

# tendenzen

Damnitz Verlag München · Nr. 78 · 12. Jahrgang · Oktober/November 1971 · DM 4.-

A color photograph of a young woman with dark hair, wearing a blue button-down shirt, looking through binoculars. She is standing in a field with several flags on poles in the background. The flags include a red one and a white one with a red cross. The background is slightly out of focus, showing a line of trees under a clear sky.

**Kultur  
im  
Volkskrieg  
gegen den  
Imperialismus**





Titelbild: Eine Heldin der Volksarmee aus der Zeitschrift: Vietnam, Nr. 148, Hanoi 1970

„Der Baum am Eingang“  
von Vu Irung Luong  
Farbholzschnitt, 1970

## TENDENZEN

Zeitschrift für engagierte Kunst, erscheint im 12. Jahrgang im Damnitz-Verlag. Redaktion, Auslieferung und Vertrieb 8 München 13, Hohenzollernstraße 144. Tel. 0811/22 45 61

Heft 78 Sept./Okt. 1971

Preis des Einzelheftes DM 4.—

Tendenzen erscheinen 8mal jährlich; Abonnementpreis DM 27.— für 4 einfache und zwei doppelte Hefte (inklusive Porto). Das Abo ist spätestens nach Erhalt von 2 Heften zu zahlen, danach werden für jede Mahnung DM —.50 Gebühren erhoben. Die Kündigungsfrist be-

trägt drei Monate vor Ablauf des Abonnements. Nicht ausdrücklich gekündigte Abos werden als laufend betrachtet. Das Jahresende gilt nicht als Abo-Schluß.

Redaktionskollegium: B. Bücking; B. und H. v. Damnitz; Dr. R. Hiepe (verantwortlicher Redakteur); H. Kolbinger, Carl Nissen, C. Schellemann, J. Scherkamp, E. Stegmann, G. Zingerl

Gestaltung und Werbung: Hannelore Kolbinger — München

Redaktionsvertretung: Jürgen Waller, 1 Berlin 31, Gastheimerstr. 9. Tel. 0311/87 16 77

Bankverbindung: Bankhaus Neuvians, Reuschel & Co., München Nr. 30/31 50 94

Postscheck: München Nr. 128 74

Inhaber: Dr. R. Hiepe, Kunsthistoriker, (Stammeinlage 65%), 8 München 23, Rheinstraße 24; H. v. Damnitz, Maler (35%), 8022 Grünwald, An den Römerhöfen 6

Herstellung: Druckbüro Büchler, Augsburg, Hermanstr. 33

# Zu diesem Heft:

Dieses Heft versteht sich als Beitrag der Solidarität mit dem Kampf des vietnamesischen Volkes gegen die US-Aggression, für Unabhängigkeit und Freiheit, für einen echten Frieden. Solidarität erschöpft sich nicht in einem finanziellen Beitrag, in einer mehr oder minder affirmativ genügsamen Haltung. Solidarität heißt auch Begegnung, Verständnis, Auseinandersetzung ausgehend von der Einsicht, daß alle Völker – wenn sie sich auch an verschiedenen Punkten ihrer Entwicklung befinden – kulturell ihren Beitrag zur Entfaltung der Menschheitskultur leisten.

Aus vielen Gründen ist es unmöglich, die bildende Kunst Vietnams in ihrer ganzen Vielfalt in einem Heft dieses Umfangs und mit verhältnismäßig einfachen Reproduktionstechniken vorzustellen. Dennoch wurde der Versuch unternommen, einige wesentliche Gesichtspunkte der vietnamesischen bildenden Kunst kurz zu beleuchten, Vietnam selbst zu Worte kommen zu lassen, um die schon lange nötige Begegnung mit der Kultur eines seit Jahrzehnten siegreich kämpfenden Volkes endlich zu eröffnen. Sie ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der tieferen Ursachen dieses siegreichen Kampfes und ebenso der Niederlage der US-Aggressoren, die daran scheiterten, „Vietnam ins Steinzeitalter zurückzubombardieren.“



„Lassen wir sie nicht entkommen!“

von Nguyen Dang Che

Farbholzschnitt

## Inhalt

Seite

US-Politik in Indochina 204

Dem Volk geduldig den guten Grund des Kampfes erklären  
von Gabriele Sprigath 205

Kultur und Bildungswesen in den befreiten Gebieten Südvietnams 209

Der Marxismus und die kulturellen Fragen der Demokratischen Republik Vietnam. Überblick 1945–1970 211

25 Jahre Entwicklung des Bildungswesens in der Demokratischen Republik Vietnam 212

Bemerkungen zur Kulturgeschichte Vietnams 217

Die Malerei in den befreiten Gebieten Südvietnams  
von Nguyen Van Muoi 218

Die Malerei in der Demokratischen Republik Vietnam  
von Nguyen Khac Vien 223

Der vietnamesische Holzschnitt  
Lebendige Volkskunst 227

Zur vietnamesischen Seidenmalerei 232

Zur vietnamesischen Lackmalerei 233

Das „Tuong“  
Klassisches Theater in Vietnam 234

Das „cheo“  
Volkstümliches Theater in Vietnam 236

Das Schauspiel in Vietnam 237

Ideologie und Fotografie am Beispiel Vietnam  
von Richard Hiepe 239

# US-Politik in Indochina: Vom Frieden reden und den Krieg verschärfen

Am 1. Juli 1971 wurde bei der Pariser Vietnam-Konferenz von der Außenministerin der Provisorischen Revolutionären Regierung (PRR) der Republik Südvietnam, Frau Nguyen thi Binh, eine neue wichtige Friedensinitiative vorgeschlagen: der 7-Punkte-Plan sieht u. a. die Freilassung aller in Vietnam in Gefangenschaft geratenen US-Militärs für den Fall vor, daß die USA ein Datum für den vollständigen, bedingungslosen Abzug ihrer Truppen und ihrer Verbündeten noch in diesem Jahr bekanntgeben. Außerdem muß die Regierung der USA ihre Unterstützung für das Saigoner Regime unter der Führung von Nguyen Van Thieu einstellen, um die Bildung einer neuen Verwaltung zu ermöglichen, die das Verlangen der Bevölkerung Südvietnams nach Unabhängigkeit und Frieden widerspiegelt. Die PRR wird mit dieser Verwaltung in Verhandlungen zur Bildung einer breiten Regierung der nationalen Einheit eintreten, die die allgemeinen Wahlen vorbereiten wird.

Nixon hatte besonders in den letzten 8 Monaten versucht, die amerikanische Bevölkerung mit dem Argument der „Befreiung der US-Kriegsgefangenen“ zu verhetzen, um wirksamer seine neuen Aggressionsschritte — u. a. die Invasion in Laos — vertuschen zu können. Diese heuchlerische Politik ist nun wie ein Bumerang auf ihn selbst zurückgefallen. Die breite Resonanz, die der 7-Punkte-Plan der PRR in den USA, in allen Schichten und selbst in Regierungskreisen gefunden hat, beweist, daß die amerikanische Bevölkerung die Lügenpolitik Washingtons immer mehr durchschaut und nicht mehr bereit ist, ihr noch lange auf den Leim zu gehen.

Nixon selbst hat bis jetzt eine Politik der Ablenkung einer klaren Stellungnahme zum 7-Punkte-Plan vorgezogen: diesem

Ziel diene die Ankündigung seiner Reise in die Volksrepublik China. Er greift damit eine alte Illusion auf: der Indochina-Konflikt könne durch die Großmächte geregelt werden. Angesichts der Niederlagen der US-Aggressoren in Indochina und des Scheiterns der „Vietnamisierung“, angesichts des wachsenden Druckes der Öffentlichkeit in den USA und in der Welt auf die US-Regierung, durch die Nennung eines festen Abzugstermins den Krieg in Indochina endlich zu beenden, angesichts der internationalen Isolierung der US-Aggressionspolitik, ist es nicht erstaunlich, daß Nixon die Karte der Spalterpolitik spielt und meint, gewisse Widersprüche im sozialistischen Lager für seine Politik der Irreführung und der Lügen ausnutzen zu können.

Diese Verwirrungsmanöver der US-Aggressoren können jedoch nicht von der Tatsache ablenken, daß eine Regelung des Indochina-Problems nur mit den Vietnamesen, Laoten und Kambodschanern selbst getroffen werden kann.

Tatsächlich hat sich die US-Indochina-Politik bis auf den heutigen Tag nicht geändert: vom Frieden reden und den Krieg verschärfen — diese Devise gilt heute mehr denn je. So begann z. B. am 1. Mai 1971 in Südvietnam ein neues Programm der „Spezialbefriedung“. Es wird von der CIA und dem US-Verteidigungsministerium mit 8000 „US-Beratern“ und 1 Milliarde Dollar unterstützt. Ziel dieses 3. Befriedungsprogrammes der letzten zwei Jahre ist es: 4 Millionen Südvietnamesen in Einheiten der „Volksverteidigung“ zusammenzufassen, — vorzugsweise Frauen in „Kampfeinheiten“ und Kinder in „Hilfseinheiten“. Gleichzeitig soll ein wirksames Spionagesystem ausgebaut werden, das sich „Masseninformationssystem“ nennt, um die Mordaktivitäten im Rahmen des Planes „Phönix“ auszudehnen. Schließlich soll mit der zwangsweisen Urbanisierung der Landbevölkerung dem Saigoner Faschistenregime — wenige Monate vor den sogenannten Präsidentschaftswahlen in Saigon — mit brutaler Gewalt das fehlende Wahlpotential in der Bevölkerung geschaffen werden.

Was „Befriedung“ im Jargon der US-Aggressoren bedeutet, davon konnte man in der BRD einen Eindruck bekommen, als das Massaker von My Lai weltweit bekannt wurde. Der Name My Lai (Song My) steht seitdem stellvertretend für ungezählte Massaker, die sich täglich in Südvietnam, Laos und Kambodscha ereignen, ohne daß sie uns bekannt werden.

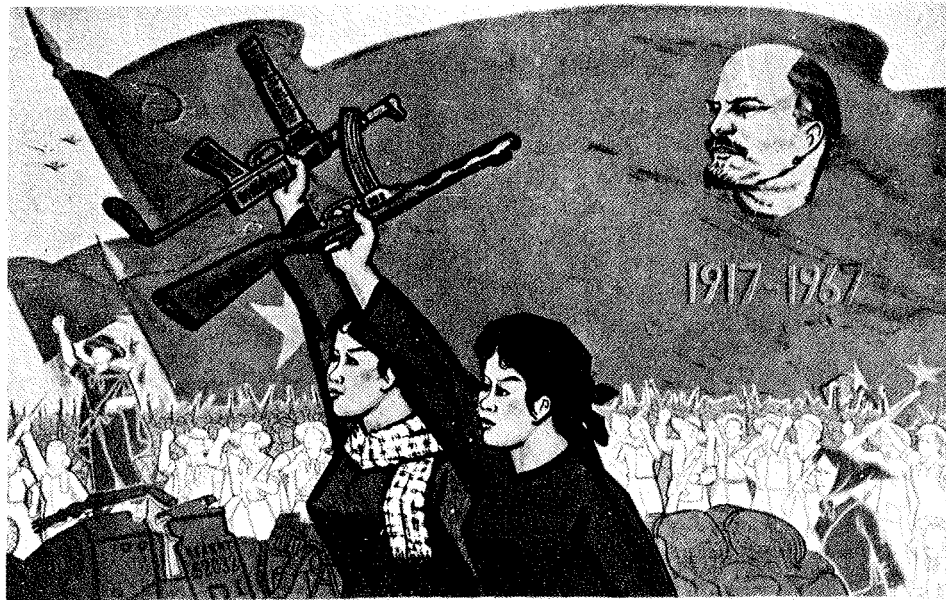
Die Bundesregierung ist heute immer noch einer der entscheidendsten Befürworter — mit Taten — der US-Aggression in Indochina: politisch und materiell unterstützt sie das Saigoner Regime. Allein zwischen 1960 und 1964 exportierte sie Waren für insgesamt 533 Millionen DM nach Südvietnam. Die Saigoner Botschaft in Bonn kann unbehelligt ihre faschistische Propaganda in der BRD verbreiten, auch wenn sie keinerlei Anspruch erheben kann, die Bevölkerung Südvietnams zu vertreten. Den rechtmäßigen Vertretern des Volkes von Südvietnam, der Provisorischen Revolutionären Regierung und der FNL wird nicht einmal das Recht auf Einrichtung eines Informationsbüros zuerkannt, wie das bereits in *Frankreich, Norwegen, Finnland, Schweden und Dänemark* der Fall ist. Und schließlich trägt die BRD durch die jährlichen Devisenausgleichszahlungen zur Finanzierung des US-Aggressionskrieges mehr denn je bei.

Wenn die Bundesregierung mit ihrer Politik des Friedens ernst machen würde, müßte sie als ersten Schritt die Unterstützung jeglicher Art für das Saigoner Regime und für die US-Aggression einstellen und den 7-Punkte-Plan der PRR als einzige, richtige Grundlage für eine friedliche Regelung des Vietnam-Problems anerkennen.



# Dem Volk geduldig den guten Grund des Kampfes erklären

von Gabriele Sprigath



DUỐI NGON CỎ CỦA CHỦ NGHĨA LÊN IN, CÁCH MẠNG VIỆT NAM NHẤT ĐỊNH TOÀN THẮNG!

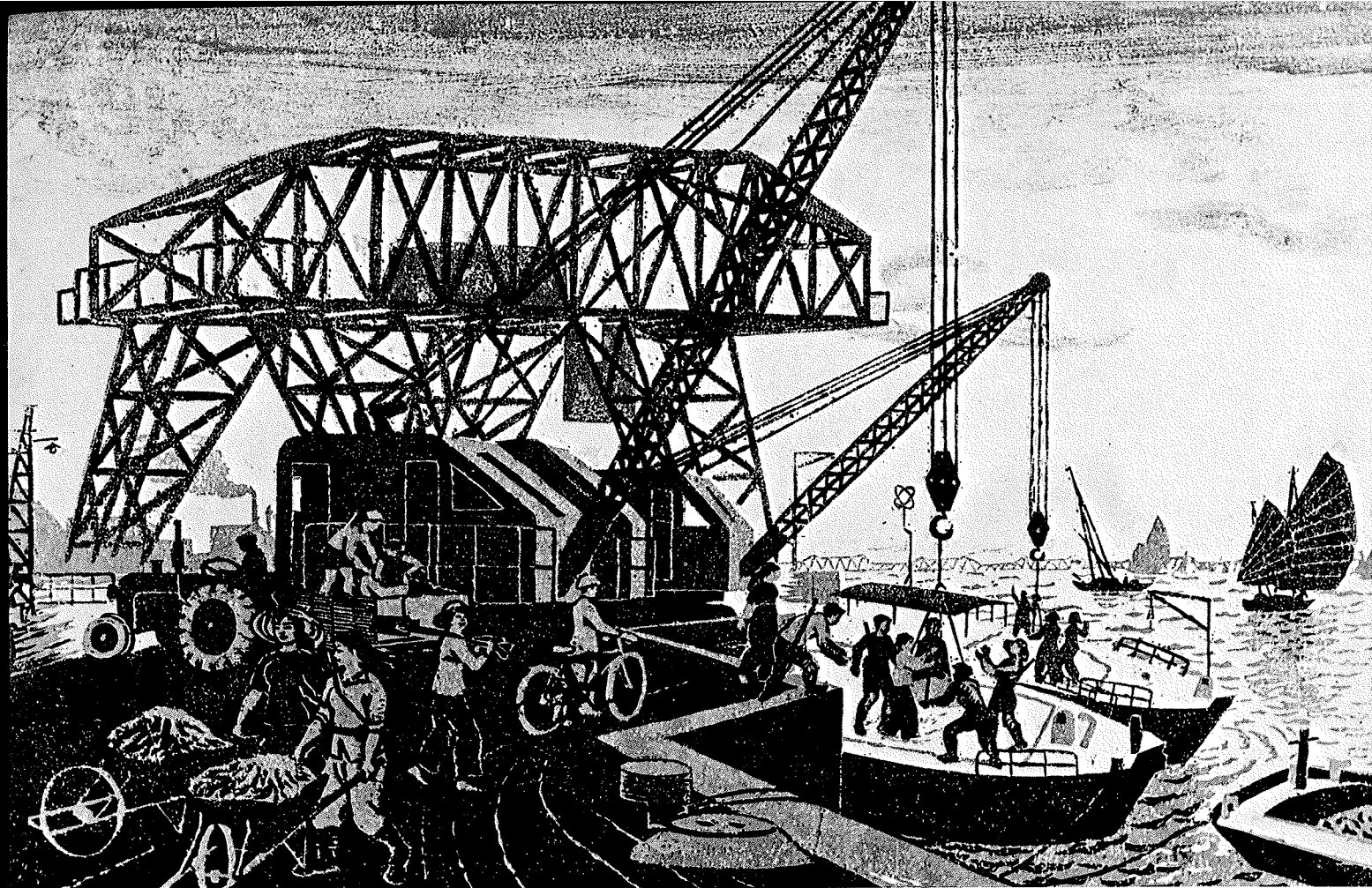
Die bildende Kunst Vietnams ist realistisch. Angesichts realistischer Kunst ist im allgemeinen das Urteil schnell bei der Hand: im Fall Vietnam springen entweder die Stilelemente europäischer Kunst ins Auge – oder die Affinität zur chinesischen Kunst. Das außer diesen nicht zu leugnenden Komponenten eigentlich Vietnamesische ist für den Europäer offenbar schwerer zugänglich – aus vielerlei Gründen. Um diese Fronten des Mißverständnisses abzubauen, schien es am richtigsten, hier in erster Linie Vietnamesen über ihre Kunst zu Worte kommen zu lassen und einige wichtige Aspekte der kulturellen Traditionen Vietnams vorzustellen, in deren Kontinuität die gegenwärtige vietnamesische Kunst steht.

Durch die Geschichte Vietnams zieht sich über 2000 Jahre der rote Faden der Unabhängigkeitskämpfe gegen die fremden Invasoren: gegen das feudalistische China, gegen die Mongolen, die französischen Kolonialisten und die amerikanischen Aggressoren. Die Helden dieser Geschichte sind heute im Bewußtsein des vietnamesischen Volkes lebendiger denn je, dank der Meisterwerke der Dichtkunst, der Geschichtsschreibung, aber auch dank der einfachen bunten Holzschnitte, die seit mehre-

ren hundert Jahren von Bauern jährlich zum Neujahrsfest, dem Tết-Fest, in einigen Dörfern Nordvietnams angefertigt werden. Vietnams 2000jährige Kultur ist durch diese außergewöhnliche Tradition des Kampfes für nationale Unabhängigkeit geprägt, dessen Helden in Tempeln neben Gottheiten, Geistern und legendären Gestalten verehrt wurden.

Die gesellschaftlichen Voraussetzungen der vietnamesischen Kultur sind wesentlich andere als die der europäischen Kultur. In der vietnamesischen Feudalgesellschaft war die Schicht der Aristokraten dünn gesät; sie stand weitgehend unter dem Einfluß der chinesischen Kultur. Die Verwaltung des Staatsapparates lag in den Händen der Mandarine, hohe Staatsbeamte, die aus der Schicht der Gebildeten rekrutiert wurden. Jene, die bei den Mandarin-Wettbewerben nicht ausgezeichnet wurden – die Mehrzahl der Bewerber – gingen zurück in ihr Dorf und übernahmen niedere Verwaltungsposten. Sie lebten in enger Verbundenheit mit dem Volk und oft gingen aus ihren Reihen die Anführer von Volksaufständen hervor. Seit jeher waren 80 % der Bevölkerung Bauern. Für den einfachen Vietnamesen war nicht so sehr Reichtum erstrebenswert als vielmehr Bildung, die ihm den Zugang zu einer gesellschaftlich höher stehenden Schicht eröffnete, der Schicht der Gebildeten. Zur Ausbildung





„Flußhafen von Hanoi“ von Le-Thiep Farbholzschnitt

eines starken Bürgertums ist es nie gekommen. Erst mit der Ausbeutung und Unterdrückung des französischen Kolonialismus entwickelt sich auch das Bürgertum als Klasse, ebenso wie die vietnamesische Arbeiterklasse.

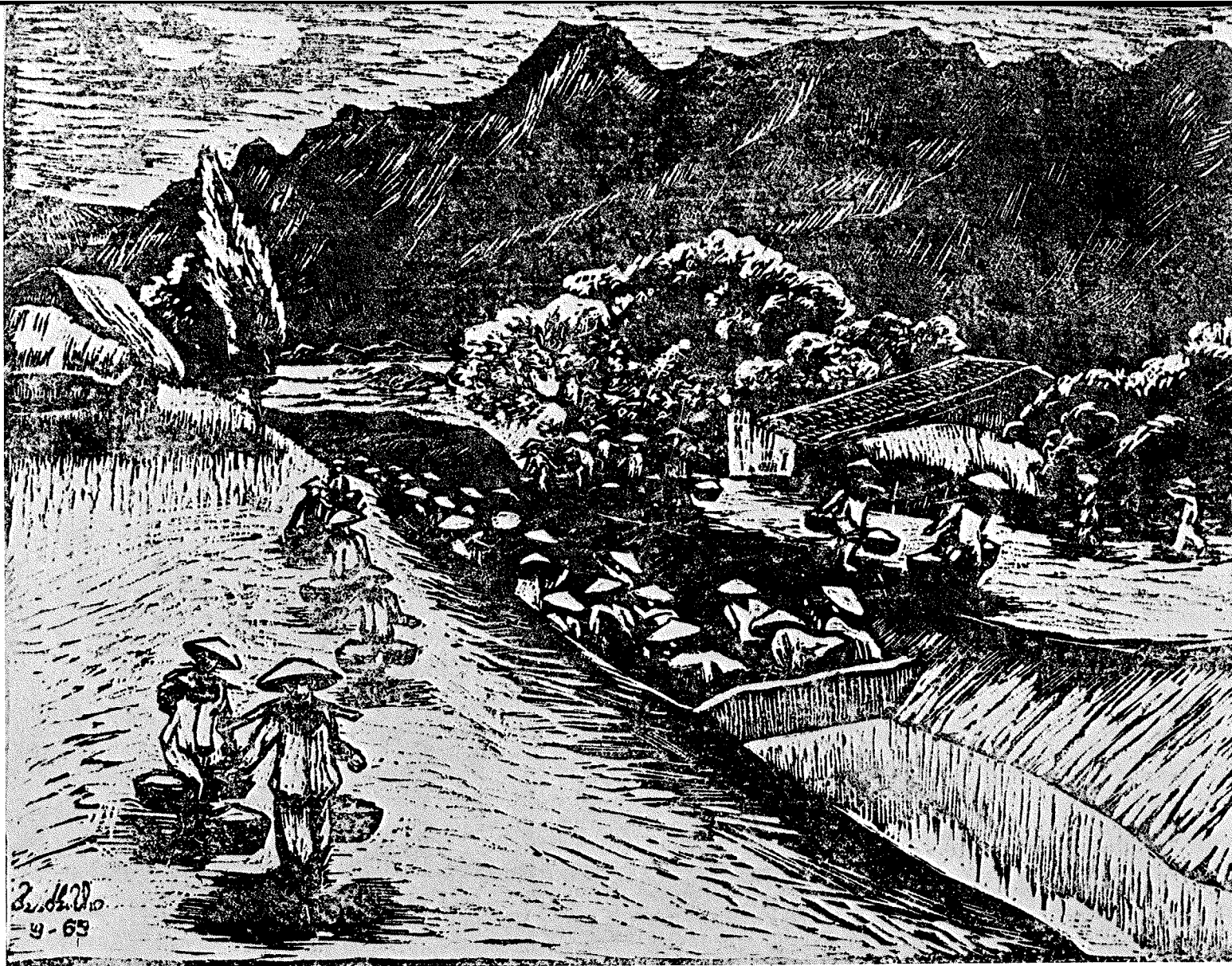
Vietnam war seit Jahrtausenden der Schmelztiegel verschiedenster Kulturen: in erster Linie der indischen, der indonesischen und der chinesischen. Trotz tausendjähriger chinesischer Oberherrschaft ist es nicht gelungen, das vietnamesische Volk und seine Kultur zu assimilieren. So war schon seit dem 11. Jahrhundert eine eigene Schriftsprache vorhanden: die Phonetik der vietnamesischen Sprache wurde mit chinesischen Schriftzeichen wiedergegeben, der sogenannten „chu-nom“-Schrift. Im 15. Jahrhundert, unter der Herrschaft der Lê-Dynastie wird die vietnamesische Sprache zur Hofsprache erklärt. In den folgenden Jahrhunderten entfaltet sich eine an Gattungen und Ausdrucksformen außerordentlich reiche Literatur, die vor allem in der Dichtkunst große Meisterwerke aufzuweisen hat, die nicht selten das Leben des Volkes im Kampf gegen die fremden Invasoren besingen.<sup>(1)</sup>

Mit dem Eindringen des französischen Kolonialismus wird diese Tradition bewußt in ihrem Wert herabgesetzt und zerstört. Der französische Kolonialismus hatte sehr schnell erkannt, daß in diesen im Volk verankerten Kulturtraditionen geistige Kräfte wirksam waren, die sich niemals seinen ausbeuterischen Zielen unterwerfen würden. In den wenigen Schulen der Kolonialzeit verdrängte das Französische als Hauptsprache das Vietnamesische, so wie heute an der Saigoner Universität

die Hauptsprache Englisch ist. Als die französischen Kolonialisten 1954 das Land nach ihrer Niederlage bei Dien Bien Phu verlassen mußten, hinterließen sie nach 80jähriger Unterdrückung 90 % der Bevölkerung als Analphabeten.

Noch unter der Kolonialherrschaft begann die 1930 gegründete Kommunistische Partei Indochinas auf die nationalen Traditionen zurückzugreifen: sie veröffentlichte ihre Schriften, Flugblätter und Appelle in vietnamesischer Sprache, nur so konnte sie die breiten Volksmassen erreichen. Die Alphabetisierung der Bevölkerung war Voraussetzung jeder weiteren Kulturarbeit, deren Richtlinien 1943 von der Assoziation der Kulturschaffenden für das Nationalwohl definiert worden war: sie forderten eine nationale, wissenschaftliche und populäre Kultur. Präsident Ho Chi Minh nannte, wenige Tage nach der Augustrevolution 1945, in einem Appell die drei Hauptfeinde, gegen die das Volk nun zu kämpfen hatte: die fremden Aggressoren, den Hunger und die Unwissenheit. Jeder Vietnameser sollte in seiner Sprache schreiben und lesen können. Die Kulturarbeit wurde auf die jeweiligen Bedürfnisse und Möglichkeiten hin geplant, jedoch unter den schwierigsten Bedingungen niemals vernachlässigt. So lautete die von Präsident Ho Chi Minh während des 1. Widerstandes (1945–54) gegen die französischen Kolonialisten ausgegebene Losung: „Die Kultur muß sich dem Widerstand anpassen und der Widerstand muß sein kulturelles Niveau heben.“ 1958 war das Analphabetentum im wesentlichen besiegt. Die Anwendung der Nationalsprache konnte nun in allen Bereichen der Bildung, vor allem auch der





„Bewässerungsarbeiten in der Hochebene“ von Tran Dinh Tho Holzschnitt, 1969

Forschung, vorangetrieben werden. Seit 1965, selbst unter den Bedingungen der amerikanischen Bombenangriffe, ist die Zahl der Schulen auf allen Ebenen, der Volks- und Mittelschulen, der Hoch- und Aufbauschulen von Jahr zu Jahr gestiegen. 1968 waren rund 6 Millionen, also ein Drittel der Bevölkerung Nordvietnams, Lernende! Diese breitangelegte Fortbildungsarbeit in der Bevölkerung ist die Grundvoraussetzung für jede weitere Kulturarbeit, die auch die Arbeit der Künstler umfaßt, und die davon ausgeht, daß die Kultur, auch die Künste, sich nur weiterentfalten können, wenn das allgemeine Bildungsniveau der Bevölkerung sich ständig weiterentwickelt.

„Wie kann man den Yankee besiegen, das ist das Hauptproblem, das sich unserer Literatur und unseren Künsten in allen Bereichen im ganzen Land stellt“. (2) Auf die Frage, was Kunst im Kampf gegen den mächtigsten Imperialismus vermöge, antwortete der stellvertretende Minister für Kultur der

DRV, Cu Huy Can, einer der großen zeitgenössischen Dichter Vietnams, in einem Gespräch: „Sie wissen, daß wir einen Volkskrieg führen. Wenn man einen Volkskrieg führt, muß man alle moralischen, geistigen, politischen und materiellen Kräfte mobilisieren. Wie soll man nun das Volk mobilisieren: dadurch, daß man zu seinem Herzen spricht. Zu seiner Seele. Man muß eine wirkliche Mobilisierung vornehmen; man darf das Volk nicht zwingen wie in faschistischen oder autoritären Regimen. Man muß das Volk tatsächlich, wirklich mobilisieren. Dem Volk geduldig den guten Grund des Kampfes erklären, die Ursachen des Kampfes. Die künstlerische und die kulturelle Arbeit sind mit die wirksamsten Waffen für diese geistige, politische Mobilisierung. Deswegen messen wir der Kunst und der Literatur eine so große Bedeutung, eine ganz außerordentliche Bedeutung bei.“ (3) Diese einfachen Worte spiegeln die ungebrochenen humanistischen Traditionen der vietnamesischen Kultur wider, das Bewußtsein, daß der Kampf für die nationale Unabhängigkeit der einzige Weg der Emanzi-



pation des vietnamesischen Volkes, der Entwicklung seiner großen humanistischen Gaben und jedes einzelnen Menschen, ist. Daß das Wort Unabhängigkeit nicht nur eine politische Losung ist, sondern den Anspruch auf ein menschenwürdiges Leben, auf Frieden, auf Glück, Bildung und Wohlstand geltend macht.

Aus diesem humanistischen Anspruch ist auch der Realismus der Kunst Vietnams zu verstehen: „Der Konservatismus in der vietnamesischen Kunstauffassung soll hier nicht qualitativ beurteilt werden. Wir legen einen anderen Maßstab als den ästhetischen an. Der Wert dieser Kunst liegt zur Zeit nicht in der Hervorbringung bedeutender Malereien und Skulpturen, sondern darin: daß sie Kollektiveigentum geworden ist. Dies ist der erste entscheidende Schritt. Die Vergesellschaftung der künstlerischen Medien ist bedeutungsvoller als Tatsache, als die Schöpfung von Meisterwerken für Privatsammlungen. Hiermit sind die Vorbedingungen geschaffen für die freie Entfaltung aller künstlerischen Kräfte, es ist nur eine Frage der Zeit, neue Formen und Inhalte zu finden.“(4)

Auf Grund des nationalen Charakters der vietnamesischen Kultur und ihrer Verwurzelung in den Volksmassen, ist dieses nationale Kulturerbe auch für den schöpferischen Prozeß des künstlerischen Gestaltens von zentraler Bedeutung: „Innerhalb der künstlerischen Ausbildung steht an erster Stelle die Kenntnis des nationalen Erbgutes. Die Schüler der Kunstschulen müssen über eine gründliche, eine gelebte Kenntnis des nationalen Erbgutes verfügen, das unsere Ahnen hinterlassen haben. Das wird die Seele des Künstlers ausmachen. Und das ist es, was dem Künstler helfen wird, mit den Bestrebungen und den Gefühlen des Volkes zu sympathisieren. Der Künstler muß die Bestrebungen und die Gefühle des Volkes zu den seinen machen. Alle unsere Künstler stellen sich als Hauptaufgabe, mit ihrer künstlerischen Arbeit zur großen ideologischen Arbeit beizutragen, die wir im Volk und unter den Soldaten durchführen müssen. Und worin besteht im wesentlichen diese ideologische Arbeit: sie besteht darin, den revolutionären Heroismus des ganzen Volkes zu verherrlichen, zu verallgemeinern und wenn möglich zu verbreiten. Das ist die Grundlage für unsere Künstler. Und wie erreicht man das: sie geben Aufführungen mit patriotischem Inhalt, Aufführungen, die vom Kampf des ganzen Volkes für Unabhängigkeit und Freiheit, für eine wirkliche Demokratie bei uns sprechen. Das ist der Inhalt. Und um das zu erreichen, muß man diese Aufführungen in den traditionellen Kunstformen geben, man singt in der herkömmlichen Weise, man spielt die nationalen Musikinstrumente und man spielt Theaterstücke im traditionellen Stil. Die Nationalkultur einerseits und die tägliche Wirklichkeit der Volksmassen andererseits sind die beiden Hauptquellen der ‚Inspiration des Künstlers‘ ganz gleich in welchem Bereich er nun arbeitet.“(5)

Das gilt auch für die bildende Kunst. Es entstehen Rollbilder typisch traditioneller Komposition, wie sie auch in der chinesischen Malerei verbreitet ist. Die jahrhundertealte Technik der kolorierten Holzschnitte wird wieder aufgegriffen — doch die Themen sind neu: das Leben des Volkes während des nationalen Befreiungskampfes. Dennoch ist die Malerei in einer verhältnismäßig schwierigen Lage: von der alten vietnamesischen Malerei ist nur wenig erhalten, sei es daß die Kolonialisten die wertvollsten Werke verschleppten, sei es daß die empfindlichen Maltechniken leicht der Feuchtigkeit zum Opfer fielen. Die 1926 in Hanoi gegründete Kunstakademie orientierte die Geschmacksbildung der vietnamesischen Künstler auf

die ästhetischen Kategorien der westeuropäischen Malerei, die in jener Zeit, im Stadium der Dekadenz der kapitalistischen Gesellschaft, den Weg des Realismus zu Gunsten eines uferlosen Modernismus verlassen hatte. „Die Künstler Vietnams haben sich losgelöst von den Bestrebungen der westlichen Malerei und Plastik. Die Avantgarde dieses Jahrhunderts, die immer wieder neue Zeichen für die Konflikte innerhalb der kapitalistischen Welt, für den Aufruhr gegen die bürgerliche Gesellschaftsordnung gefunden hat, kann den Künstlern in Vietnam nichts geben. Sie stehen außerhalb des kommerziellen Kunstlebens, nehmen am Kulturausverkauf des internationalen Kunstmarktes nicht teil. Die Frage, welcher Richtung sie angehören, existiert nicht für sie. Sie fragen nur nach der Wirkung, die sie mit ihren Arbeiten bei der Bevölkerung erzielen. Sie suchen nach einem Ausdruck für die Gedanken und Vorstellungen von Menschen, die um ihr Überleben kämpfen. Für sie ist selbstverständlich, daß die Kunst allen gehört, und eine Sprache sprechen muß, die allen greifbar ist. . .

Die westlichen Länder hatten sich den Luxus der Kultur-entwertung, der Anti-Kunst, leisten können, die künstlerischen Revolutionen spielten sich in einem isolierten Raum ab, griffen in die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht ein, ließen die große Masse der Bevölkerung unberührt. Für Vietnam mußte die Kunst einen intakten Wert bedeuten. Ihr ist kein Spielraum gelassen zur Schilderung von Zweifel, Bedrängnis, Unruhe. In diesem Land, in dem die Erfolge der Revolution stündlich weiterverteidigt werden müssen, kommt der kulturellen — künstlerischen Aktivität nur eine Funktion zu: zu stärken, zusammenzuhalten, zu ermutigen.“(6)

Vietnam hat die Phase des entwickelten Kapitalismus, der die Kulturproduktion der hochindustrialisierten Länder in den letzten 70 Jahren entscheidend bestimmte, nicht durchgemacht. Heute gibt es auch in den hochindustrialisierten Ländern Ansätze zu einer neuen, an die realistischen Traditionen anschließende Malerei. Im Spätkapitalismus erschwert jedoch die tiefgreifende Entfremdung zwischen künstlerischen Produkten und Wirklichkeit diesen Prozeß. In Vietnam hingegen hatte die gesellschaftliche Entwicklung noch nicht zu dieser totalen Entfremdung geführt; die in der Tradition einer Agrarkultur ausgebildete Fähigkeit, bildhaft zu gestalten, blieb weitgehend ungebrochen. So steht heute der vietnamesische Maler verständlicherweise vor anderen künstlerischen Fragestellungen als sein westeuropäischer Kollege. Ihm geht es im wesentlichen darum, in der Auseinandersetzung mit den traditionellen Ausdrucksformen, Stilelementen der vietnamesischen wie auch der europäischen Kunst, Neuland zu erobern, um die neuen gesellschaftlichen Kräfte, die großen Umwälzungen in Vietnam während der letzten 40 Jahre des nationalen Befreiungskampfes und des Aufbaus des Sozialismus in der bildenden Kunst überzeugend und zukunftsweisend darzustellen.

#### Fußnoten:

- (1) siehe: Peter Weiß, Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Vietnam, Frankfurt 1968  
Gabriele Sprigath, Über die vietnamesische Kulturfront in: Kürbiskern 3/1969
- (2) Präsident der Union der Schriftsteller und Künstler Vietnams, Dang Thai Mai, auf dem 4. Kongreß des Verbandes im Januar 1968 in Hanoi.
- (3) Kürbiskern 3/1969, S. 460.
- (4) Peter Weiß, Notizen . . . , S. 97 Gespräch mit der Bildhauerin Nguyen thi Kim
- (5) Kürbiskern 3/1969, S. 457/458
- (6) Peter Weiß, Notizen . . . , S. 93/94 und S. 97.



# Kultur und Bildungswesen in den befreiten Gebieten Südvietnams

Information der Botschaft der provisorischen revolutionären Regierung  
der Republik Südvietnam, Berlin



„Planmäßiger Unterricht trotz schwierigster Bedingungen“ Bildreport Südvietnam

Die Nationale Front für die Befreiung Südvietnams beschloß in ihrem Politischen Programm:

- gegen die vom amerikanischen Imperialismus in den zeitweilig vom Feind kontrollierten Zonen verbreitete versklavende Kultur und Bildung zu kämpfen
- eine nationale demokratische Kultur und Bildung zu entwickeln, die im Dienste des ökonomischen, kulturellen und sozialen Lebens der Bevölkerung stehen
- das kulturelle Niveau der Bevölkerung durch die Abschaffung des Analphabetentums und durch die Entwicklung des allgemeinen Bildungssystems zu erhöhen.

Trotz der durch den erbitterten Krieg verursachten großen Schwierigkeiten, konnte in den befreiten Gebieten Südvietnams ein breites Netz von allgemeinbildenden Schulen und von einigen Hochschulen entwickelt werden. Viele dieser Schulen sind unterirdisch angelegt, werden getarnt durch die Dichte des Dschungels und sind oft auf mehrere Dörfer verstreut. Jede Schule organisiert ihren eigenen Stundenplan so, daß sie Bombenangriffe und Terrorfeldzüge der Feinde vermeiden kann.

1970 gab es in den befreiten Gebieten Südvietnams 7 100 allgemeinbildende Schulen mit mehr als 1 Million Schülern, das ist fast die Gesamtzahl der in den befreiten Zonen lebenden schulpflichtigen Kinder. Dies ist ein deutlicher Kontrast sogar zur Stadt Saigon, wo nach Angaben der Saigoner Zeitung Tien Tuyen (Die Front) vom 19. März 1970 in Saigon im Jahre 1969 100 000 Kinder im schulpflichtigen Alter nicht in die Schulen aufgenommen werden konnten.

Ein anderer Aspekt des allgemeinen Bildungswesens in den befreiten Gebieten ist die Tatsache, daß die Kinder aus den ethnischen Minderheiten in den Grundschulen zuerst ihre eigene Muttersprache lernen und das Vietnamesische erst in den höheren Klassen unterrichtet wird.

In den befreiten Gebieten Südvietnams gibt es eine Hochschule für Pädagogik und eine Hochschule für Medizin und Pharmazeutik. Außer der regulären Ausbildung gibt es auch Erwachsenenbildung in den sogenannten „Weiterbildungskursen“.

## Film

Das Filmwesen der FNL setzt die Traditionen des vietnamesischen Filmschaffens aus den 9 Jahren des Widerstandskampfes gegen die französischen Aggressoren fort. Im Dezember 1961 wurde das Filmstudio für die Befreiung gegründet. Es hat die schwere Aufgabe, gleichzeitig die Produktion von Filmen, die Aufführung von Filmen und die Ausbildung von technischen und künstlerischen Kadern zu sichern. Die von diesem Filmstudio produzierten Filme sind ausschließlich Wochenschauen und Dokumentarfilme. In den 10 Jahren seines Bestehens hat das Filmstudio Befreiung mehr als 100 solcher Filme unter den schwierigsten Bedingungen hergestellt. Da auf Grund der intensiven Bombardierungen gegen die befreiten Zonen die Filme während des Entwicklungsprozesses nicht allzu lange der Dunkelheit und Feuchtigkeit der unterirdischen Anlagen ausgesetzt sein dürfen, müssen viele von ihnen auf kleinen, auf den Flüssen treibenden Booten technisch hergestellt werden.

Einige der Filme des Filmstudios Befreiung wurden auf verschiedenen internationalen Filmfestspielen ausgezeichnet, so z. B. 1967 auf dem Internationalen Filmfestival in Moskau der Film „Die Partisanen von Cu Chi“ mit der Goldmedaille, 1969 ebenfalls in Moskau der Film „Der Weg nach vorn“ mit der Goldmedaille, ebenfalls 1969 in Phnom Penh der Film „Die Kunst der Jugend“ mit dem Preis „Axpura“ in Gold und 1970 bei der Internationalen Dokumentar- und Kurzfilm-Woche in Leipzig der Film „Die Einwohner meines Heimatdorfes“ mit der Silbernen Taube.

Die Filmschaffenden Südvietnams sind fast ausnahmslos junge Reporter, die mit der Armee an die Front gehen, dort die Schlachten verfolgen und drehen. Mehrere dieser jungen Filmschaffenden sind an der Front bei ihren Dreharbeiten ums Leben gekommen.

Trotz aller Bemühungen können die Künstler des Filmstudios „Befreiung“ jedoch noch nicht alle Aspekte des Lebens und des heroischen Kampfes der Bevölkerung gegen den Feind, die amerikanischen Aggressoren, darstellen.

## Fotografie

Auch die Fotografen, junge Fotoreporter, deren Arbeiten wiederholt auf Fotoausstellungen in Moskau und Prag ausgezeichnet worden sind, arbeiten unter denselben obenerwähnten schweren Bedingungen.

## Literatur

Man könnte sagen, daß die Literatur für die Befreiung Südvietnams in Blut, Tränen, unter dem Gerassel der Ketten und den Schreien der Gefolterten, geboren und gewachsen ist. Sie wurde geboren im Haß gegen den Feind und im Kampf gegen die ausländischen Aggressoren, für die Freiheit und ein menschenwürdiges Leben. Darum ist diese Literatur von einem hohen Kampfgeist durchdrungen. Die meisten literarischen Werke tragen die Form von Novellen, Erzählungen, Heldenbiographien, Essays usw. . . Jede Etappe des Kampfes wird ge-

treu in Prosa und Poesie widergespiegelt. Diese Werke bringen auch den revolutionären Geist der Bevölkerung zum Ausdruck. Romane mittlerer Länge sind noch nicht sehr zahlreich, aber unter ihnen gibt es schon einige erfolgreiche Exemplare, so z. B. „Das Stückchen Erde“ von Anh Duc, oder „Rückkehr ins Dorf“ und „Die Familie der Mutter Bay“ von Phan Tu und „Der Dschungel von U Minh“ von Tran Hieu Minh. . .

Diese Romane beschreiben das Leben und den Kampf der Bauern in einem sehr reichen lyrischen Stil.

## Die bildende Kunst

Die bildende Kunst für die Befreiung Südvietnams besteht erst seit 5 Jahren. Am Anfang gab es nur 10 in einem Schöpferkollektiv vereinigte Künstler. Dann faßte man auch die Laienmaler zusammen und vermittelte ihnen einige Begriffe aus der Theorie und Praxis der bildenden Kunst. Jetzt gibt es schon mehr als 100 Maler, die in den verschiedensten befreiten Gebieten Südvietnams tätig sind. Die Namen der in Südvietnam und in einigen anderen Ländern bekanntesten Maler sind: Co Tan Hong Chau, Huynh Phuong Dong, Le Lam, Le Hong Hai, Hong Chinh Hien usw. Die meisten Werke sind Grafiken und Plakate, die das Leben der Kämpfer, der verdienten Kämpfer und der Helden anschaulich schildern. Die Entwicklung der Malerei ist von großer Bedeutung für die allgemeine kulturelle Entwicklung in den befreiten Gebieten. Jedermann weiß, wie schwer die Arbeit des Malers unter den Bedingungen des erbitterten Kampfes und unter den täglichen Bombenangriffen gegen die befreiten Gebiete Südvietnams sein muß. Einer der Gründe für die besonders schnelle Entwicklung der Grafik ist das Fehlen von Materialien für andere Gattungen der Malerei und die Tatsache, daß die Grafik mit den einfachsten Mitteln alle Aspekte des sehr komplizierten Kampfes und Lebens darstellen kann.

## Bücher und Zeitungen

Auch die Publikationen von Büchern und Zeitungen wurden stark intensiviert. Es gibt heute in den befreiten Gebieten die Nachrichtenagentur Gai Phong (GPA) und Radio Befreiung. Die drei größten Zeitungen sind Gai Phong (Befreiung), Organ der FNL, Quan Gai Phong (Befreiungsarmee), Organ der Volksbefreiungstruppen, und Avantgarde, Organ der Revolutionären Volkspartei Südvietnams, aber daneben gibt es in allen Provinzen regionale Publikationen. Neben den politischen Büchern, die das Politische Programm und die Politik der FNL propagieren, wurden auch Romane, Theaterstücke, Gedichte und Musikwerke veröffentlicht. Die Verlage der befreiten Gebiete Südvietnams beteiligten sich an Internationalen Buchausstellungen in Moskau (1970) und Leipzig (1971), erhielten dort Preise und wurden von den Besuchern hoch geschätzt.

Alles in allem kann man sagen, daß die Kultur in den befreiten Gebieten Südvietnams eine kämpferische Kultur ist und daß die Kulturschaffenden Südvietnams aus diesem Grunde wahrhafte bewaffnete Kämpfer sind.



# Der Marxismus und die kulturellen Fragen der Demokratischen Republik Vietnam.

## Überblick 1945-1970

Information der Botschaft der DRV, Berlin

1946, ein Jahr nach der Augustrevolution, berief Ho Chi Minh einen Nationalen Kongreß der Intellektuellen des Landes ein, um über die Entwicklung der Kultur in der damaligen Periode zu diskutieren. Der Kongreß beschloß, daß alle kulturellen Aktivitäten im Dienste folgender grundlegender Probleme stehen sollten:

- Kampf gegen die ausländische Aggression
- Kampf gegen die Hungersnot
- Kampf gegen das Analphabetentum

Anschließend entwickelte man eine große Propagandakampagne für die Entwicklung der landwirtschaftlichen Produktion, eine Kampagne mit verschiedenartigsten Initiativen zur Bekämpfung und Beseitigung des Analphabetentums sowie eine Kampagne gegen die französische Aggression in Saigon.

1948, nach zwei Jahren des Widerstandskampfes, wurde der zweite Nationale Kulturkongreß einberufen. Im Anschluß daran fand der erste Nationale Kongreß für Literatur und Kunst statt. Auf beiden Kongressen diskutierte man über das von Ho Chi Minh vorgeschlagene Programm: der Kultur einen stärkeren Charakter des Widerstandes geben und mehr Kultur in den Krieg bringen. Auf beiden Kongressen studierte man ebenfalls die These von Truong Chinh: „Der Marxismus und die kulturellen Fragen Vietnams.“ Nach diesen Kongressen praktizierten die Kulturschaffenden und die Künstler das Eindringen in die Massen, mit dem Ziel, das kulturelle Leben an den Arbeitsplätzen zu organisieren und das Leben der Massen in den literarischen und künstlerischen Schöpfungen widerzuspiegeln. In dieser Periode wurden mehrere kulturelle Organisationen geschaffen, wie zum Beispiel die Kulturliga zur Rettung der Nation, der Verband der Musiker und das Allgemeine Amt für Information und Propaganda. In derselben Periode wurde in Südvietnam der erste vietnamesische Dokumentarfilm geschaffen. Die Volksmassen wurden ermutigt, sich auf kulturellem Gebiet zu betätigen und z. B. Theaterstücke, Lieder und Musikstücke ohne Noten zu schaffen, die vom Volke selbst weiterverbreitet wurden.

1955, nach Beendigung des Widerstandskrieges, wurde das Ministerium für Kultur geschaffen, welches folgende drei Hauptaufgaben übernehmen sollte:

- Propaganda für die sozialistische Ideologie und gleichzeitig Kampf gegen die Reste des Feudalismus und der bürgerlichen Ideologie
- Erhöhung des kulturellen, wissenschaftlichen und technischen Niveaus der Massen zur Überwindung schlechter Gebräuche bei der Produktion und im gesellschaftlichen Leben
- Befriedigung der Bedürfnisse der Bevölkerung im kulturellen Leben und in der Freizeit

In dieser Periode haben die kulturellen Aktivitäten eine wichtige Funktion bei der Vervollständigung der Bodenreform und bei der Propaganda für die Kollektivierung der Landwirtschaft.

Mit demselben Ziel wurde im Jahre 1957 der zweite Nationale Kongreß der Literaten und Künstler einberufen.

1960 begann in Nordvietnam die Periode des sozialistischen Aufbaus. Darum versammelte sich im Jahre 1962 der dritte Nationale Kongreß der Schriftsteller und Künstler und

diskutierte das Thema: „Die neue Kultur mit sozialistischem Inhalt und einer eigenständigen nationalen Form.“

In der Periode 1964–1970 mußten sich die kulturellen Aktivitäten der neuen Situation, das heißt dem Widerstandskampf gegen den Zerstörungskrieg der USA gegen den Norden und dem Befreiungskampf im Süden des Landes anpassen.

### Einige Ergebnisse und Vergleiche:

1939 wurden in ganz Indochina insgesamt 1 570 000 Exemplare von Büchern verlegt, 1969 verlegte allein Nordvietnam 38 Millionen Exemplare.

Vor 1945 gab es in ganz Indochina nur vier große Bibliotheken, die sich in den vier großen Städten befanden. 1969 gab es allein in Nordvietnam 199 vom Ministerium für Kultur verwaltete große Bibliotheken, und allein die Staatsbibliothek hat 165 000 Leser.

Vor dem Krieg gab es in ganz Indochina ein einziges, sich in Hanoi befindendes Museum für Geschichte, das Museum Louis Finot. 1969 gab es allein in Hanoi 4 große Museen und in den verschiedenen Provinzen des Landes weitere 400 Museen.

Vor 1945 gab es in ganz Indochina nur eine einzige Kunsthochschule in Hanoi mit 10 Studenten pro Jahr. 1969 hatte allein Nordvietnam 4 Kunsthochschulen und 13 Oberschulen des künstlerischen Zweiges, darunter zwei Schulen für die Kunst der ethnischen Minderheiten.

In Vietnam gibt es eine Losung, die besagt, daß nicht der Leser das Buch, sondern das Buch den Leser suchen muß. Dementsprechend gründete man in allen Produktionsstätten kleine Bibliotheken und vergrößerte die Anzahl der Wanderbibliotheken.

In Europa gibt es ein Sprichwort, demzufolge im Kriege die Musen schweigen und man nur das Klicken der Gewehre hört. Bei uns schuf man während des Zerstörungskrieges ein anderes Sprichwort: Mögen unsere Lieder den Lärm der Waffen übertönen! Mit dieser Losung gingen unsere Schriftsteller und Künstler in das ganze Land, lebten bei den Truppen oder den Angehörigen der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften und taten ihr Bestes, um den revolutionären Optimismus der Bevölkerung zu erhöhen, vor allem bei der Jugend.

Unser zwar noch junges Filmwesen konnte schon gut den Heroismus des Volkes im Kampf gegen den Zerstörungskrieg der Amerikaner widerspiegeln. Mehrere dieser Filme erhielten auf verschiedenen internationalen Filmfestspielen Preise und Anerkennungen.

Auch die Forschung auf dem Gebiet der Literatur und der Kunst wurde während des Krieges fortgesetzt. Im ganzen Lande verstreut fand man eine ganze Anzahl bisher unveröffentlichter literarischer Werke. Auch die vietnamesische Archäologie machte große Fortschritte und entdeckte im vietnamesischen Boden versteckte wertvolle Kunstschatze.

Das vietnamesische Institut für szenische Kunst ist dabei, die Geschichte der szenischen Kunst Vietnams sowie die Geschichte der nationalen Musik und des Volksliedes zu vollenden.

# **25 Jahre Entwicklung des Bildungswesens in der Demokratischen Republik Vietnam**

## **Information der Botschaft der DRV, Berlin 1971**

Während ihrer Kolonialherrschaft hatten die französischen Kolonialisten das vietnamesische Volk im Analphabetentum gehalten. Es gab sehr wenige Schulen. Im Durchschnitt kamen auf 100 Dörfer nur zehn Schulen. Im ganzen Hochland gab es nur eine einzige Schule. In ganz Indochina existierte nur eine Hochschule mit insgesamt 600 Studenten. 95 % der vietnamesischen Bevölkerung, vor allem die Frauen, die Bauern und die Angehörigen der Nationalen Minderheiten, waren Analphabeten. Zu jener Zeit gab es in Vietnam mehr Gefängnisse als Schulen.

### **I. Die Augustrevolution und die Entwicklung des Bildungswesens:**

Am 2. 9. 1945 erließ Präsident Ho Chi Minh das Manifest über die Unabhängigkeit. Kurz danach, am 8. September 1945, erließ er einen Aufruf zur Beseitigung des Analphabetentums. Er faßte an diesem Wendepunkt der Geschichte alle Hauptaufgaben der Bevölkerung in der Lösung zusammen: „Kampf gegen Hunger, Analphabetentum und Aggressoren!“

Die Lehre Ho Chi Minh's lautete folgendermaßen: „Wer des Lesens und Schreibens mächtig ist, muß es die anderen lehren. Wer noch nicht lesen und schreiben kann, muß sich bemühen, um es zu lernen!“ Von September 1945 bis 1946 wurde bei 2 Millionen Werktätigen das Analphabetentum beseitigt und die Weiterbildung wurde entwickelt.

### **II. Das Bildungswesen während des Widerstandskampfes gegen die französische Aggression:**

Bei Beginn des Widerstandskampfes mußten alle in den Städten existierenden Schulen in die Befreite Zone evakuiert werden. Durch diese Maßnahme wurde gleichzeitig vielen Bauernkindern der Besuch der Schule ermöglicht. Nach einem Schuljahr bereits erhöhte sich die Zahl der die Schulen besuchenden Bauernkinder. Nach Beendigung des Widerstandskampfes stellten die Bauernkinder bereits die Mehrheit der Schüler an den allgemeinbildenden Schulen.

Ho Chi Minh definierte folgendermaßen die Aufgabe des Bildungswesens:

„Das Bildungswesen muß dem Widerstandskampf dienen. Es muß mit dem Leben, mit der Arbeit und mit dem Kampf eng verbunden sein. Ein halber Tag muß dem Lernen, der Rest des Tages der Produktion und dem Kampf gewidmet sein. Lehrer und Schüler sollen mit ihrer gesellschaftlichen Arbeit die Bauern und die Streitkräfte unterstützen; sie sollen Schützengräben ausheben oder Straßen ausbessern. Außerdem sollen sie die wichtigsten politischen Dokumente im Volk propagieren und die Weiterbildung organisieren. Lehrer, Schüler und die Familien der Schüler sollen selbst die Lehrmittel, die Schulinrichtungen wie Schulbänke usw. herstellen und den Lohn der Lehrer sichern helfen.“

Das Bildungswesen wurde zur Herzenssache der Volksmassen.

### **Die Bildungsreform 1950 – 1951**

Durch den Sieg der Augustrevolution erfuhren die Gesellschaftsordnung sowie die Produktionsverhältnisse und die ideologische Entwicklung der Bevölkerung große Veränderungen. Aber im Verhältnis dazu hatte das Bildungswesen nur eine geringe Entwicklung durchgemacht. Inhalt des Lehrplanes mußten sein: Liebe zum Vaterland, Nationalstolz, Geist der Unabhängigkeit, Solidarität, Liebe zur Arbeit, Haß gegen die Unterdrückung und gegen die Aggressoren.

Die Schulzeit an der allgemeinbildenden Schule wurde auf 9 Jahre festgelegt.

Reform des pädagogischen Systems und der Ausbildung der Lehrer für die Schulen.

Die Fachschulen, Universitäten und Hochschulen wurden ebenfalls reformiert. Die vietnamesische Sprache wurde an allen Universitäten und Hochschulen als Unterrichtssprache verwendet.

Neue Lehrbücher, die dem obengenannten Programm entsprachen, sind erschienen.

Die Beseitigung des Analphabetentums wurde aktiviert, und bis zum Ende des ersten Widerstandskampfes waren etwa 10 Millionen Werktätige, das sind 80 % aller in den befreiten Gebieten lebenden Erwachsenen, vollständig vom Analphabetentum befreit.





*„Jede Gemeinde verfügt mindestens über eine Schule“ Fotodokumentation aus der Demokratischen Republik Vietnam*



*„Die Bewegung zur Bekämpfung des Analphabetentums und zur Qualifizierung in Schule und Beruf wurde beschleunigt durchgeführt. Fotodokumentation aus der Demokratischen Republik Vietnam*



„Das Bildungswesen muß dem Widerstandskampf dienen. Es muß mit dem Leben, mit der Arbeit und mit dem Kampf eng verbunden sein. — — —“ Ho Chi Minh Fotodokumentation aus der Demokratischen Republik Vietnam.



„Inhalt des Lehrplanes mußten sein: Liebe zum Vaterland, Nationalstolz, Geist der Unabhängigkeit, Solidarität, Liebe zur Arbeit Haß gegen die Unterdrückung und gegen die Aggressoren.“  
Fotodokumentation aus der Demokratischen Republik Vietnam





*„Nach Beendigung des Widerstandskampfes stellten die Bauernkinder bereits die Mehrheit der Schüler an den Allgemeinbildenden Schulen.“  
Fotodokumentation aus der Demokratischen Republik Vietnam*



*„Wer des Lesens und Schreibens mächtig ist, muß es die anderen lehren.“  
Ho Chi Minh*

### III. Das Bildungswesen seit der Wiederherstellung des Friedens:

1. – Seit der Wiederherstellung des Friedens bis zum ersten Fünfjahrplan.

– Im Schuljahr 1955/56 betrug die Zahl der Schüler der allgemeinbildenden Schulen nur 716 985. Im Schuljahr 1964/65 stieg sie auf 2 673 944, das heißt, sie hat sich verdreifacht. An den Hoch- und Fachschulen gab es im Studienjahr 1955/56 nur 4000 Studenten, die Zahl erhöhte sich im Studienjahr 1964/65 auf 617 000.

– Während der Zeit der vorübergehenden Besetzung gab es in Hanoi nur eine Universität, die aus folgenden Fakultäten bestand: Pharmazie und Medizin, Wissenschaft, Jura und eine Pädagogische Hochschule für Literatur und Naturwissenschaften. Ein Jahr nach der Befreiung hatte Hanoi bereits eine Universität mit folgenden Fakultäten: Mathematik, Physik, Chemie, Biologie, Literatur und Geschichte, ein Institut für Pharmazie und Medizin und eine Pädagogische Hochschule. Einige Jahre später wurden das Polytechnische Institut, das Institut für Ökonomie und Planung und eine Schule für Fremdsprachen geschaffen. Die Stadt Vinh (Provinzhauptstadt Nge Anh's) hat ebenfalls eine Pädagogische Hochschule. Dutzende von Fachschulen wurden eröffnet. Die allgemeinbildenden Schulen des Schuljahres 1964/65 waren mehr als doppelt so viele wie die des Schuljahres 1955/56.

– Die Bewegung zur Bekämpfung des Analphabetentums und zur Qualifizierung wurde beschleunigt durchgeführt. Nach dem Zweijahresplan von 1956/58 war das Analphabetentum in der Ebene schon völlig beseitigt. 1955 betrug die Anzahl der Teilnehmer an Weiterbildungskursen, die die erste, zweite und dritte Stufe beendeten, 126 000, im Jahre 1956 erhöhte sie sich auf 632 000 und im Jahre 1960 betrug sie eine Million.

- Die Bildungsreform im Jahre 1956:

Nach der Übernahme der zeitweise von den Feinden besetzten Gebiete verwendete Nordvietnam vorläufig zwei Lehrpläne für zwei Arten von Schulen: die allgemeinbildenden Schulen in den ehemaligen befreiten Gebieten und die Mittelschulen der zeitweise besetzten Zonen. Diese Bildungsreform richtete sich darauf, einen einheitlichen zehnjährigen Lehrplan für die Schüler der allgemeinbildenden Schulen zu schaffen, die Lehrbücher neu zu gestalten, was ihren Inhalt betraf sowie den Inhalt der Lehrpläne und des Lehrstoffes zu vereinheitlichen.

2. Während des Widerstandskampfes gegen die amerikanischen Aggressoren.

Parallel zu den Erfolgen in der ökonomischen Front war das vietnamesische Volk sehr stolz auf seine großen Anstrengungen und die prachtvollen Erfolge, die es in den Jahren des Zerstörungskrieges der US-Imperialisten erringen konnte.

Die Schulen wurden dezentralisiert und evakuiert. Die Unterrichtsräume wurden in den Schutzgräben eingerichtet und sorgfältig getarnt. Die Lehrer und Schüler haben alle Schwierigkeiten und Entbehrungen überwunden, um „gut zu lehren und gut zu lernen“.

Das Bildungswesen und die Ausbildung der Kader entwickelten sich machtvoll in allen Bereichen: in den allgemeinbildenden Schulen, in den Fachschulen, Hochschulen, bei der Qualifizierung und bei der allgemeinen technischen und beruflichen Weiterbildung.

Seit der bedingungslosen Einstellung der Bombenangriffe und des Beschusses der USA auf Nordvietnam wuchs die Zahl

der Hoch- und Fachschüler und der Schüler rasch im Vergleich zum Lehr- und Studienjahr 1964/65.

Die Facharbeiter wurden umfangreich sowohl im Inland als auch in den sozialistischen Bruderländern ausgebildet. Das System der Vorschulen und der ersten Stufe der allgemeinbildenden Schulen wurde in der Ebene und in den etwas höher gelegenen Provinzen vollständig verwirklicht. Über eine Million Menschen beteiligten sich gegenwärtig intern oder extern an den Weiterbildungskursen.

Die Mehrzahl der Kader in den Gemeinden, den landwirtschaftlichen Genossenschaften sowie der Arbeiter- und Bauernjugend haben die erste und die zweite Stufe abgeschlossen.

### Entwicklung des Bildungswesens

#### 1. Universitäten und Hochschulen, Institute, Fakultäten:

Studien-jahr	Zahl der Lehr-anstalten	Zahl der Studie-renden	Zahl der Lehr-kräfte	Zahl der Fachrich-tungen	Angehörige des Staats-apparates m. Fachschul-niveau
1955/56		1 200	40		475
1960/61	10	15 600	1 200		
1964/65	16	26 100		99	20 000
1968/69	35	71 383	6 727	164	61 000
Arbeiter- und Bauernkinder:			93,0 %		
weibliche Studierende:			33,5 %		
Angehörige d. Minderheiten:			4,1 %		
Fernstudenten:			8600		

#### 2. Fachschulen:

Studien-jahr	Lehr-anstalten	Studie-rende	Zahl der Lehr-kräfte	Fachrich-tungen	Angehörige des Staats-m. Fachschul-niveau:
1955/56		2 800	100		2 935
1960/61	65	30 700	1 620		
1964/65	135	35 600		82	90 000
1968/69	196	138 371	7 121	165	155 000
Frauen:			52,5 %		
Angehörige d. Minderheiten:			8,2 %		
Fernfachschüler:			9980		

#### 3. Allgemeinbildende Schulen:

Schul-jahr	Schulen	Lehrer	Schüler	Vorschule	Kinder-garten
1945/46	3 039	5 583	190 061		
1955/56	4 495	16 013	716 085		
1960/61	7 069	44 405	1 900 870		
1964/65	9 295	77 686	2 673 944		
1969/70	11 663	111 751	4 523 580	1 177 995	538 933

Dazu kommen über eine Million Werk tätige, die sich an den Qualifizierungskursen beteiligen.



Alles in allem besucht gegenwärtig jeder dritte Einwohner des Landes eine Universität, eine Hochschule, eine Fachschule, eine allgemeinbildende Schule oder einen Qualifizierungskurs.  
 Anzahl der Schülerinnen: 2 157 000  
 Anzahl der Lehrerinnen: 55 454

#### 4. Anzahl der Schulen:

- 1. Stufe: 7204 (jede Gemeinde verfügt mindestens über eine Schule)
- 2. Stufe: 4122 (4/5 der Gemeinden verfügen über eine Einrichtung dieser Stufe)
- 3. Stufe: 377 (fast alle Kreise verfügen über Einrichtungen dieser Stufe)

#### 5. Pädagogische Schulen (Stand 1970):

Pädagogische Schulen für 1. und 2. Stufe: 110  
 Pädagogische Hochschulen: 6

# Bemerkungen zur Kultur- geschichte Vietnams

In Vietnam leben bekanntlich mehrere Nationalitäten, von denen eine jede ihre eigenen Traditionen in der bildenden Kunst besitzt. Trotz einer starken und langanhaltenden Beeinflussung seitens der beiden kulturellen Strömungen Asiens, d. h. durch die Kulturen Chinas und Indiens, hat sich die vietnamesische Kultur ihren eigenen nationalen Stil bewahrt.

In der Geschichte Vietnams gab es vielerlei Schwierigkeiten und Hindernisse. Zahlreiche feudale Aggressionskriege zerstörten viele kulturelle Schätze des Landes. Das tropische und feuchte Klima trug ebenfalls seinen Teil zur Vernichtung von Kunstwerken aus der Vergangenheit bei. Aber all das, was von der Architektur und der bildenden Kunst erhalten blieb, vermittelt noch einen deutlichen Eindruck über die fortschreitende Entwicklung und das ziemlich hohe Niveau der bildenden Kunst der verschiedenen Nationalitäten Vietnams. Man hat Bronzetrumpfen erhalten können, die noch aus dem 3. Jahrhundert v. u. Z. stammen. Die Gußtechnik und die Ziselier-technik an diesen Trompfen zeigt schon ein hohes Niveau. Auf der Oberfläche dieser Trompfen sind Tiere und Szenen aus dem alltäglichen Leben des Volkes eingraviert.

Vom 11. bis zum 15. Jahrhundert, mit der Entwicklung des Buddhismus in Vietnam, erfuhren die vietnamesische Architektur und bildende Kunst eine rasche Entwicklung, die von der buddhistischen chinesischen Kunst beeinflusst wurde. Viele in unserem Lande noch erhaltene Pagoden wurden in jener Periode gebaut. An den Buddha-Statuen und den Reliefs in Holz und Stein in jenen Pagoden sieht man die große Geschicklichkeit, mit der die Schätze der vietnamesischen Bildhauerei geschaffen wurden. Die wertvollsten der uns erhalten gebliebenen Stücke befinden sich in drei Pagoden im Delta des Roten Flusses: Tay Phuoc, But Thap und Thai Lac.

Die Champa-Nation, eine ethnische Minderheit in Südvietnam, die von den Indern die Architektur und Kunst und den muselmanischen Glauben übernommen hatte, baute sehr pittoreske architektonische Kunstwerke, z. B. den Turm Ponagar (3. Jahrhundert), die Zitadelle My Son und die Pagode Dong Duong (9. und 13. Jahrhundert). Die Besonderheit der Champa-Architektur sind die Tonreliefs.

Die noch erhaltenen Stücke antiker Malerei sind hauptsächlich religiöse, in der Art von Lithografien hergestellte Abbildungen, Wandmalereien in den Pagoden, Porträts nationaler Helden und Illustrationen volkstümlicher literarischer Werke. Die bekanntesten dieser Malereien sind die von den Bauern des Dorfes Ho in der Nähe von Hanoi hergestellten Neujahrsbilder. Themen dieser Bilder sind Szenen des alltäglichen Lebens auf dem Lande, z. B. eine Sau mit vielen kleinen Ferkeln, oder das Ernten von Kokosnüssen, oder Szenen mit einem gewissen Inhalt wie „Eifersucht“, „Mäusehochzeit“ usw. . . .

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit der Kolonisierung durch die Franzosen, wurde die französische bürgerliche Kultur nach Vietnam gebracht. In dieser Zeit entstand in Vietnam eine Kunstschule mit der Bezeichnung „Neue Schöpfung“. Diese Schule propagierte die Auffassung, man solle einer rein formalistischen Linie folgen und nicht das Leben darstellen, wie es ist. Aber parallel zu dieser Strömung gab es andere Künstler, die dem Wege der realistischen Kunst folgten und dabei die bildende Kunst des Westens und die traditionelle vietnamesische Kunst miteinander verbanden. Diese Künstler studierten eingehend die europäische Lackmalerei und entwickelten dann die vietnamesische Seidenmalerei und Lithografie. Besonders die Malerei auf abgeblümtem Lack hat in Vietnam eine lange Tradition. Aber man hatte diese Technik bis dahin nur für Dekorationen angewandt. Erst seit 1930 benutzte man abgeblümten Lack für Malerei. Der abgeblümte Lack läßt sich auch in feuchtem Klima gut konservieren.

Nach der Augustrevolution 1945 und in den neun Jahren des Kampfes gegen die Aggression der französischen Kolonialisten erfuhr die vietnamesische bildende Kunst eine Entwicklung mit einem stärkeren ideologischen Inhalt. Das heißt, die Kunst widerspiegelte das Leben des Volkes in der Produktion und ist beseelt von dem proletarischen Humanismus. Aber unter den schwierigen Bedingungen in einem Krieg führenden Lande fand nur die Grafik die Bedingungen zu einer schnelleren Entwicklung im Vergleich mit den anderen Genres der bildenden Kunst.

Nach 1954, in den Jahren des Friedens in Nordvietnam, begann die bildende Kunst eine neue Entwicklung auf allen Gebieten: Lackmalerei, Malerei auf abgeblümtem Lack, Seidenmalerei usw. . . . Aber in dieser Periode entwickelt sich die Bildhauerei besonders schnell. ▶

Die vietnamesische bildende Kunst muß noch viele Schwierigkeiten überwinden. Es ist notwendig, Kader und Künstler auszubilden und die in anderen Ländern gesammelten Erfahrungen auszuwerten. Aber dennoch leistete unsere bildende Kunst schon jetzt einen beträchtlichen Beitrag zum Kampf gegen die amerikanischen Aggressoren und für die Rettung der Nation.

### Die zukünftige Entwicklung der vietnamesischen Kultur:

In den kommenden Jahren wird es die Aufgabe der vietnamesischen Kultur sein, den drei von der Partei vorgeschlagenen großen Bewegungen zu dienen:

- Erhöhung der Produktivität in der materiellen Produktion
- Kollektive Führung der landwirtschaftlichen Produktion
- Erhöhung des politischen, moralischen und kulturellen Niveaus der Mitglieder und Kader der Partei.

Im gegenwärtigen Zeitpunkt gibt es eine Kampagne mit der Bezeichnung: „Kampagne für ein fröhliches Leben“, d. h. für ein Leben mit kultureller Betätigung und wissenschaftlichen Kenntnissen. Zu diesem Zweck muß man die kulturelle Massenbewegung, das heißt, die Bewegung der Laienkünstler, entwickeln. Um diese Bewegung anzuspornen, haben wir 1969/70 zwei Laien-Gesangs- und Tanzensembles zu Auftritten ins Ausland geschickt.

Parallel zu dieser Bewegung muß man entwickeln: das theoretische Studium der Literatur und Kunst sowie die Literaturkritik zur Erhöhung des Niveaus der kulturellen Aktivitäten. Entwicklung der Ausbildung von Kadern in verschiedenen Formen: Direktstudium, Fernstudium, Abendstudium, Intensivkurse usw. Zu diesem Zwecke hat man Hunderte von Künstlern in die sozialistischen Länder geschickt, damit sie später Lehrkräfte an den Kunsthochschulen oder Schauspielschulen werden können. Gefördert werden auch solche Schriftsteller, die kurze Werke wie Novellen und Kurzgeschichten schaffen, mit denen man den Bedürfnissen des Kampfes und der Produktion rascher dienen kann. Ermutigt wird außerdem die Beteiligung der Massen an der Literatur- und Kunstkritik.

# Die Malerei in den befreiten Gebieten Südvietnams

Von Nguyen Van Muoi

Man kann nicht von der Malerei Südvietnams in den befreiten Gebieten sprechen, ohne ihre patriotischen Traditionen zu erwähnen, die sich während des Widerstandskampfes herausgebildet haben.

Zu Beginn des antifranzösischen Widerstandes vertauschten die meisten Maler in Südvietnam den Pinsel mit dem Gewehr. Nur wenige dachten daran, während der Kampfoperationen Skizzen zu machen. Aber mit dem Auftauchen fester Guerillastützpunkte und dem Bedürfnis nach Information und politischer Erziehung wurden bald zahlreiche kurze Mal- und Zeichenkurse eröffnet. Schnell gewöhnte man sich daran, nach jeder militärischen Kampagne Ausstellungen von Skizzen oder Pastellarbeiten, die während des Kampfes entstanden waren, oder auch von Plakaten, Karikaturen typischer Szenen des Widerstandes zu organisieren: der Eintritt in die Armee, Zahlung der Landsteuer, Überredungsarbeit beim Feind usw. Die Zeitungen aller Provinzen druckten farbige Zeichnungen ab. Têt-Bilder (zum Neujahrstag des Mondjahres) und Kultbilder neuen Stils wurden beim Nahen jedes Festes verkauft. . .

Mit dem Frieden von 1954 gingen die meisten Maler in den Norden. Die jungen Begabungen, die im Süden blieben, glaubten, sich nun endlich ihrer Kunst widmen zu können. Aber es war ein falscher Frieden, in dessen Schutz Ngo Dinh Diem, Erzagent des US-Imperialismus, brutal gegen jede Opposition vorging. Die patriotische Malerei konnte ihren Marsch vorwärts erst wieder mit der Gründung der Nationalen Befreiungsfront (1960 Anm.d.Red.) und mit der Aufstandsbewegung fortsetzen, die schließlich der Diktatur Ngo Dinh Diem 1963 ein

Ende machte. Eine ungestüme Entwicklung begann, dank der Teilnahme und der Unterstützung des Volkes. Von neuem wurden Ausbildungskurse unter der Anleitung erfahrener Künstler eingerichtet. Die neuen Talente waren bald an allen Fronten verteilt, sie mischten sich unter das bewaffnete Volk, sicherten die Zeitungspropaganda und übernahmen die Aufgaben von Kriegsberichterstattern.

Die gewaltige, in Südvietnam installierte US-Kriegsmaschinerie stellt unsere Landsleute, besonders unsere Maler vor mehr als ein anscheinend unlösbares Problem. Sie haben dennoch die härtesten Schwierigkeiten überwunden und haben einen wachsenden Anteil an den leuchtenden Siegen, die von unseren Waffen errungen werden. Sie kämpfen, studieren, beobachten und reproduzieren unzählige Gesichtspunkte des unermeßlich heldenhaften Kampfes ihres Volkes.

Die Skizzen, die wir aus Südvietnam erhalten, bezeugen das Gelingen ihrer Autoren: Co Tan Long Chau, Le Van Chuong, Huynh Phuong Dong, Thai Ha, Le Hong Ha und Nguyen Van Kinh (Abb. 1). Ihre 300 Zeichnungen – Bleistift, Encre de Chine, Kohle – wie ihre Aquarelle und Ölbilder geben ein lebendiges Bild von denen, die mit ihrem gewaltigen Kampf inmitten einer verschwenderischen, von Licht überfluteten Natur aufwachsen. Diese Werke gestatten uns, mehr noch als

*„Landsleute, erheben wir uns vereint, um die Schlupfwinkel der Amerikaner und ihrer Marionetten zu vernichten.“  
Agitationsplakat*







Reportagen, Erzählungen, Romane und sogar Dokumentarfilme, das innere Licht des Helden, die Besonderheiten eines Gebietes zu erfassen.

Erwähnen wir von den gelungensten Porträts: von Huynh Phuong Dong „Frau Hai Do“ (Abb. 2), eine leidenschaftliche Kämpferin, die als Kind für 20 Piaster an einen Großgrundbesitzer verkauft wurde; sie hat fast ihr ganzes Leben im Dienst anderer gestanden; „Mutter Hai aus Xom Cham“, die sich unzählige Male den Panzern M 113 in den Weg gestellt hat, um sie an der Zerstörung der Hütten zu hindern; „Mutter Muoi aus Tan Phuoc Tay“ (Abb. 3), die ohne Zaudern die Verpflegung der Truppen unter dem feindlichen Bombenhagel aufrechterhalten hat; „Mutter Muoi aus My Binh“ (Abb. 4), die in den düsteren Jahren (Vor der Gründung der Front, Anm.d.Red.) 55mal Kämpfer gerettet hat; „Herr Hai Thung“, unerschrockener Familienvater; „Frau Tranh aus Ben Tre“, die an 425 politischen Kämpfen teilgenommen hat; „Die Partisanin von Cu Chi“; „Die Demonstration“. „Frau Ba Hong“ (Abb. 5), die sich in der Schlacht von Binh Gia ausgezeichnet hat und „Der kleine Lai“ von Co Tan Long Chau „Befehl zum Angriff“; „Der Genosse Khuong in Binh Gia“; „Bis zum Ende kämpfen“. Von Le Van Chuong „Nguyen Van Ni, Elitekämpfer“ und von Thai Ha „Ein paar Zeilen von zu Hause“ usw.

In verschiedensten Stilen behandeln diese Werke Aspekte des neuen Menschen, seiner Unbezähmbarkeit, seines Mutes, seiner Opferbereitschaft, seines unversöhnlichen Hasses gegen den Eindringling, sichtbar im Glanz seiner Augen und im Ausdruck seiner Züge. Die Künstler haben treffend die jeweiligen Eigenheiten ihres Modells, seine Gedanken und seine tiefsten Gefühle erfaßt. So zeichnet Huynh Phuong Dong mit wenigen leichten Strichen das lebensvolle Porträt von Ma Hai: den Kopf aufrecht, die glänzenden Augen, die vor Zorn bebenden Lippen. In anderen Skizzen hingegen bemüht er sich, den sanften Charakter, verbunden mit einer großen Einfachheit des Herzens und einer bewundernswerten Entschlossenheit des Geistes nachzuzeichnen. Co Tang Long Chau schildert mit nüchternen Mitteln Kampfszenen. „Bis zum Ende kämpfen“, „Der Genosse Khuong in Binh Gia“ halten die bewegenden Augenblicke eines verbissenen Kampfes, die stolze und überlegene Haltung der Kämpfer, ihre Entschlossenheit beim Laden und ihre Sicherheit beim Zielen fest. Längeres Betrachten enthüllt neue Einzelheiten, die den unbezwingbaren Patriotismus der Vietnamesen des Südens vermitteln. Man versteht, daß diese Männer und Frauen einem 10mal stärkeren Feind siegreich standhalten konnten, daß weder Bomben noch Massaker sie aus ihren Dörfern vertreiben können, daß die grausamsten Raz-





5



4

3

2





zien der Yankees mit der Zerschlagung der Aggressoren endeten. Man meint, auf dem Boden zu stehen, auf dem sich so gewaltige Ereignisse vollziehen und auf dem sich so viele Helden hervorragen haben, wo ein einfacher, 50jähriger Partisan von Cu Chi, bei der Ankündigung einer Razzia, keine andere Befürchtung hat, als daß der Feind einen anderen Weg wählen könnte.

Die Landschaften entstehen aus der gleichen Haltung. „Die Zerstörung der Schule in Linh Phung“ zeigt eine Anhäufung von Ruinen, aus denen die Reste eines Pultes und Bücher herausragen. „Der Bombentrichter“, „Die Jankees waren hier ...“ (Abb. 6) machen vor Zorn beben angesichts der Wildheit der modernen Hunnen. In „Einkreisung eines Postens“ hingegen, unterstreicht der Künstler mit roten breiten Flächen das rächende Feuer, das das Blockhaus und die Kannibalen verschlingt, die darin Zuflucht suchen. „In der Kokospflanzung“, „Unterholz“, „Haus im Schatten der Kokospalmen“, „Am Ufer des Flusses“, „Der Markt von Nhat Tao“, „Die

Landestelle bei Thom“, usw. besingen den sanften Charakter der in Licht gebadeten vietnamesischen Landschaft. Der erstaunlich blaue Himmel, eine Wolke von unwirklichem Weiß, Kokospalmen mit zartgrünem Federbusch, Goldspiegelungen in einem Fluß, von einer Fülle von Lastboten belebt, eine liebevolle Bambushütte, die sich im Wasser eines Flußarmes spiegelt. Die Liebe zum Heimatboden bricht aus jedem Bild hervor, aus jedem Strich, aus jeder Farbe. Das Leben des kämpfenden Südvietnam erhebt vor unseren Augen, ein triumphierendes Leben, das den Grausamkeiten und den Raubzügen eines schrecklichen Feindes trotzt.

Im Feuer des Krieges entstanden, entfaltet sich die patriotische Malerei Südvietnams in den befreiten Gebieten und nährt sich aus der Quelle jeder Kunst, aus dem Volk. Strahlende Perspektiven öffnen sich vor ihr und es besteht kein Zweifel, daß ihr Beitrag zur nationalen Kunst reich und beachtlich sein wird.



# Die Malerei in der Demokratischen Republik Vietnam

Von Nguyen Khac Vien

In der Kolonialgesellschaft lebte der Maler, eine seltene Erscheinung unter der Intelligenz, die auf ihre einfachsten Ausdrucksformen beschränkt war, recht und schlecht. Materiell wie moralisch. Seine Kunst interessierte niemanden, weder das von Elend und Erniedrigungen erdrückte Volk, noch den Kolonialisten und den Mandarin, die mehr nach Geld gierten als nach Kultur. Der Künstler selbst — der „sein Vaterland verloren hatte“ — wie man im Vietnamesischen sagt — fühlte sich mitten in seinem Land, unter seinem Volk als Fremdling.

Er hatte nicht viel zu sagen und auch niemanden, an den er sich wenden konnte. Das „Künstlerleben“ bestand für manche in einer mehr oder weniger dauerhaften Flucht ins Opiumrauchen oder in ein Abenteuerleben; für andere in der Reproduktion einiger leicht kommerzialisierbarer klischeehafter Motive, oder in der Nachahmung irgendeines Meisters. Manchen — sie lassen sich an den Fingern abzählen — gelang es, einige originelle Werke zu schaffen. Aber in ihrer Gesamtheit blieb die Bilderproduktion mager, ohne Kraft, ohne Leben, ohne Originalität.

Die Revolution kam. Ein starker frischer Wind rüttelte und weckte das Künstlermilieu auf. Und nun zogen die Künstler mit dem Rucksack beladen, oft für Jahre, in den Dschungel oder griffen die feindlichen Festungen an, gemeinsam mit den Kämpfern der Volksarmee, schliefen im gleichen Unterstand, aßen aus der gleichen Schüssel, arbeiteten im gleichen Reisfeld wie der Bauer. Sie erklommen die verschlungenen Bergpfade und entdeckten mit nicht endender Verwunderung die Landschaften und die Menschen dieser Gebiete, in die bis dahin noch keiner von ihnen den Fuß gesetzt hatte.

Sie entdeckten ihre Heimat, ihr Volk.

Das Leben bekommt einen Sinn, nimmt unaufhörlich einen neuen Sinn an; es erfaßte sie mit seinen Strudeln und seinen Strömungen, es riß sie mit und trug sie weiter. Keiner konnte sich länger in seine Abstraktionen und seine Träumereien versenken.

Die Menschen aus dem Volk, ihrerseits, mit einem geringeren intellektuellen Gepäck und mit einer einfachen Berufsausbildung ausgerüstet, entdecken die Notwendigkeit der Kunst, der Ideen, der zu schätzenden Gefühle, des Geschmacks für die Malerei. Sie fordern die Künstler auf, ihren Bestrebungen Leben zu verleihen, einige unter ihnen beginnen zu malen.

Die Kunst hier versucht vor allem, die Sprache des Lebens zu sprechen.

Das Leben zwingt sich den Künstlern auf, es dringt von allen Seiten auf sie ein, nicht das Leben einiger Einzelpersonen, einer bestimmten Klasse, sondern das Leben eines Vol-

kes. Die Malerei versucht, etwas auszusagen; nicht daß es ihr immer gelänge, aber wenigstens hält sich der Künstler nicht für ein abseits stehendes, einsames, unverstandenes Wesen. Er nimmt an diesem Leben mit seiner ganzen Intelligenz, mit seinem ganzen Herzen teil. Er versucht, den Sinn dieses Lebens zu erfassen, das weitergeht. Die Kunst ist voll von diesem Thema. Thema und nicht Gegenstand. Dieses neue, brodelnde Leben ist voller Themen; die Kunst besteht gerade darin, sie zu sehen, ihre Dringlichkeit, ihre Weite, ihre Tiefe zu erfassen. In diesem Leben ist die Zukunft ebenso Wirklichkeit wie die Gegenwart, und der Realismus bedeutet keineswegs die einfache Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern auch die Umgestaltung durch all das, wovon das Wirkliche voll ist, d. h. alle Hoffnungen, die das Herz der Menschen erheben.

Der Künstler teilt alle diese Hoffnungen und das Werk ist zu allererst, vor allem eine Sache des Herzens, des Gefühls. Es gibt hier nicht diese Grenze der Sensibilität, die in vielen Ländern den Künstler von seinem Volk trennt. Der vietnamesische Künstler liebt tief seine „wiedergefundene“ und erneuerte Heimat; die Liebe zu seinem Land, zu seinem Volk, zu seiner Arbeit, die Liebe zum Menschen scheinen in allen Werken durch. Eine große Zärtlichkeit umfängt die Linien, ebenso die Strahlen der Sonne, die das Grün eines Dorfes umfassen wie das sanfte Licht, das die Gesichter der Kinder umgibt, die lesen lernen. Die Kriegsszenen, so schrecklich sie auch sein mögen, tragen niemals die Spuren der Verzweiflung, denn am Ende des Krieges, der Leiden, die er erzwingt, strahlt das Licht der Unabhängigkeit und der Freiheit.

Der Mensch bleibt das Hauptthema, man sieht ihn überall, der Mensch aller Berufe, aller Schichten, aller Nationalitäten, bei der Feldarbeit, beim Studium, im Krieg, beim Weben und Spinnen, beim Aufbau. Selbst wenn er nicht in Erscheinung tritt, wenn nur eine Baumreihe, ein Winkel im Dschungel zu sehen ist, der Mensch ist niemals abwesend.

Der sich erneuernde Mensch sieht die Dinge mit neuen Augen.

Es ist immer noch der gleiche Büffel mit rauhem Atem, und den sich windenden Hörnern, der seit Jahrhunderten den Rhythmus des dörflichen Lebens bestimmt, aber dieser Büffel ist heute, nach der Agrarreform, das persönliche Eigentum des Bauern geworden, der ihn führt. Die gleiche Bambushecke umschließt noch immer die Dörfer, aber was geht hinter ihnen vor? Die ehemals Vornehmen, ihre endlosen Trinkopfer, ihre Arroganz und ihre Grausamkeit sind für immer verschwunden; hinter der Bambushecke diskutiert man heute über Wissenschaft, Technik, die nationalen und internationalen Angelegenheiten.

Die gegenseitige Zuneigung zwischen dem befreiten Bauern und dem Büffel, der einen echten Herrn gefunden hat, die heitere Lebhaftigkeit der Dörfer, und tausend neue Dinge, die im Land und in den Herzen der Menschen entstehen, wird alles dies Form und Leben in der Malerei annehmen? Wenn der vietnamesische Künstler keine Sorgen im Hinblick auf das Thema hat, so bleibt ihm hingegen ein großes Stück Weg, um die entsprechenden Techniken zu finden.

Die Symbole und Dekorationen der mittelalterlichen Kunst genügen nicht mehr; die Errungenschaften der traditionellen Volkskunst, wie groß auch ihr künstlerischer Wert sein mag, bleiben dennoch kunsthandwerkliche Schöpfungen, unfähig das Leben in seinem ganzen Reichtum, vor allem in seiner ganzen Tiefe widerzuspiegeln. Man kann sagen, daß die vietnamesischen Maler, die zuerst mit dem Herzen malen, alle Techniken, bewußt oder unbewußt, ausprobiert haben. Die Suche nach der Technik steht gegenwärtig an zweiter Stelle, aber diese unbestreitbare Schwäche der vietnamesischen Gegenwartskunst kann eine Quelle unvermuteter Reichtümer für die Zukunft sein. Denn es gibt keine Schule, keinen Lehrmeister, der seine klug formulierten Lösungen den anderen aufzuzwingen versucht. Jeder malt nach seiner Art und hat mit den anderen nur das wesentliche Ziel gemeinsam, das Leben in seinem ganzen Reichtum und in seiner ganzen Fülle wiederzugeben. Nur die Spiele der reinen Abstraktion sind verbannt. Es ist eine Malerei offenen Herzens, ohne Umwege, leicht zugänglich.

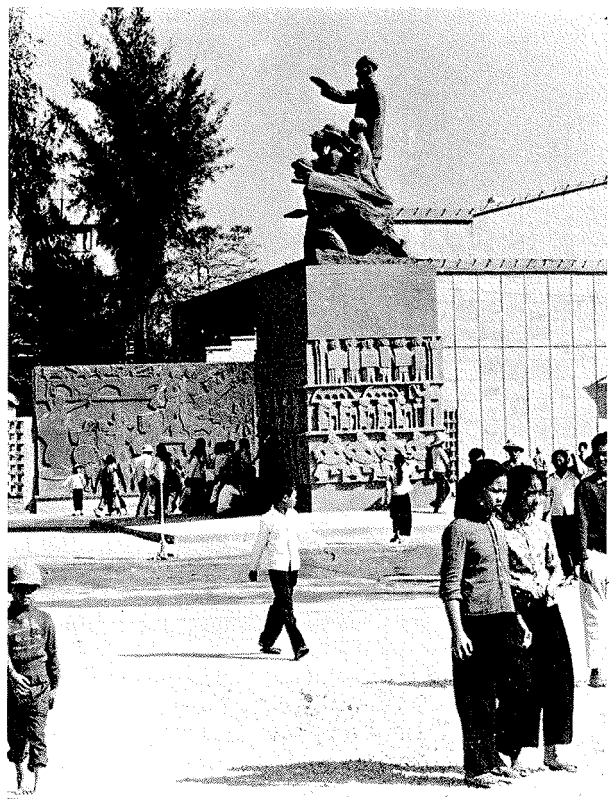
Die vietnamesischen Maler, die an der Seite ihres Volkes in einem langen und harten Kampf für nationale Unabhängigkeit und Sozialismus stehen, müssen im künstlerischen Bereich einen täglichen Kampf gegen die materiellen Schwierigkeiten führen.

Halten wir fest, daß die vietnamesischen Maler seit 20 Jahren immer unter schwierigen materiellen Bedingungen arbeiten mußten. In den Jahren von 1945 — 1954 hatte der Künstler in seiner Tasche gerade ein paar Stifte, ein Skizzenbuch, und auf der Kante eines Unterstandes, im Schatten eines Baumes, während einer Pause, skizzierte er eine Landschaft, eine Person. Die in den befreiten Gebieten eingerichteten Ateliers verfügten über wenig Material. Die US-Aggression schafft aufs Neue unzählige Schwierigkeiten. Selbst während der wenigen Jahre relativen Friedens, von 1955 — 1965, waren die materiellen Mittel sehr gering, die den Künstlern in einem Land zur Verfügung standen, das sehr arm war und seine ganzen Kräfte dem Aufbau einer neuen Wirtschaft widmen mußte.

Die vietnamesische Malerei verfügt unterdessen über ein besonderes, den Künstlern anderer Länder unbekanntes Material: den Lack. Der handwerkliche Lack ist in Japan, China bekannt, aber die Lackmalerei, typisch vietnamesisch, hat in diesen letzten Jahren einen wachsenden Aufschwung erfahren, dank der ständigen Verbesserung der Technik und der Vertiefung des bildlichen Ausdrucks. Der Lack gibt der Farbe eine neue Dimension, erlaubt es, die Freude in ihrem vollen Glanz auszudrücken, die Dunkelheiten zu verdichten, in besonders ausdrucksvoller Weise die Üppigkeit und den Optimismus zu vermitteln. Gegenwärtig kann die vietnamesische Malerei sich schmeicheln, eine sehr abwechslungsreiche Produktion der Lackmalerei aufweisen zu können, die einzig in der Welt ist.

Wir erleben historisch gesehen, die Entfaltung einer neuen Malerei; sie ist noch jung und sucht sich ihren Weg, aber sie ist bereits fest in der nationalen Wirklichkeit verwurzelt, sie entwickelt sich kräftig trotz der schwierigen materiellen Bedingungen, weil sie von dem Marsch eines ganzen Volkes vorwärts getragen wird und versucht, mit ihm eins zu werden. ■

*Denkmal in Hanoi, errichtet anlässlich des 25. Unabhängigkeitstages der DRV 1970. Die großplastische Gruppe stellt die vier Hauptkräfte des Volkes dar: Arbeiter, Bauern, Soldaten und Schüler, zusammen mit Präsident Ho Chi Minh. Die Reliefs am Sockel, sowie an der Wand zeigen Szenen aus dem Befreiungskampf: an der Wand eine Luftabwehrstellung, am Sockel eine Demonstration, Schulunterricht und Volkstänze.*



„Rückkehr vom Fischen.“  
von Le-Thiep  
Kolorierter Holzschnitt, 1969



Pham Van Don: ist Professor an der Kunstakademie in Hanoi. Einer der Künstler, die es verstanden, die traditionellen Kunstformen, besonders der Holzschnittkunst, mit dem neuen Inhalt, dem Leben während des Befreiungskampfes zu verbinden.

„Wachsen wie Phu Dong“ ist ein schönes Beispiel dieser Verbindung. Phu Dong ist eine der großen mythologischen Gestalten Vietnams: Als Knabe wollte er gegen die Invasoren kämpfen. Er verlangte vom König ein eisernes Pferd und eine eiserne Rute, sowie einen eisernen Hut. Phu Dong aß unterdessen 7 große Bambusteller voll Reis und 3 Teller der gesalzenen Ca-Früchte. Er wuchs zusehend und wurde so stark, daß er mit dem Pferd und der Rute die Invasoren besiegen konnte. Pham Van Don hat hier Phu Dong eine Bambusrute gegeben. Der Bambus findet in den verschiedensten Situationen Verwendung: zum Bau von Brücken ebenso wie in der vietnamesischen Küche. Die Vietnamesen vergleichen ihre Kinder gern mit Bambussprossen!





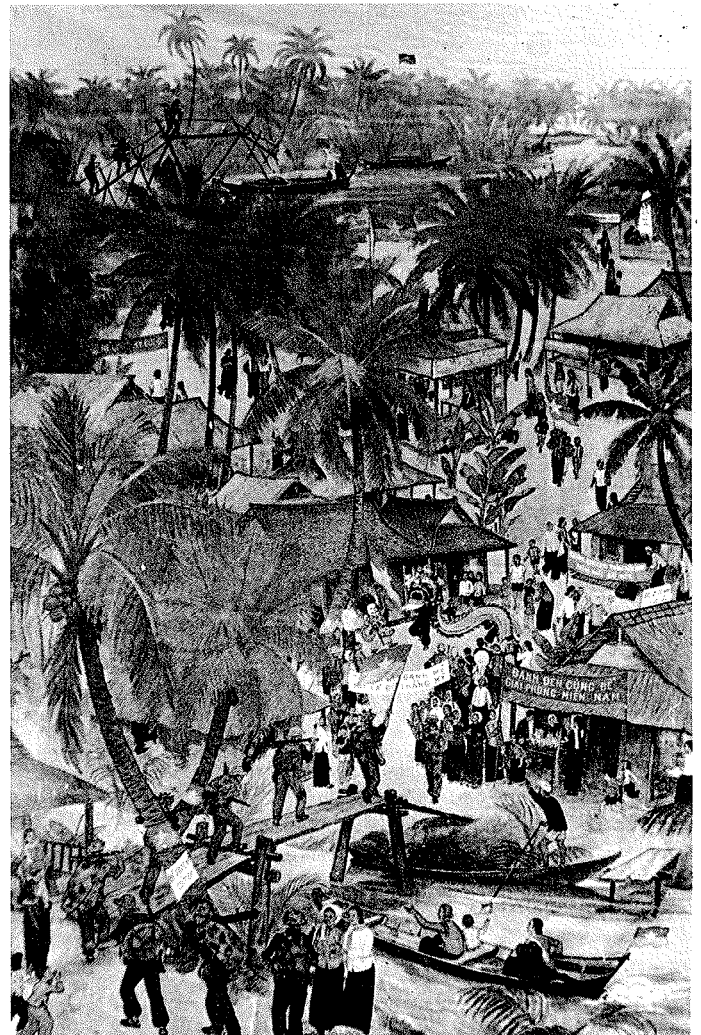
*„Mutter und Kind“ von Diep minh Chau. 1968. Geschenk an das Informationsbüro der Prov. Rev. Reg. der Republik Südvietnam in Paris.*

*Diep minh Chau ist einer der großen Bildhauer und Maler Vietnams. Er lebt jetzt im Norden, seit der Regruppierung 1954 nach dem Genfer Vietnam-Abkommen. Besonders berühmt hat ihn eine Zeichnung gemacht, die er mit seinem eigenen Blut ausführte: „Ho Chi Minh mit seinen Kindern.“ Drei Kinderköpfe symbolisieren die drei Teile Vietnams, den Norden, Zentralvietnam und Südvietnam.*

*„Beim Marsch durch das Dorf.“  
Unbekannter Mäler aus Südvietnam.  
Traditionelle Malerei.*

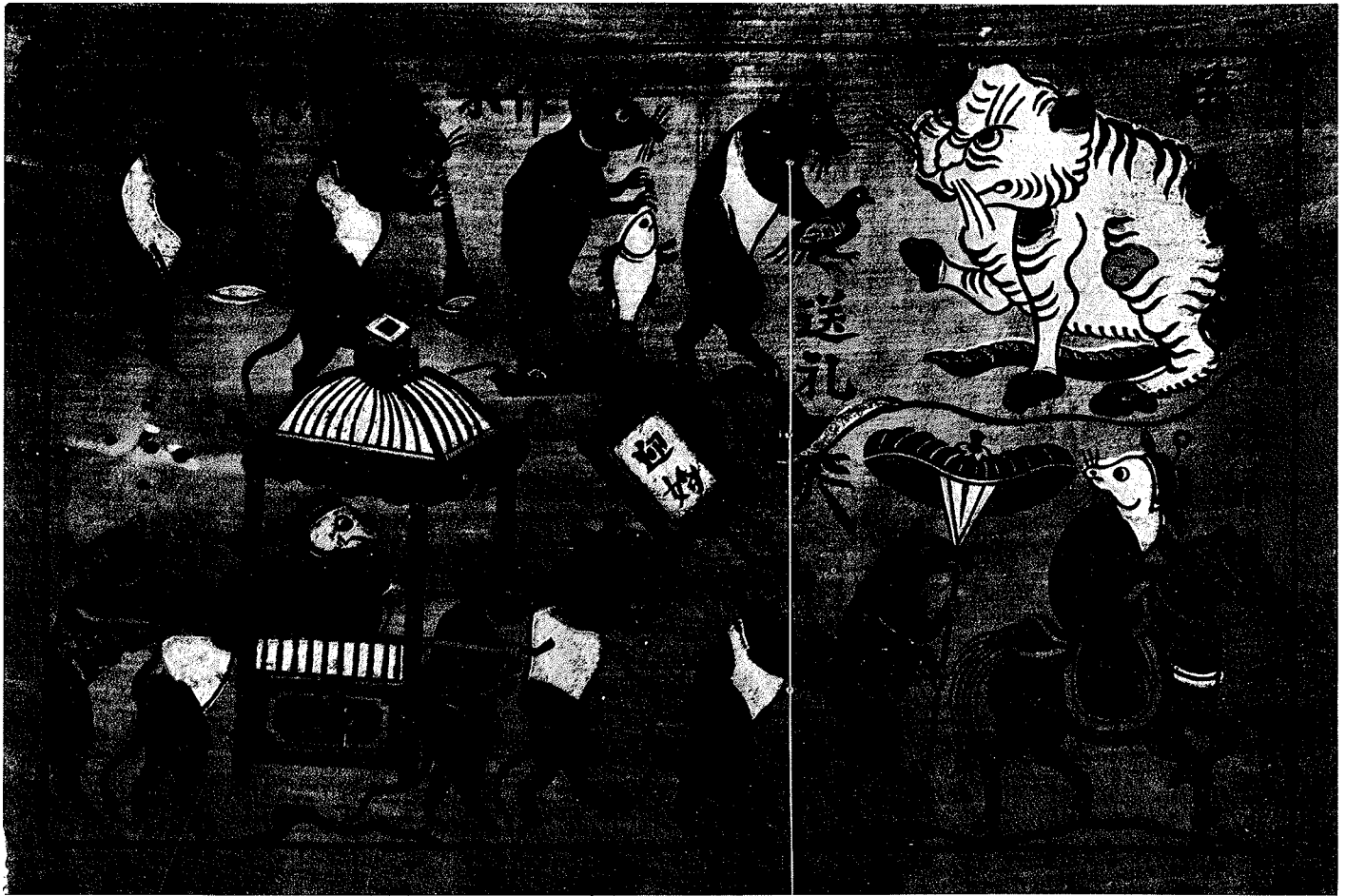


*„Auf dem Weg zur Front.“  
Von Luu Cong Giong.  
Holzschnitt in erdfarbenen Tönen.*



# Der vietnamesische Holzschnitt Lebendige Volkskunst

Aus einer Einführung zur Ausgabe vietnamesischer Holzschnitte, Hanoi 1962



„Die Hochzeit der Maus“ Anspielung auf die Sitten der nationalen Minderheiten  
Volkstümliche Farbholzschnitte aus dem Dorf Dong Ho.

Die Entstehungszeit der Holzschnitte ist noch unklar: die einen verbinden sie mit dem Aufkommen des ersten Papiergeldes unter der Ho-Dynastie (1400 – 1407), die anderen lassen sie mit der Blütezeit des Buddhismus unter der Ly-Dynastie (1010 – 1225) zusammenfallen und manche halten die Holzschnittkunst sogar für noch älter.

Diese Bilder gehören seit Jahrhunderten zum Leben des Volkes. Die ein-

fachste Bäuerin, die ihre Einkäufe zum Têt-Fest machte, dem Neujahrsfest des Mondjahres und gleichzeitig der Frühjahrsanfang, vergaß nicht, einige Blätter zum Schmuck ihrer einfachen Hütte mitzunehmen.

Die Hersteller dieser Drucke waren einfache Bauern, die zwischen zwei Reisernten Künstler wurden. Über die Jahrhunderte hinweg ragen aus der Fülle der Werkstätten die im Dorf Dong Ho in

der Provinz Bac Ninh und die in der Straße der Trommeln in Hanoi hervor. Beide haben eine eigene Technik entwickelt, und damit zwei Stile, die alle anderen Holzschnittwerkstätten, vor allem in Nam Dan in der Provinz Nghe An, beeinflussten. In beiden Fällen handelt es sich um Holzschnitte. Aber während in Dong Ho die Farben nacheinander auf einen ocker- oder grell gelbfarbenen Grund gedruckt werden,

# 增家



„Produktion“  
Volkstümlicher Farholzschnitt aus dem Dorf Dong Ho

der mit Muschelkalk gehöht wird, wird in den Drucken der Straße der Trommeln nur der Kontur gedruckt, während die Farbe mit dem Pinsel aufgetragen wird.

Aus diesen Reproduktionsverfahren ergibt sich, daß die Bilder aus Dong Ho weniger abwechslungsreich sind, aber doch über eine reiche traditionelle Auswahl von großer Originalität verfügen. Nur aus Pflanzen oder Mineralien gewonnene Naturfarben kommen zur Anwendung. Die glitzernden Weißtöne z. B. werden aus zerstoßenen Muscheln gewonnen: Austern, Miesmuscheln. Die tiefen kräftigen Schwarztöne stellt man auf der Basis des Rußes von Reisstroh oder Bambusblättern her. Aus Grünspan und Lehm gewinnt man das Grün und die Palette der Rot- und Orangetöne, das Indigo gibt das Blau, und die Sophora-Blume das Gelb. Diese klaren leuchtenden Farben werden in ihrer Wirkung durch winzige Strohkörner in der Papierstruktur noch gehoben.

Tropische, unverwesliche Hölzer, die aber weich genug sind, dienen der Herstellung der Druckstöcke. Fast hundertjährige Platten sind noch heute in Anwendung, trotz der Schäden, die ihnen das Klima und die Umstände des Krieges zugefügt haben. Der Künstler arbeitet frei nach der Erinnerung, ohne Vorzeichnung. Mit sicherer Hand schneidet er direkt in das Holz mit einer flachen Schere, so daß ein glatter, nicht modellierter Kontur entsteht, ohne Schatten- und Hell-Dunkelwirkungen, aber umso mehr die Farben hervorhebend.

Die Holzschnitte von Dong Ho werden auf selbstangefertigtem Papier abgezogen, das aus Bambus, aus der Borke des Maulbeerbaumes oder des Gio (*rhamnoneuron balansae*) hergestellt wird. Es ist sehr körnig und unterstreicht den plastischen Effekt der Farbkörnchen.

Szenen aus dem täglichen Leben waren die bevorzugten Bildthemen: die Arbeiten auf dem Reisfeld, der Markt, die Haustiere, die Feste, der Tanz des Einhorn, die Ringer, das Schachspiel, das vornehme Vergnügen der Musik und das weniger vornehme Vergnügen des Alkohols. Hier und da trifft man auch die großen Gestalten der vietnamesischen Geschichte: die Schwestern Trung, Tran Hung Dao, Le Loi, Quang Trung und andere ruhmvolle Namen, die Etappen im ununterbrochenen Kampf gegen die Invasion bezeichnen. 228

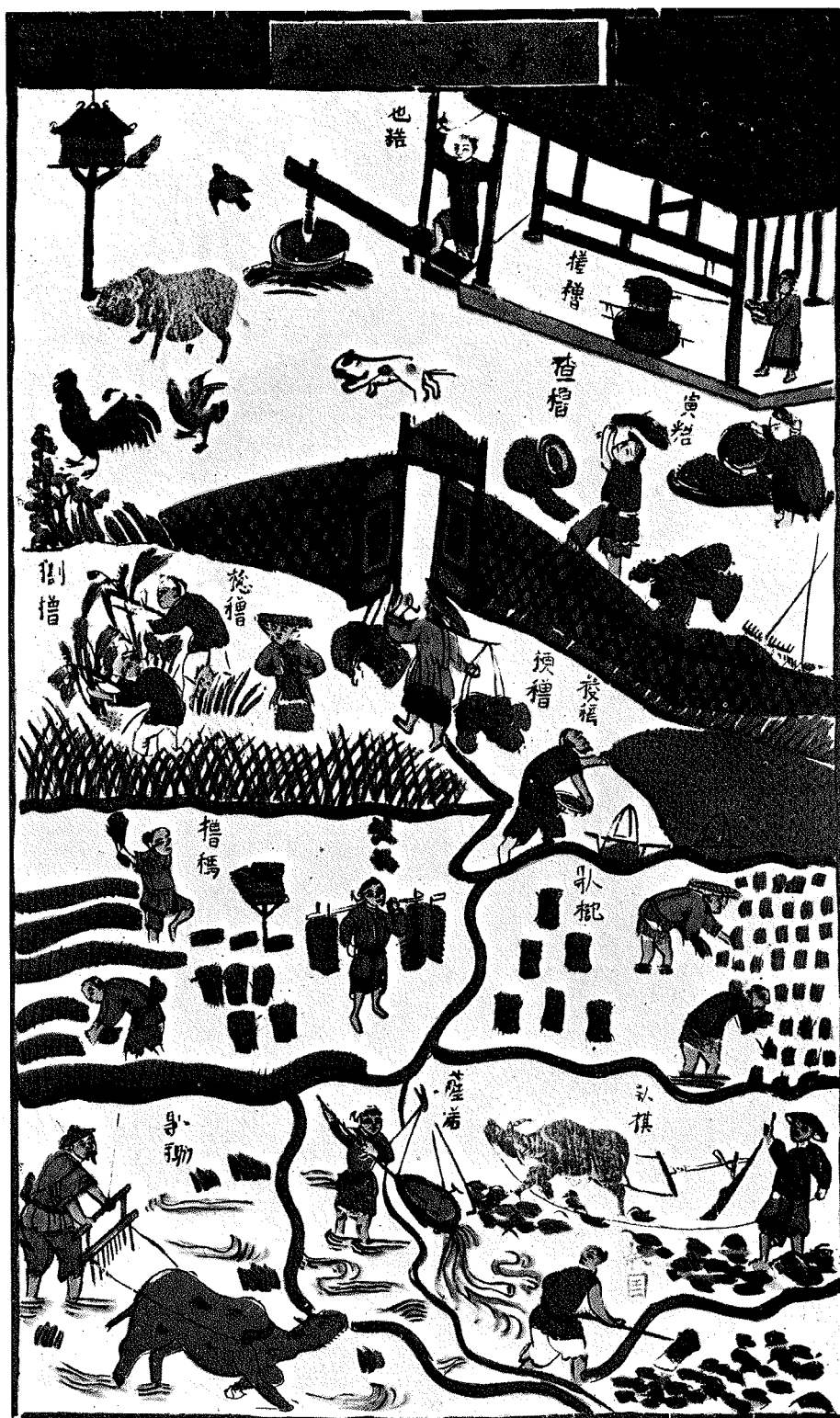


Auch die Feen und andere Geister der sino-vietnamesischen Mythologie neben Fabeltieren: Drachen, Einhorn, Schildkröte, Phönix. Im Bild wird auch die ergreifende Geschichte der schönen Thuy Kieu und anderer Helden aus Gedichten erzählt, wie z. B. dem tapferen Thach Sanh.

Die Holzschnitte von Dong Ho beschäftigen sich hauptsächlich mit den Aspekten des ländlichen Lebens; die kleinen Büffelhüter spielen mit dem Reifen, die große auf dem Strom treibende Ente, das Huhn mit seinen Kücken, die Sau mit von vielen Würfen gebeugtem Rücken. Die Bilder aus Dong Ho wählen oft die Satire, wie z. B. in der Hochzeit der Maus, einer Anspielung auf die Laster der Feudalgesellschaft. Die Eifersuchtsszene, von Meisterhand hingeworfen, wird noch komischer durch die honigsüßen Worte des Ehemannes, der in einem galanten Gespräch überrascht wird von seiner Frau, die zornig dazukommt und sich rächen will: „Nur ruhig, nur ruhig, meine Schöne! Beherrsche deinen Zorn. Laß uns den Skandal vermeiden, der mich beschämen würde und an dir nicht vorbeigehe.“

Neben den Drucken zum Têt-Fest entstanden die ihnen verwandten Kultbilder in den gleichen Werkstätten. Hier spiegelt sich die Gläubigkeit des vietnamesischen Volkes wider, das aufgrund seiner Toleranz in religiösen Fragen die verschiedensten Gottheiten in sein Pantheon aufnahm. Besonders verbreitet waren die Illustrationen zu den heiligen Büchern des Buddhismus. Wenn man von der Anhäufung konfuzianischer Autoritätssymbole absieht: Siegel, Schwerter, Standarten, Auszeichnungen des Hofes – kann man hier schöne Kompositionen finden. Der Kult des Tigers und der legendären Tiere gibt den Künstlern Gelegenheit, ihre Begabung als Tiermaler zu zeigen. Die Darstellung der Geister ist Anlaß zu einer sehr ausdrucksvollen symbolischen Überhöhung der feudalistischen Hierarchie. Die Fülle der Motive ist groß, denn jede Nationalität hat ihre eigenen Sitten und auch ihren eigenen Stil, bei der Darstellung der Personen wie auch bei der Wahl der Farben. Diese Drucke sind von großem künstlerischen Wert; ihre Verschiedenartigkeit erklärt sich aus den zusammenfließenden kulturellen Strömungen ganz Südostasiens.

Dieses volkstümliche Kunsthandwerk ist niemals zum Museumsgegenstand geworden, wenn auch seit langem



„Die Karte der landwirtschaftlichen Tätigkeiten“  
Volkstümlicher Farbholzschnitt aus dem Dorf Dong Ho



青安號

„Kinderspiele – Schlange und Drachen“  
Volkstümlicher Farbholzschnitt aus dem Dorf Dong Ho

am Vorabend des Tết-Festes viel mehr moderne, im Offset-Verfahren gedruckte Bilder vertrieben werden, als traditionelle volkstümliche Drucke.

Mit dem Tết-Fest 1946, nach dem Triumph der Augustrevolution 1945, konnte die Produktion der volkstümlichen Holzschnitte einen neuen Aufschwung nehmen. Man begann, im alten Stil neue Themen darzustellen: Onkel Ho im Kreis seiner Neffen und Nichten, die Partisanen auf dem Feld, der Alphabetisierungskurs am Abend... Während des Widerstandes (1945–1954) veröffentlichten die Werkstätten von Dong Ho in Zusammenarbeit mit Malern eine Reihe von Bildern, in denen der Patriotismus verherrlicht wurde. Der Frieden von 1954 brachte der Kunstakademie von Hanoi die Möglichkeit, die alten Techniken neu zu beleben.

Die einfache Verwendung der früheren Themen und der Techniken kann jedoch nicht an sich ein Ziel sein. Das Interesse, das unserer Ansicht nach die Poesie einer jahrhundertealten Bildkunst verdient – Botschaft vergangener Generationen und Echo ihrer Kämpfe und Träume – wäre ein leeres Wort, wenn es sich auf eine einförmige unfruchtbare Reproduktion beschränken würde. Das Sammeln, das Erforschen und das Aufwerten des volkstümlichen Nationalguts hat unseren Künstlern geholfen, in sich selbst die Quellen unserer nationalen Sensibilität wiederzu-entdecken...

萬美春號

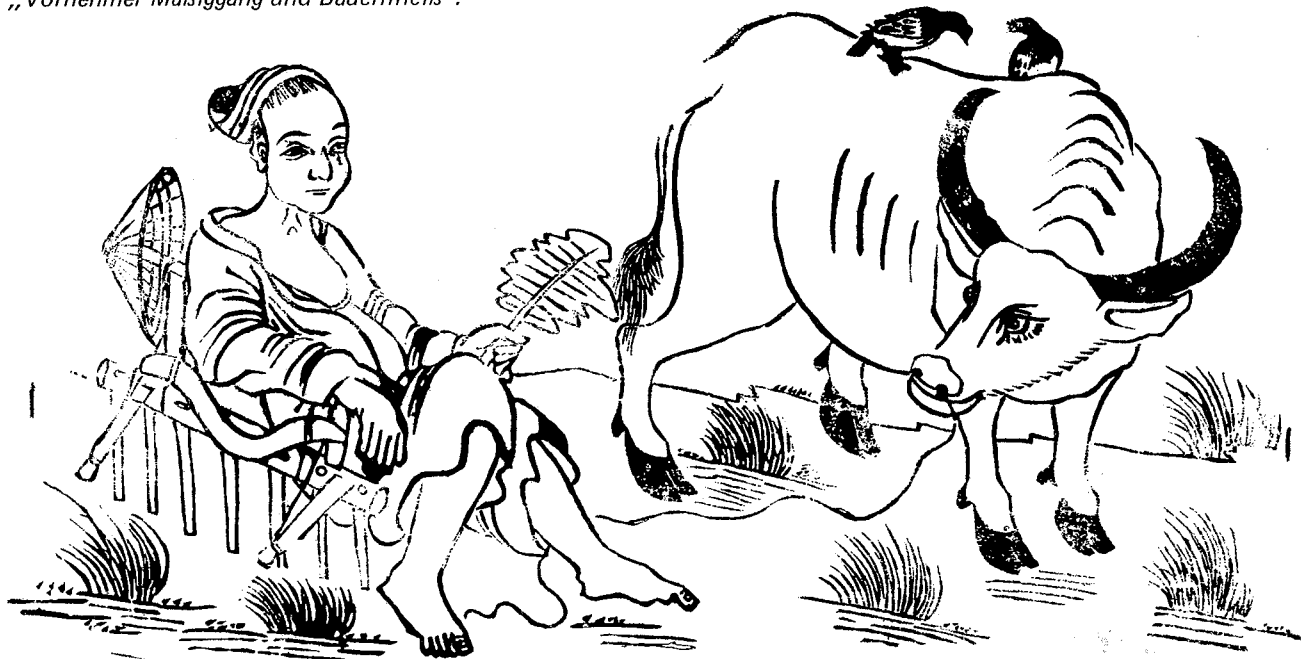
仲平馬

明物人字



„Der gebildete Frosch“. Ironische Anspielung auf die Gebildeten.

„Vornehmer Müßiggang und Bauernfleiß“.

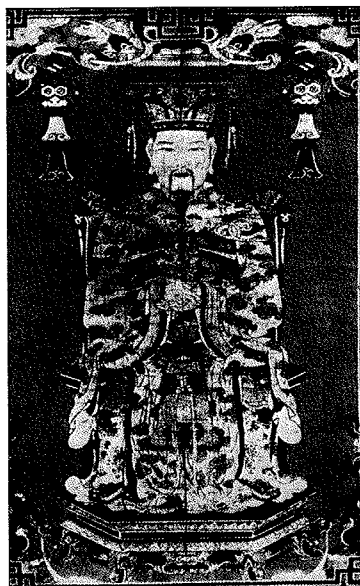




# Zur vietnamesischen Seidenmalerei

**Aus: Imre Patko und Mikls Rev., Die Kunst Vietnams, Leipzig-Budapest 1967**

Das Problem des nationalen Charakters und der fremden Stileinflüsse wurde zur entscheidenden Frage der modernen vietnamesischen Malerei, die gegenwärtig zwei traditionelle Gattungen aufweist: die Lackmalerei und die Seidenmalerei. Der bereits erwähnte chinesische Professor Tschan Sin-min erkannte ausschließlich die Lackmalerei als original vietnamesische, nationale Kunst an. Es mag sein, daß Vietnam die Technik der Seidenmalerei tatsächlich von den Chinesen übernommen hat. Dem kommt jedoch in stilistischer Hinsicht keine große Bedeutung zu, haben nicht sowohl Leonardo wie auch Breughel und van Gogh mit Ölfarben gemalt? Auf Seide können hauchzarte Pastellfarbtöne erreicht werden, die auch zum Malen von Traumgestalten und poetisch-idyllischen Landschaften geeignet sind. Man kann nach den Gesetzen der Perspektive damit genauso arbeiten wie nach den Regeln der traditionellen chinesischen Bildkomposition, in der die entfernten Figuren und Gegenstände im oberen Teil des Bildes, die nahen hingegen im unteren, angeordnet werden. Die traditionelle chinesische Malerei ignoriert vollkommen Verkürzung und Licht-Schatten-Wirkungen. Sie mißt der freien Fläche, auf der sie die darzustellenden Figuren oder Gegenstände nach strengen Kompositionsregeln verstreut anordnet, auf dem Bild große Bedeutung bei. In anderen Fällen aber erscheinen auf den chinesischen Papier- oder Seidenmalereien harmonisch komponierte, gedrängte Massenszenen und Genrebilder.



Beispiele klassischer religiöser Seidenmalerei mit Silber- und Goldpulverfarbe  
Die feudalen Kunstschatze blieben für das Volk unzugänglich

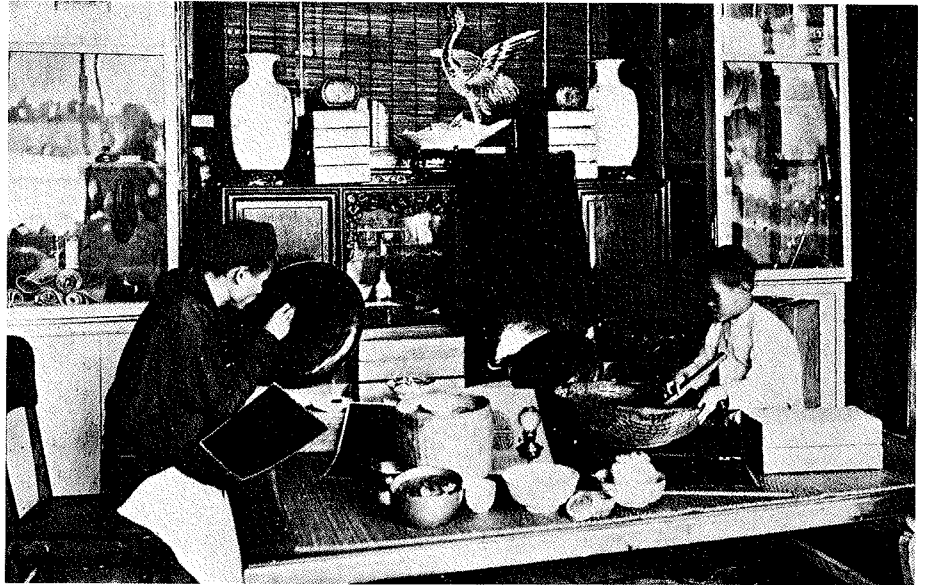
Die vietnamesische Seidenmalerei zeigt weniger erzählende und stilisierte als vielmehr naturalistische Elemente, ihre Lyrik ist weniger unpersönlich, weniger kontemplativ als die der chinesischen. Die vietnamesischen Seidenmalereien wirken nicht so verfeinert, aber persönlicher. Sie gleichen nicht der durch die jahrhundertalte Tradition abgeklärten, beinahe leidenschaftslosen Lyrik ihrer chinesischen Geschwister. Der neuen chinesischen und vietnamesischen Seidenmalerei ist nur die realistische, dramatisch-gesteigerte Darstellung des Befreiungskampfes und des Aufbaus des neuen Lebens gemeinsam. Mit Hilfe dieser Technik gelingt es freilich seltener, derartige Themen auch in ihrer Ausdruckskraft so überzeugend wie z. B. in der Bildhauerei zu gestalten. Den chinesischen und vietnamesischen Seidenmalereien ist weiterhin die Technik als solche gemein, die mit vielen umständlichen Arbeitsvorgängen verbunden ist und die Anfertigung einer Seidenmalerei sehr langwierig gestalten kann. Nach dem Skizzieren der Komposition auf die Seide werden nacheinander die Farben aufgetragen. Das Bild wird öfters — manchmal zehn, fünfzehn oder auch noch mehrere Male — gewaschen, bis die Farben ihren weichen Glanz erhalten und das Bild von beiden Seiten sichtbar ist.

# Zur vietnamesischen Lackmalerei

**Aus: Imre Patko und Mikls Rev., Die Kunst Vietnams, Leipzig-Budapest 1967**

Das erst vor kurzem eroberte und immer noch nicht restlos erschlossene Gebiet der jungen Malergeneration ist die Lackmalerei. Ein Maler, der in Vietnam Anspruch auf Unsterblichkeit erheben will, kann sich nicht mit der Bewältigung rein künstlerischer Probleme zufriedengeben. Er muß ein Material finden, das der Zeit widersteht. Dieses Material ist der Lack, er widersteht vor allem der Feuchtigkeit; vietnamesische Lackmalereien könnte man, wenn sie in gutem Zustand sind, in einer Badewanne abwaschen. Der Lack wird ungefähr seit dem 2. Jahrhundert zum Anstrich, zur Konservierung und Verzierung von Tempelstatuen, Kult- und Gebrauchsgegenständen der Vornehmen verwendet. Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts hat man auch mit Lack gemalt. Es waren kunstgewerbliche Arbeiten für die Ausländer, vor allem lackierte Tablettts, Teller mit Landschaftsdarstellungen und romantische Tafelbilder. Selbstverständlich gab es darunter auch künstlerisch wertvolle Stücke, doch kann vor dem Ende der 20er Jahre in Vietnam von der Lackmalerei als einem selbständigen Kunstzweig nicht die Rede sein...

Wenn wir von der Seidenmalerei behaupteten, daß sie viel Arbeit verursacht, so läßt sich das mit gleichem Recht vom Lack sagen. Der Lack selbst ist nicht billig. Der berühmte vietnamesische Lack wird aus zwei Baumarten gewonnen, von denen die eine, der Si, zur Familie des Gummibaumes gehört. Dieser Baum sondert nur wenig Latex ab, er muß vor Sonnenaufgang ange-



Die Werkstatt des Lackarbeiters  
Luxusgegenstände für die herrschende Klasse

zapft werden. Der andere, der Tram, gibt mehr Latex von allerdings schlechter Qualität. Latex ist in frischem Zustand sehr empfindlich gegen Feuchtigkeit und Wärme. Er muß lange Zeit – nach den Vorschriften drei volle Jahre – kalt und trocken reifen.

Seit Jahrhunderten vererbte sich die Kunst der Lackbereitung in Vietnam von Generation zu Generation. Als sich aber die neue Lackmalerei entwickelte, war die uralte vietnamesische Lacktechnik zum Teil schon in Vergessenheit geraten. Man verstand nur schwarzen,

durchsichtigen braunen und roten Lack zu bereiten. Erst nach langwierigen Experimenten kam man wieder hinter das Geheimnis des durchsichtigen, gut polierbaren Lacks und konnte den Kampf um die Farben beginnen. Am schwierigsten war die Herstellung des weißen Lacks. Man behelf sich, indem man auf die Lacktafel unter die Konturen Eierschalen schlug. Je nachdem man Eier von Enten oder von anderem Geflügel verwendete, erhielt man ein graueres oder helleres Weiß. Die vietnamesischen Maler sind sehr stolz darauf, daß nicht einmal in Japan, das wegen seiner Lack-

# Das »Tuong« Klassisches Theater in Vietnam

malerei berühmt ist, ein so schönes Weiß in Lack zustande gekommen ist wie in Vietnam. Später wurde Silber- und Goldpulver dem Lack beigemischt. So eroberten sich die Maler Farbe um Farbe. Unter Beigabe von Farbpulver erreichten sie aus braunem Lack blauen oder grünen, den sie auf ihren Lackmalereien anwenden konnten.

Bei dieser Technik wird zuerst ein dünnes Holztäfelchen in Leinwand gehüllt und dann mit mehreren – manchmal sechs, neun oder elf – Lackschichten überzogen. Man erhält eine einfache schwarze oder braune Lacktafel, deren Oberfläche glänzend geschliffen wird. Danach wird der Entwurf darauf gezeichnet, häufig werden auch die Konturen herausgestemmt. Jede einzelne Farbe wird, in eine neue Lackschicht eingebettet, auf die Tafel aufgetragen, so daß die nächste Farbe erst aufgelegt werden kann, wenn die vorhergehende schon getrocknet ist. So können zwischen dem Auftragen von zwei Farben ein bis zwei Tage vergehen. Es ist mit Lack nicht möglich „in einem Atemzug“ zu malen. Den Schwung und die Unmittelbarkeit des „schnellen Malens“ zu ersetzen, den schaffensfreudigen Impuls in der Handwerkerarbeit zu bewahren, ist eines östlichen Künstlers würdig.

Ist die Lackmalerei fertig, folgt der technisch schwierigste Prozeß, das Schleifen. Mit Bimsstein und Holzkohle wird die Oberfläche der Lacktafel geschliffen, während unter der obersten, durchsichtigen Lackschicht die Farben zum Vorschein kommen und immer glänzender zu strahlen beginnen. Während des Schleifens wird die Oberfläche immer wieder mit kaltem Wasser übergossen, damit das Bild gut sichtbar bleibt, die oberste durchsichtige Lackschicht nicht durchdrungen und die Darstellung selbst nicht beschädigt wird. Es kommt vor, daß infolge fehlerhaften Schleifens das ganze, mit großer Mühe angefertigte Lackbild weggeworfen werden muß. Es besteht nämlich im allgemeinen keine Möglichkeit zur Korrektur, zum Übermalen. Den letzten Glanz verleiht der Künstler dem Bild im wahren Sinne des Wortes mit eigener Hand, denn er reibt es so lange mit dem Handteller, bis es in seiner vollständigen Farbenpracht glänzt. ■

Die bei uns am weitesten verbreitete und anerkannte These besagt, daß das klassische Theater chinesischen Ursprungs ist und im 11. oder 12. Jahrhundert nach Vietnam gebracht wurde. Es wird erzählt, ein chinesischer Künstler, der Soldat der im 12. Jahrhundert in Vietnam eingefallenen mongolischen Truppen war, sei von den Vietnamesen gefangengenommen worden und nach dem Kriege hätte ihn der vietnamesische Herrscher beauftragt, in Vietnam eine Theatergruppe aufzubauen, die bei Festlichkeiten die Hofgesellschaft unterhalten sollte. So soll das klassische Theater entstanden sein. Im klassischen Theater hat man den in Versen gehaltenen Dialog mit dem mimischen Tanz und mit dem Gesang kombiniert. Die Aussprache zeigt ganz deutlich den Dialekt des Roten Flusses, selbst in den Südvietnam betreffenden Szenen. Das bedeutet, daß die ersten Aufführungen im Norden gemacht wurden und sich später nach Süden verbreiteten. Die Themen dieser Stücke behandelten vorzugsweise Szenen aus der Geschichte Chinas. Aber der Stil und die Darstellungsweise wurden immer mehr vietnamisiert.

Die Darstellungsweise des klassischen Theaters ist sehr symbolhaft. Auf der Bühne stellte eine Peitsche ein ganzes Pferd dar, der Darsteller, der sich mit einer Peitsche an den Stiefel schlägt, stellt also einen Ritter dar. Oder drei Soldaten mit Standarten stellen eine ganze Armee dar. . .

Trotz dieser symbolischen und konventionellen Merkmale widerspiegelt das klassische Theater das gesellschaftliche Leben mit erstaunlicher Genauigkeit. Vom Hofe der Könige aus verbreitete sich dieses Theatergenre innerhalb der Landbevölkerung und entwickelte einen sehr hohen Kommunikationsgrad. Jeweils zwischen zwei Szenen zeigte man ein satirisches Stück, das nur von einem oder höchstens zwei Darstellern interpretiert wurde. Der Inhalt dieser Satiren war immer antifeudal.

Ausgehend von diesem klassischen Theater haben die vietnamesischen Bauern eine ganz neue Form des Theaters geschaffen, das satirische klassische Theater, welches vom klassischen Theater selbst nur die Form übernahm und dessen Inhalt immer eine Art von Satire gegen die Feudalherrschaft ist. Darum sind die sympathischen Personen in diesem Theater immer diejenigen, die aus den Volksmassen hervorgegangen sind.

Nach der Augustrevolution 1945 gab es in den vietnamesischen Künstlerkreisen Divergenzen über dieses Theatergenre. Einige Leute sagten, es sei ein Produkt des Feudalismus und dürfe nicht weiter gepflegt werden.

Aber es gab noch eine andere Meinung, derzufolge dieses Theatergenre weiterhin dem kulturellen Leben des Volkes und besonders der Bauernmassen dienen könne und man es deshalb nicht nur fortsetzen, sondern sogar verbessern müsse. Aber die wenig ernsthafte Darstellungsweise von Stücken des klassischen Theaters war eine tiefere Ursache dafür, daß sich dieses Theatergenre nur langsam entwickelte.

Nach der Wiederherstellung des Friedens 1954 hat man Versammlungen von Schauspielern des klassischen Theaters organisiert, um ihre professionellen Kenntnisse und Fertigkeiten zu verbessern und zu einer regelmäßigen Ausbildung der auf diesem Gebiet des Theaters tätigen Schauspieler zu gelangen. Man schrieb auch Stücke auf der Grundlage der vietnamesischen Geschichte, in die man die Choreographie, die Musik und die Lieder und Volksweisen Vietnams einbaute. Man verbesserte auch die Techniken des Bühnenbildes, der Masken und der Kostüme. Aber all dies befindet sich noch in einer experimentellen Etappe. Wir denken jedoch, daß dies eine richtige Direktive ist, aber man muß erst noch das Ergebnis abwarten, bevor man Schlußfolgerungen darüber ziehen kann, ob dieses Theater im modernen Leben Vietnams eine Funktion erfüllen kann. ■





*Das „hat tuong“ war das Theater der herrschenden Klasse. Gesang, Pantomime, Tanz, Akrobatik und dramatisches Spiel sind miteinander verbunden.*



# Das »cheo« Volkstümliches Theater in Vietnam



Der Schauspieler Ba Nghi — ein Veteran des „hat cheo“  
— spielt die Rolle des alten Trunkenboldes



Das „hat cheo“ übernimmt in schöpferischer Weise alle  
volkstümlichen musikalischen, tänzerischen und poeti-  
schen Formen.

Das CHEO ist ohne Zweifel das volkstümlichste Theatergenre in Vietnam.

Der Ursprung, die unerschöpfliche Quelle für unsere CHEO-Literatur, sind die in Verse gefaßten Aussprüche, vor allem unsere Poesie „Song that luc bat“ — ein Versmaß, welches zwei Verse mit 7 Versfüßen, einen Vers mit 6 und einen Vers mit 8 Versfüßen benutzt. Diese Poesie wird manchmal so, wie sie ist, vom CHEO übernommen, manchmal aber ist man gezwungen, sie abzuändern, sie zu variieren, wobei man zu Hunderttausenden Künsten greifen muß, um sie diesem Theater anzupas-

sen, damit sie ohne Schwierigkeiten gesungen werden kann und damit auch das Publikum ohne Schwierigkeiten den Sinn erfassen kann.

Wie schon gesagt, ist die Poesie „Song that luc bat“, von der das CHEO inspiriert wird, ein unerschöpflicher Schatz, und so sind auch die Möglichkeiten dieses Theatergenres unbegrenzt. Bisher hat das CHEO schon mehr als 100 Abarten. Das CHEO übernimmt auf schöpferische Weise alle poetischen Formen und Volkslieder. Manchmal, bei der Benutzung einer bestimmten Form, wandelt das CHEO diese ab, um neue Nuancen der Freude, der Traurigkeit,

der Melancholie und des Schmerzes einzuführen. Das CHEO hat also seinen Ursprung im Volke und ist daher immer eng mit dem Volke verwachsen. Aber gleichzeitig hat dieses Theatergenre ein sehr hohes Niveau erreicht und fordert daher vom Schauspieler ein bestimmtes Talent und von den Zuschauern ein ziemlich geübtes Ohr, um alles, was im CHEO enthalten ist, genießen zu können.

Das Besondere am CHEO ist die Tatsache, daß es vor allem gesungen wird. Außerdem werden die Gesänge im CHEO immer mit Tanz begleitet. Man muß allerdings bemerken, daß der Tanz

in der Geschichte des CHEO nicht immer eine wichtige Rolle gespielt hat. Die auf dem Gebiet des CHEO erfahrenen Künstler lassen wissen, daß der Tanz seit der Einführung des „modernen CHEO“ die Tendenz hatte, seine wichtige Rolle in der Darstellung zu verlieren.

Man mußte auf die Restauration des „klassischen CHEO“ warten, um dem Tanz seine ehemalige Bedeutung oder eine noch stärkere Bedeutung zurückzugeben. Die Verfechter des „modernen CHEO“ machen geltend, daß der Tanz immer nur ein Ausdruck, eine Veranschaulichung der Freude und des Vergnügens, nicht aber der Trauer sein kann. Dieser Standpunkt ist widerlegt worden und jetzt ist man in den Theaterkreisen des CHEO allgemein der Auffassung, daß die Bewegung, der Tanz, nicht nur für diese Theaterform geeignet, sondern sogar für sie notwendig sind. Genau wie der Gesang, kann der Tanz sehr verschiedene Gefühle von der lebhaftesten Freude bis zur düstersten Verzweiflung ausdrücken.

Was die Gesten betrifft, so benutzen die Künstler des CHEO oft einen Stab oder ein Stück Stoff oder einen Fächer. Besonders der Fächer ist immer dabei und der Darsteller bedient sich seiner, um der Liebe oder die Schamhaftigkeit auszudrücken. Ein Liebespaar tanzt miteinander und fächert sich dann Luft zu, selbst mitten im Winter, wo Schauspieler und Publikum vor Kälte zittern.

In der Gesellschaft gibt es unter den Menschen natürlich Gute und Böse. Das CHEO zeigt uns also gleichzeitig positive und negative Personen. Aber es gibt bestimmte Kategorien von Individuen, die in den Stücken des CHEO immer auf der Bühne anzutreffen sind. Dies sind vor allem die Scharlatane, die Hexenmeister, die Wahrsager usw. . . Diese Typen von Menschen tun der Gesellschaft mehr Böses an als Gutes. Daher wurden sie immer mehr zur Zielscheibe der Autoren des CHEO .

Das CHEO ist gleichzeitig eine sehr alte und eine sehr volkstümliche Kunstgattung. Diese Kunst bereichert sich mit jedem Tage und dank der Regierungspolitik der Weiterentwicklung der klassischen nationalen Schätze wird sich das CHEO noch weiter perfektionieren, um der warmen Sympathie und der Gunst zu entsprechen, die ihm sowohl von der städtischen als auch von der ländlichen Bevölkerung unseres Landes entgegengebracht werden. ■

# Das Schauspiel in Vietnam

## (Das gesprochene Theater), Hanoi 1960

Bisher haben wir noch keine wahrheitsgetreuen und ausreichenden historischen Dokumente in den Händen, um begründete Behauptungen in bezug auf den Ursprung des gesprochenen Theaters in unserem Lande aufstellen zu können.

Das gesprochene Theater in seiner heutigen Form erschien gegen 1918 auf der Bildfläche und trug in sich schon einen starken Einfluß seitens der französischen Kultur.

Seinen Entwicklungsweg könnte man in mehrere Etappen unterteilen:

### 1. Etappe 1918 – 1930

In dieser Etappe bemerken wir einige wichtige historische Fakten:

- Auf historischem Gebiet trug die Bewegung der nationalen Befreiung einen bürgerlichen Charakter, obwohl sie von einigen aus den feudalen Familien des Landes hervorgegangenen Intellektuellen angeführt wurde.
- Auf wirtschaftlichem Gebiet beschleunigten die französischen Kolonialisten die Ausbeutung des Landes: Entwicklung des Eisenbahnnetzes, Entwicklung des Bergbaus, der großen Kautschukplantagen und einiger anderer Industriezweige.
- Auf kulturellem Gebiet nahm das französische Bildungssystem den Platz des traditionellen, durch die chinesische feudalistische Kultur beeinflussten vietnamesischen Bildungssystem ein.

Unter diesen Bedingungen erschien das gesprochene Theater auf der Bildfläche, deutlich getrennt von den langen Traditionen des antiken Theaters (des klassischen Theaters und des volkstümlichen vietnamesischen Theaters). Es schöpfte seine Themen ausschließlich aus der französischen Literatur.

Die ersten Stücke, die zur Aufführung gelangten, waren wörtliche Übersetzungen der Komödien von Molière.

Nach und nach hatten einige vietnamesische Autoren die Initiative, Themen aus der vietnamesischen Gesellschaft zu behandeln und diese neue Form des Theaters zu benutzen, um das Bild der vietnamesischen Gesellschaft jener Epoche zu zeichnen.

Wenn der Inhalt das Leben des vietnamesischen Bürgertums behandelte, so war die angewandte Technik die des französischen Theaters. Die Schauspieler waren immer Laien ohne jede berufliche Ausbildung. Manchmal fanden sich Gruppen junger Leute zusammen und stellten Stücke dar, mit denen sie eher einen sozialen als einen künstlerischen Zweck erfüllen wollten. Darum sind die auf der Bühne als Paar auftretenden Schauspieler auch oft im wirklichen Leben miteinander verheiratet. In jener Epoche gab es eine künstlerische Aktivität mit der Bezeichnung: „Künstlerische Darbietungen zu Wohltätigkeitszwecken“, bei denen zum Beispiel Geldsammlungen für überschwemmte Gebiete durchgeführt wurden. Diese künstlerischen Betätigungen in Vietnam begannen nun schon, die Aufmerksamkeit verschiedener Künstlerkreise in Frankreich auf sich zu lenken.

### 2. Etappe 1930 – 1945

- Auf politischem Gebiet wurde die bürgerliche revolutionäre Bewegung von kleinbürgerlichen Intellektuellen angeführt. Gleichzeitig wurde die kommunistische Partei Indochinas gegründet und es kam zu Kampfkationen der Arbeiter in verschiedenen Gebieten des Landes. Der zweite Weltkrieg und eine eventuelle Aggression des japanischen Faschismus in Indochina kündigten sich an.



- Auf ökonomischem Gebiet dauert die Krise von 1930 bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges. Die von den materiellen Sorgen des Alltags erfüllte kleinbürgerliche Jugend Vietnams sucht sich in pessimistische philosophische Spekulationen zu flüchten.
- Auf kulturellem Gebiet versuchen die französischen Kolonialisten, durch die Einführung von Spielklubs, Rauschgiften und Freudenhäusern, die Moral des Kleinbürgertums zu unterminieren. Sie propagieren einen sehr egoistischen Individualismus und versuchen, das patriotische Ideal der Jugend auszurotten. Eine große Zahl europäischer Kunstauffassungen wurden nach Vietnam eingeführt: der Surrealismus, der Kubismus, der Dadaismus usw. . .

Unter diesen Bedingungen trat das gesprochene Theater in seine zweite Entwicklungsperiode ein. Das Theater übernahm einen langweiligen Romantismus und wiegte die jugendlichen Seelen in märchenhaften Träumereien (Die Erde in Tränen, Der Schatten der Frau, Die Schwester in den Wolken usw. . .): In einer Literatur in einem verzweiflungsgeladenen Stil sang man das Sichvergessen in der Liebe, und zwar nicht in der Liebe zu einer Frau aus Fleisch und Blut, sondern zu einer Frau als Bild. Auch das Bühnenbild des Theaters erfuhr Veränderungen. Man übernahm den Surrealismus, den Symbolismus und den Kubismus im Bühnenbild.

Neben dieser Strömung gab es eine andere, positivere Strömung in bezug auf den Kampf der Arbeiterklasse gegen den Kolonialismus (Geld ohne Echo). Stücken stellte man das schwere Leben und den tragischen Tod der unterdrückten Klassen dar.

Nach 1940 kam es zu einer Art Auseinandersetzung zwischen den französischen und den japanischen Imperialisten. Profitierend von diesen Zwistigkeiten und um die Liebe der Jugend zum Vaterland wiederzuwecken, inszenierten die vietnamesischen Patrioten Stücke über das Leben vietnamesischer Nationalhelden. Obwohl diese Stücke noch sehr naturalistisch und der Inhalt sich in einem engbegrenzten Nationalismus bewegten, hatten sie schon eine große Wirkung auf das Leben der Jugend und trugen zur Vorbereitung der Augustrevolution 1945 bei.

Was die szenische Technik betrifft, gab es schon eine deutliche Verbesserung im Vergleich zur vorangegangenen Etappe. Unter den Künstlern gab es schon Absolventen französischer Schauspielschulen und es gab Kontakte zu französischen Ensembles, die in Hanoi und Saigon Theateraufführungen darboten. Aber das gesprochene Theater war noch immer hauptsächlich eine Sache der Laien.

### 3. Etappe 1945 – 1954

- Auf politischem Gebiet finden wir die Revolution und den Widerstandskampf gegen die französischen Kolonialisten.
- Auf wirtschaftlichem Gebiet kann das Staatsbudget die verschiedenen Theatergruppen noch nicht subventionieren, und so unterhält die Bevölkerung selbst die künstlerischen Aktivitäten.
- Auf kulturellem Gebiet muß nach dem Kampf gegen den Analphabetismus das künstlerische und kulturelle Niveau des Volkes gehoben werden. Die Evakuierung der Stadtbevölkerung auf das Land trug zum gegenseitigen Verständnis der vorher stark voneinander isolierten Einwohner von Stadt und Land bei.

Die Theatergruppen sind kleine Gruppen, die unter freiem Himmel und auf improvisierten Bühnen ihre Aufführungen geben. Man übernahm verschiedene Formen der Inszenierung, z. B. Verse, Volkstheater, Pantomimen, Bilder ohne Worte usw. Die Bewegung hat jedoch noch keine in die Tiefe gehende regelmäßige Entwicklung. Die Künstler, die noch nicht viele technische Kenntnisse besaßen, spielten oftmals zwar mit viel revolutionärem Gefühl, aber noch ohne Beherrschung einer theatralen Kunst, die dem Zuschauer alle ausgeprägten Gefühle zu übermitteln vermochte. Darum zeigten sich in der Darstellungsweise gewisse Mängel, z. B. wurden die negativen Personen des Stückes oft besser dargestellt als die positiven Helden. Oder man zeigte nur sehr vereinfacht die Geschichte des Helden, aber das Publikum konnte die psychologischen Eigenschaften der dargestellten Personen noch nicht richtig erfassen. Der Hauptmangel unter allen diesen Schwächen war damals der Schematismus.

### 4. Etappe 1954 – 1957

- Der Frieden in Indochina ist wiederhergestellt. Vietnam ist in zwei

Zonen mit unterschiedlichem politischem Regime gespalten.

- Auf ökonomischem Gebiet begann der Norden Vietnams die ersten Jahre seines Wiederaufbaus. Die Bodenreform wird vollendet, die Industrie macht die ersten Schritte ihrer Entwicklung. Aber wegen des Fehlens technischer Kader gibt es noch viele Fälle von Verschwendung.
- Auf kulturellem Gebiet fordern die Massen ein abwechslungsreiches kulturelles Leben, vor allem in den Städten.

Mehrere Theaterstücke werden inszeniert, vor allem in Hanoi. Bei diesem Aufblühen des szenischen Lebens bleiben die aus der Vergangenheit stammenden Schwächen wie der Schematismus weiterhin bestehen. Mehrere Stücke behandeln sentimentale Probleme der Stadtbevölkerung, Probleme kleinbürgerlicher Art. Man übernahm auch die Fantasien der französischen Inszenierungen etc. . . : Die Schauspieler sind in dieser Zeit sehr junge Menschen (Durchschnittsalter 20 Jahre), die in aller Eile ausgebildet werden. Darum fürchteten die meisten dieser jungen Menschen die Interpretation positiver Personen, z. B. die von Arbeitern und Bauern, weil sie noch zu jung waren, um schon in das sentimentale, psychologische Leben des neuen Menschen eindringen zu können.

### Heutiger Stand

- Es gibt schon Theaterschulen für die reguläre Ausbildung von künstlerischen und technischen Kadern. Trotz der durch den Krieg hervorgerufenen Schwierigkeiten haben das Leben im Kampf und die Produktion im Krieg die Themen der Stücke des gesprochenen Theaters bereichert. Diese Form des Theaters findet schon ein wohlwollendes Echo bei der städtischen Jugend an Schulen und Universitäten und dringt auch schon immer mehr in das Leben der Dorfbewohner ein. In der letzten Zeit haben wir mehrere Regisseure und Künstler zum Zwecke der beruflichen Weiterbildung in die sozialistischen Länder geschickt, damit sie dort höhere Kenntnisse erlangen. Man kann voraussagen, daß es in den kommenden Jahren ganz sicher zu einem Fortschritt in diesem Genre des Theaters in Vietnam kommen wird.

# Ideologie und Fotografie am Beispiel Vietnam

## von Richard Hiepe

### Vorbemerkung

Nachzuweisen ist, daß in den harmlosesten sogenannten „Schnappschüssen“ oder vorgeblich sachlichen „Dokumentationen“ — und zwar gerade in diesen — die herrschenden Interessen sich durchsetzen. Diese Verschmelzung nimmt im Zeitalter der Massenfotografie, des Bildjournalismus und der allgegenwärtigen Präsenz der berufsmäßig oder hobbymäßig geführten Kameras derart enge Formen an, daß diese Denkweisen als Reproduktion der Wirklichkeit selbst erscheinen. „Es herrscht nicht das Bewußtsein über die Fotografie, sondern das Bewußtsein *der* Fotografie“ (tendenzen 67/68, Die Zeitgenossen, die Fotografie, die Lüge). Die rapiden Fortschritte der Fototechnik hinsichtlich der Qualifizierung der technischen Möglichkeiten — bis in das ideologisch noch völlig unbeachtete Gebiet der Farbfotografie — und hinsichtlich der sozialen Massenverbreitung verstärken die Illusionen über den „dokumentarischen“ Charakter der Fotografie unter bürgerlichen Verhältnissen. An der ungeheuren Zahl der täglichen Schnappschüsse muß eine Kritik der modernen Fotografie ebenso verzweifeln wie an der berufsmäßigen Bildjournalille, die ihre händeschüttelnden Politiker und Serienunfälle herunterleiert mit dem jeden kritischen Ansatz einfach abtötenden Gestus der vollkommenen Interesselosigkeit. Aus der politisch-ideologisch künstlerischen Harmlosigkeit und Anspruchslosigkeit dieser massenhaft herrschenden Fotografie nährt sich die neue Illusion, daß wir es hier nun tatsächlich mit technisch mehr oder minder perfekten Reproduktionen der Realität zu tun hätten, die nur noch soziologisch als Ausdruck passiver Konsumentenhaltung oder entfremdeter Arbeit zu beurteilen wären. Solcher Verzicht an Kritik geht aber von der verfälschenden Erfahrung älterer, formal und ideologisch ambitionierter Epochen der Fotografie aus, in denen man an den nachweisbaren Stilisierungen der Realität Stil- und Ideengeschichte treiben konnte. Selbstverständlich ist der für die gegenwärtige Situation typische Verzicht auf solche Stilisierungen (dem ein hochgradiger Stilisierungs- und Ideologisierungsdwang auf den Gebieten der Werbung und sog. Kunst- oder Ausdrucksfotografie entspricht) kein Verzicht auf bürgerliche Ideologie. Selbstverständlich führt das simple Hinhalten der Kamera auf einen Landschaftsausschnitt, ob laienhaft oder gekonnt, so wenig zur möglichen emanzipatorischen und aufklärerischen Funktion von Fotografie wie ältere Formen subjektiver Stilisierung oder illusionärer Verstellung der Realität. Man muß die Fotografie an ihren Möglichkeiten messen, um das Elend dieser beherrschenden Bilderfabrikation und deren ideologische Funktion zu erkennen. Der Behauptung, durch



Technik und neutrales Verhalten gegenüber der Realität in der Fotografie zur Wirklichkeit zu kommen, liegt die gleiche Lüge zugrunde, die alle Anpassungsmechanismen dieser Gesellschaft bewirkt: der einzelne und die Klassen sollen Ausführungsorgane, nicht aktive Veränderer des Ganzen, nämlich der Natur und Gesellschaft sein.

## Am Beispiel Vietnam

Die Unglaubwürdigkeit der neutral reproduzierenden oder vorgeblich dokumentarischen Funktion der Fotografie im Kapitalismus wird besonders deutlich an den extrem unterschiedlichen Funktionen der Fotografie über den Vietnamkrieg auf der Seite der westlichen Bildreportagen und des Bildmaterials aus der Position der Befreiungsbewegung und der sozialistischen Länder. Wie man weiß, spielten Fotos eine außerordentliche Rolle bei der Verbreitung annähernder Vorstellungen bestimmten Kreisen der Intelligenz oder der Avantgarde der westlichen Länder. Das hat zu einer Überschätzung oder Fehleinschätzung solcher „Enthüllungsfotos“ aus Vietnam geführt, die ein wichtiges Argument über die vorgebliche politisch-gesellschaftliche Effektivität der Fotografie im Klassenkampf im linken Radikalismus bilden. Günther Anders hat mehrfach nachgewiesen, daß diese Fotos, die auf aufgeklärte Minderheiten aufrüttelnd wirken mögen, in der globalen Strategie des US-Imperialismus und seiner Marionetten die konträre Funktion des Exports in Terror haben. Sie vermitteln den Massen, auf die es den Herren ankommt, die klare optische Vorstellung davon, was ihnen blüht, wenn sie es machen wie diese Gefolterten. Eine Sichtung des offiziellen Bildangebots über Vietnam beim führenden Bild-Pressedienst der Bundesrepublik ergibt weitere Beweise für die reaktionäre Funktion dieser Horrorfotos aus Vietnam. Diese Durchsicht des durchschnittlichen Fotomaterials über Vietnam läßt vor allem die gesamte Ideologie der Reportage- oder Dokumentationsfotografie und die Technik ihrer Manipulation klar hervortreten.

## Im Zentrum der Bilderfabrik

Die folgenden Beobachtungen beruhen für die westliche Seite auf einer Überprüfung des Fotoangebots der „dpa – Deutsche Presseagentur GmbH-Bilderdienst Bayern“ über den Vietnamkrieg. Für den fotografischen Standpunkt der Befreiungsbewegung und der sozialistischen Länder konnte neben einschlägigen Zeitschriften aus Nordvietnam, der Sowjetunion, Chinas und der DDR auf die ebenfalls durch dpa verkauften Fotos nordvietnamesischer und chinesischer Fotografen zurückgegriffen werden. Diese Fotos – sie bilden immerhin ein Zehntel des gesamten Angebotes – werden von dpa über einen festen Vertrag mit „Agence France Press“ und ähnlich orientierte Bilderdienste beschafft, ausgewählt und in der Bundesrepublik angeboten. Die französischen Nachrichtenagenturen nehmen eine andere politische Position als dpa gegenüber dem imperialistischen Krieg der USA und ihrer Verbündeten in Vietnam ein. Vor allem verfügen sie nach der langen französischen Herrschaft in Südostasien und seit dem Ausscheiden Frankreichs aus der unmittelbaren Front der Agresseure über Verbindungen und bei den Befreiungskräften zugelassene Bildreporter, die dpa oder den US-Pressediensten unerreikbaar wären. Das Angebot solcher positiver „Feindfotos“ gehört ins ideologische Kalkül der scheinbaren Objektivität, mit welcher dieser Krieg in der Bildpolitik der übrigen westlichen Bildkonzerne behandelt wird. Sie liefern – und das ist in Zusammenhang exakt zu entlarven – Informationen über den Gegner, die den westlichen Vietnamfotos sonst kaum zu entnehmen wären – nämlich die „Dokumente“ des heroischen, zu allem entschlossenen Gegners, der den Einsatz aller Mittel und jeder Härte erst rechtfertigt.

## Bild-Monopolismus

Um solche Kalküls zu präzisieren, sind wenigstens flüchtige Hinweise auf den Charakter einer Institution wie dpa notwendig. dpa ist *das* Nachrichten- und Bildmonopol der Bundesrepublik, ihm nebengeordnet arbeiten lediglich noch zwei gleich orientierte amerikanische Konzerne. Da selbst große Tageszeitungen heute weder Journalisten noch Bildreporter in ausreichender Zahl an den sogenannten Brennpunkten des Weltgeschehens unterhalten können und wollen, entstanden diese Spezialbetriebe für Nachrichtenbeschaffung oder Nachrichtenmake, deren Urbild die britische Agentur Reuter darstellte. Sie unterhalten Büros, Redakteure und ein Netz von Informanten in allen Teilen der Welt. Die nationalen Zeitungen oder Zeitschriften sind – meist durch einen direkten Verbund mit Fernschreibern und Bildfunk – diesen Zentralen angeschlossen und auf deren Informationsausstoß abonniert. Daneben sinkt die Aufrechterhaltung eines zeitungseigenen Informations- und Reporterstabes zu einer Prestigefrage unter den größten Presseorganen ab, wobei solche Spezialberichte und Spezialfotos angesichts der durch die Nachrichtendienste bereits gelieferten politischen Vorstrukturierung zu einer Mischung aus Originalitätshascherei und Privatimpressionen degenerieren (Beispiel: H. U. Kempfski in der „Süddeutschen“).

Die Nachrichtendienste filtern das gesamte Weltgeschehen, bevor es in der reaktionellen Weiterverarbeitung durch die Abnehmer der Presse wiederum nach der ideologischen Tendenz der einzelnen Zeitungen gesiebt und eingefärbt wird.

Den Methoden der zeitungseigenen Sekundärverfälschung von politischen Ereignissen hat Enzensberger seinen berühmten Aufsatz über die „FAZ“ gewidmet. Für die Methoden der Primärzensur und Zurechtschnittung der Ereignisse in den großen Nachrichtenkonzernen fehlen solche Untersuchungen weitgehend – für Fotoauswahl und -manipulation ganz.

Die Presse-Agenturen bilden das Zentrum der Meinungsmanipulation. Sie entscheiden bis in die Nachrichtensendungen des Rundfunks und Fernsehens über was und wie über was berichtet wird. Sie korrespondieren mit den jeweiligen Regierungen, ohne daß hier ihre eigentliche Abhängigkeit besteht. Diese liegt auf der höheren, der höchsten Ebene der Kapitalinteressen, welche auch die Richtlinien der Politik bestimmen.

Das Bild- und Nachrichtenangebot einer Institution wie dpa ist also gesetzmäßig scheinbar breiter als das irgendwelcher einzelner Meinungsorgane im Kapitalismus, wenn man von den Informationen und Meinungen der aus anderen Gründen stark eingeschränkten Presse der Opposition zunächst absieht. Zugleich entlarvt sich diese Breite als fiktiv durch die beiden ideologischen Leitlinien für jede dpa-Meldung und jedes dpa-Foto: erstens die Gesichtspunkte der allgemeinen Politik auf der Ebene der dominierenden Kapitalinteressen. Zweitens durch die Gesichtspunkte der Verkäuflichkeit an die großen Abnehmer. Dadurch fließen lokale und spezifische Konzerninteressen in die dpa-Politik zurück, dadurch herrscht Axel Cäsar Springer bis in das Bilderangebot des Bayrischen-dpa-Fotodienstes mit.

## 1000 Vietnam-Fotos a la dpa

Über die Methoden der Fotobeschaffung bei dpa gibt es keine Untersuchungen. Das allgemeine Schema bilden akkreditierte Bildreporter, die laufend für die nationalen Zentren arbeiten. Daneben sind Spezialaufträge und vor allem der gegenseitige rauschartige Fotohandel zwischen den Nachrichtenkonzernen wichtig. Die lokalen Bilddienste archivieren die





1

Auswahl der Zentralen nach größten Stichworten (und vergeben natürlich eigene Aufträge). Sie verkaufen das Bildmaterial ohne Einschränkungen an jedermann: bei Abdruck DM 25.— Gebühr aufwärts je nach Größe des Publikationsorganes.

Der Vietnam-Kasten beim bayerischen Bilderdienst quillt über. Ich zähle über 1000 Fotos. Zusammen mit den ausgeliehenen mögen 1200—1300 Fotos aus Vietnam den Bericht der westlichen Welt an die westdeutsche Bevölkerung über ihren längsten Unterdrückungskrieg ausmachen. Die Fotomasse ordnet sich mühelos nach den dominierenden Interessen, nach denen dpa sie anbietet:

1. Über die Hälfte fallen unter die eingangs angedeutete Kategorie der allgemeinen Ereignisschilderungen mit händeschüttelnden, redenden oder kongreßeröffnenden Politikern und Tagesereignissen ohne präzisere fotografische und ideologische Ambitionen. Die Politiker sind Amerikaner und Südvietnamesen, die Soldaten Amerikaner oder Saigon-Söldner, die Bevölkerung Südvietnamesen. Sie wären vom Standpunkt des Fotografen und der dpa-Auswahl austauschbar mit anderen Politikern, Soldaten und Menschen in anderen Teilen der Welt. Der Krieg spielt sich für diese Art „Dokumentarfotos“ nie in der vorderen Front ab, das äußerste Risiko sind Flächenbombardements aus einem anderen Bomber fotografiert. Die Verwundeten werden fotografisch und in den Bildtexten beklagt, aber aus einer Distanz, die unvorstellbar macht, daß da

241 Wunden eiten und die Männer vor sich hinjammern. Die Be-



2

völkerung leidet, aber die fotografische „Objektivität“ sagt das in Bildern und Texten über die allgemeine Brechsthaftigkeit und Kürze des menschlichen Lebens besonders in Asien. Viele Kinder tauchen auf vor noch rauchenden Ruinen: Das Leben geht weiter. Soldaten, ausgeladen, marschierend, ruhend rauchend, sauber und nicht zufrieden.

Die Masse dieser Fotos erfüllt in der Weitergabe an die unvermeidlich dominierende Vietnam-Berichterstattung der großen Zeitungen die ausschließliche Aufgabe vorzutäuschen, dpa, die Zeitung und der angeführte Leser seien dabei gewesen in Saigon und so schlimm wie die Demonstranten schreien ist's dort auch wieder nicht.

2. Spezielle Politik machen zwei Gruppen von Fotos. Zunächst die Vietnamisierungs-Dokumente. Es mögen 100 oder mehr meist geradezu rührend bemühter Aufnahmen vorhanden sein, die sich mehr oder minder ungeschickt abquälen an der politischen Zentralaufgabe, die herrlichen Fortschritte der Saigoner Söldner an der Seite des großen Bruders nachzuweisen. Primitivste Form: die immergleichen Fotos reizvoller Damen in Uniform mit Texten voll unüberbietbarer Schlichtheit nach dem Motto „gestern noch hungrig oder auf dem Strich in Saigon, heute gut versorgt bei der Partisanenbekämpfung“. Auch die Männer müssen immer lächeln und ihre Waffen blitzsauber erscheinen. Puppentrops heißen sie in der Sprache der Befreiungskräfte. Auf den dpa-Vietnamisierungsfotos sehen sie wirklich so aus.

3. Noch deutlicher wird man bei den fotografischen Nachweisen für die Menschlichkeit, die aus Ledernacken und Saigoner Regierungssoldaten aufbricht, wenn nur der richtige Fotograf in der Nähe ist. Da werden Zigaretten gereicht (Abb. 1 dpa) zu dem ungewollt ehrlichen Kommentar: „Fast ungläubig greift der an seinen Kameraden gefesselte Vietkong nach der Zigarette, die ihm ein Offizier der Regierungstruppen hält . . .“ Bei solchen Fotos spielt der Ausschnitt offenbar die Hauptrolle. So fand ich das Urfoto des in den Jahren 67/68 als Ausschnitt verwendeten Titelbildes einer katholischen Illustrierten über das menschliche Verhalten des Regierungssoldaten, der kleine Kinder in Tragkörben angeblich aus dem Feuer des Dschungelkrieges trägt. Das ganze Foto zeigt in Wahrheit die Austreibung südvietnamesischer Bauern aus ihren Dörfern durch Regierungstruppen, welche die Babys kurzerhand weg-schleppen.

4. Eine der wichtigsten Fotogruppen bilden die sogenannten „Dokumente über die unvorstellbare Härte und Grausamkeit des Dschungelkrieges“ (dpa-Text). Es wird getreten, geprügelt, gefoltert, geschrien, wahnsinnig geworden, gekillt (wie auf dem berühmten Foto mit der Schlafenerschießung des Befreiungskämpfers durch den Polizeichef). In der anderen Fotostilistik – kurze Distanz vom Objekt, harte Schatten, viel Bewegung – und in ihren dramatisierten Inhalten zeigen solche Aufnahmen aber kein anderes, sondern lediglich das nähere Bild des Krieges. Sie beziehen die Betrachter in das Risiko ein, so wie der Fotoreporter etwas riskiert bei solchen Aufnahmen. Da diese „Life-Fotos“ über die Ursachen und Zusammenhänge dieses Krieges, die Gründe für diese Verbrechen, eher noch weniger verraten als die pseudosachlichen „Dokumente“ zeigen sie lediglich, wie hart, aber wie farbig, interessant so ein Krieg in Wirklichkeit ist. Hier werden die harten Männer im Einsatz gezeigt, welche der Italo-Western oder die Groschenliteratur à la Landser-Hefte an den Heimatfronten der westlichen Kultur ausbilden helfen. dpa verkauft diese Schreckensszenen aus dem gleichen Kasten, in dem die süßlichsten Fotolügen und billigsten Verklärungen dieses Krieges archiviert sind. Aus Folterszenen, die in einem Stern-Bericht noch alarmieren mögen, wird hier optischer Puschkin für harte Leser. Man mag einwenden, daß solche Fotos etwa in den Bildberichterstattungen des Faschismus gefehlt haben und daß es großer persönlicher Leistungen, etwa der des Fotografen Robert Capa bedurft hat, um eine realistischere Fotokommunizierung des modernen Krieges durchzusetzen. (Abb. 2 dpa)

Realismus kann nur heißen, die gesellschaftlichen und ideologischen Ursachen für die fotografierten Zustände aufdecken, wie das in vielen Kriegsfotos Capas der Fall ist. Heute ist die sogenannte „Life“-Fotografie, die „indiskrete Kamera“ Karl Paweks, eine ideologische Macht der westlichen Welt. Sie verspricht den Zaungästen des Schicksals in Kapitalismus, sie verspricht den Massen die intimsten Einzelheiten aus Bett, Verbrechen und großer Welt. Sie verspricht mehr Wahrheit, indem sie hautnäher, ereignisnäher fotografiert. Je kürzer aber solche Distanz zum Objekt, desto größer die Entfernung von den gesellschaftlichen Zusammenhängen.

### In einem anderen Land

Gerade am Beispiel der Life- oder Horrorfotos aus Vietnam läßt sich die völlig andere ideologische Funktion der Fotografie auf der Seite des Sozialismus zeigen. In den Zeitschriften und Dokumenten erscheinen die fotografierten Fakten der Verbrechen, der Napalm-verbrannten Kinder und der Folte-

rung, ausschließlich als Dokumentationsbelege und in einer anderen distanzierten versachlichenden Fototechnik etwa der Tatort- oder Kriminalfotografie. Die in der Life-Fotografie beliebte Mischung aus heftiger Bewegung und kontrastreicher Beleuchtung in naher Distanz fehlt völlig. Überhaupt wird der Krieg gewissermaßen aus Distanz, aus historischem Abstand aufgenommen. Die Fotos vorstürmender Truppen, eroberter Panzer, versteckter Vorposten der Befreiungskräfte, feuernder Flakgeschütze sind eingespannt in konkrete Information über Zeit, Ort und Umstände dieser Vorgänge – meist werden Namen und Zusammenhänge genannt. Nahaufnahmen dramatischer Ereignisse sind im Vergleich zum westlichen Fotoangebot weitaus in der Minderzahl. (Abb. 3 DRV)

### Im Mittelpunkt der einzelne Mensch

Dafür überwiegen Fotografien, die in der westlichen Fotosicht des Vietnam-Krieges fast völlig fehlen: Die porträtartigen Einzelaufnahmen bestimmter Menschen aus den Befreiungsstreitkräften oder den befreiten Gebieten. Bis in den Charakter von Einzelporträts sind auch die Gruppenfotos der Soldaten, Kinder, Frauen oder Funktionäre arrangiert, ausgeleuchtet und komponiert. Die spontane Impression, die zupackende Kamera, welche behauptet, im Moment liege die Wahrheit, spielt nur eine sekundäre Rolle.

Dabei ist ganz deutlich, daß diese Fotoauffassung zumindest ebenso von den Absichten der Dargestellten, wie von denen der Fotografen abhängig ist. Die als „heldisch“ oder „pathetisch“ im Westen verschrieene Herausstilisierung der Bedeutung des einzelnen Menschen steht hier in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Selbstbewußtsein dieser einzelnen Menschen und dieser Gruppen von Kämpfenden, Lernenden oder Arbeitenden, von ihrer Bedeutung für ihren Kampf und für ihre Kultur. Sie lassen sich fotografieren als die Herren dieses Landes. (Abb. 4 DRV, Rückseite dieses Heftes).

In der dpa-Fotoauswahl finde ich ganze zehn Einzeldarstellungen aus der vietnamesischen Bevölkerung und von US-Soldaten. Sieben davon sind hübsche Mädchen und lächelnde Kinder, drei stellen erschöpfte Soldaten dar „von den Spuren der Kämpfe gezeichnet, genießt dieser Soldat die erste Zigarette in einer Feuerpause“ (dpa-Text). Die Fotoporträts aus Nordvietnam und aus den befreiten Gebieten zeigen ebenfalls hübsche Mädchen und lächelnde Kinder, vor allem aber Soldaten, Bauern, Arbeiter und politische Führer. Aber so wenig die Mädchen nur hübsch sind, die Soldaten nur „gezeichnet“, so stark dringt in den Fotos von der sozialistischen Seite die Bemühung um die Besonderheit des Einzelnen durch. (Abb. 5 DRV) Man kann sagen, die westlichen Porträts fixieren Eigenschaften, die vietnamesischen Kombinationen von Eigenschaften zu Gesichtern. Es handelt sich im Grunde um den Stil unserer Kunst- und Porträtfotografie, die hier als Massenfotografie und Bildjournalismus verbreitet wird. Darin liegt eine völlig andere qualitative und soziologische Funktion der Fotografie. Sie setzt jeweils eine intime Beziehung zwischen Fotografen und Modell voraus. Der anonyme, indiskrete Reporter, der „heimlichen“ Kamera scheidet aus dem gesellschaftlichen Leben aus, weil er nichts war als der fotografische Ausdruck der Entfremdung zwischen den Menschen und ihrer öffentlichen Darstellung.



5

3





