

1. Einleitung – Gender und Kunst im heutigen Vietnam

„Die Attitüde *we are artists*, die mir bereits in den ersten Tagen meines Aufenthaltes in Hanoi das Gefühl gegeben hatte, einer besonderen Spezies, einer Gruppe von Menschen jenseits der bürgerlichen Normen anzugehören, gab es auch und besonders in Vietnam. Denn in einem Land, in dem die Familie über allem zu stehen scheint, ist der Wunsch ausgeprägt, aus dieser auszubrechen“ (Radulovic 2006: 314).

Die deutsche Künstlerin Veronika Radulovic ging 1993 nach Vietnam, um die dortige Lackmalerei zu studieren. Später arbeitete sie als DAAD-Gastdozentin an der Kunsthochschule in Hanoi. In ihrem Buch beschrieb sie die Kunstszene in Hanoi sehr eindrücklich und erklärte die deutlichen Unterschiede, die sie zwischen den Kunststudentinnen und -studenten sowie zwischen den Künstlerinnen und Künstlern sah. Ihr Zitat bezieht sich meines Erachtens insbesondere auf männliche Künstler und weniger auf die Künstlerinnen, wie in den folgenden Kapiteln deutlich werden wird.

Die berühmte Frage der Kunsthistorikerin Linda Nochlin aus dem Jahr 1971 „Why have there been no great Women Artists?“ in ihrem gleichnamigen Aufsatz ist auch für das 20. Jahrhundert in Vietnam von Bedeutung. Nochlin erklärte in ihrem Aufsatz, dass Frauen nicht von Natur aus weniger Talent zum Schaffen großer Kunst haben, sondern dass strukturelle Barrieren sie daran gehindert haben, in der Kunstwelt die gleiche Anerkennung wie Männer zu finden. Auch in Vietnam erhielten Frauen aufgrund institutio-neller Voraussetzungen – unabhängig von ihrem Können und Talent – lange Zeit nicht die gleichen Chancen, Kunst zu schaffen, wie ihre männlichen Kollegen. Sie konnten nicht auf die gleichen Netzwerke und Beziehungen zurückgreifen wie die Männer und hatten und haben teilweise bis heute größere Verpflichtungen im Haushalt und in Bezug auf die Care-Arbeit. In Vietnam war und ist die Kunstszene ein männlich geprägter Mikrokosmos. Als unter der französischen Kolonialherrschaft 1925 die erste Kunstakademie in Hanoi gegründet wurde, studierten dort hauptsächlich junge Männer aus der Hanoier Oberschicht⁶. Ein beliebtes künstlerisches Sujet waren Bilder von

⁶ Die französische Kolonialmacht gründete 1925 die Kunstakademie „École des beaux arts de l'Indochine“ (kurz: ÉBAI) unter der Leitung des französischen Malers Victor

jungen Frauen aus der Mittelschicht, die oftmals in Áo Dài – einem langen Gewand, das über einer weiten Hose getragen wurde – dargestellt wurden, beispielsweise neben einer Vase mit prächtigen Blumen sitzend (s. Abb. 91). Die Nachfrage an solchen dekorativen Frauengemälden war groß. Porträts von Männern, beispielsweise von Gelehrten (s. Abb. 12) gibt es aus der Zeit der kolonialen Kunstakademie im Gegensatz dazu wenige. Während der kommunistischen Revolution⁷ änderte sich die Bildsprache und das Kunstschaffen grundlegend. Während des Widerstands gegen die französische Kolonialmacht wurden junge Frauen ebenfalls wie junge Männer zu Künstler*innen ausgebildet. Während des ersten Indochinakrieges gegen die Kolonialmacht Frankreich bezeichnete Hồ Chí Minh 1952 die Kunst als „Front“⁸. Sie diente vor allem dem antikolonialen Kampf und zeigte das Leben der Việt Minh, der Widerstandskämpfenden. Nach der Teilung des Landes 1954 entstanden in Vietnam zwei Kunstszenen, die vermutlich unterschiedlicher nicht hätten sein können: die eine im kommunistischen Nordvietnam und die andere in der Republik Vietnams im Süden. In Letzterer war „l’art pour l’art“ weiterhin das leitende Prinzip des Kunstschaffens. Die südvietnamesischen Kunstschauffenden genossen eine größere Freiheit in ihrem Kunstschaaffen im Vergleich zu den Künstler*innen im Norden, die sich nach den Prinzipien des Sozialistischen Realismus richten mussten, die Gemeinschaftsgefühl und eine Heroisierung von Soldat*innen sowie von Arbeiter- und Bauernschaft vorsahen (Beispiel s. Abb. 27). Daher bildeten sich im Süden verschiedene Kunststile heraus (Huynh-Beattie 2010: 101-102). So widmeten sich einige Kunstschauffende wie der Maler Tạ Ty⁹ beispielsweise der abstrakten Malerei.

Tardieu. Bereits vor ihrer Gründung existierten Kunstschulen für angewandte Kunst, während die ÉBAI auf die Ausbildung von Künstler*innen und Zeichenlehrer*innen abzielte (André-Pallois 2015: 212).

- ⁷ 1930 wurde in Vietnam die kommunistische Partei gegründet und 1945 rief Hồ Chí Minh in Hanoi die Demokratische Republik Vietnams aus, doch erst nach dem 1. Indochinakrieg (1946-1954) wurde der Norden des Landes durch die Regierung der kommunistischen Partei offiziell kommunistisch. Der Süden wurde nach dem Ende des zweiten Indochinakriegs (1955-1975), nach der offiziellen Wiedervereinigung 1976 ebenfalls kommunistisch.
- ⁸ In der damaligen Zeitung der nationalen Befreiung schrieb Hồ Chí Minh am 5. Januar 1952: „Kultur und Kunst bilden auch eine Front. Ihr seid Soldat*innen an jener Front“ [übers. d. Verf., Original: „Văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận. Anh chị em là chiến sĩ trên mặt trận ấy“], <https://www.qdnd.vn/ho-so-su-kien/loi-bac-day-nam-xua/van-hoa-nghe-thuat-cung-la-mot-mat-tran-anh-chi-em-la-chien-si-tren-mat-tran-ay-528181> (letzter Abruf: 29.9.22).
- ⁹ Der Maler Tạ Ty war zunächst Teil der Künstler*innen, die in den Widerstand gegen die französische Kolonialmacht in die nördliche Gebirgsregion Việt Bắc gezogen

Die Kunstausbildung im Süden stand im Gegensatz zu der im kommunistischen Norden in Kontinuität zur Kunstausbildung der französischen Kolonialzeit. Noch immer war die Kunstszenen von Männern dominiert und es waren hauptsächlich männliche Namen, die in kunsthistorischen Büchern Erwähnung fanden. Im sozialistischen Norden hingegen wurden sowohl Frauen als auch Männer zur Schaffung von Kunst im Sinne des Sozialistischen Realismus ausgebildet. Dies zeigt sich nicht nur in den zahlreichen Propagandaplakaten, die Künstler*innen für den öffentlichen Raum schufen, sondern in Skizzen und Bildern, die sie an der Front entweder in Form von Soldat*innen-Porträts (s. Abb. 20) oder in Darstellungen von Soldat*innen bei der Arbeit an den Stützpunkten anfertigten (s. Abb. 23-24). Nicht gezeigt wurden Blut, Verletzungen oder direkte kriegerische Auseinandersetzungen – die grausame Seite des Krieges sollte aufgrund der gewünschten Mobilisierung der Bevölkerung ausgespart werden. 1975 endete der Krieg mit der Einnahme Saigons, die kurz darauf in Ho-Chi-Minh-Stadt (kurz: HCM-Stadt) umbenannt wurde. Nach der offiziellen Wiedervereinigung im Jahr 1976 wurde in der Kunst der Sozialistische Realismus im ganzen Land zur neuen Richtschnur. Boi Tran Huynh beschrieb eindrücklich, wie an der Kunsthochschule in HCM-Stadt fortan das Credo nicht mehr in der Ausbildung von Künstler*innen, sondern von Kultukadern lag (Huynh 2005: 279). Die Aktmalerei gehörte der Vergangenheit an – stattdessen sollte im Geiste des Sozialismus gemalt werden. Das Ergebnis waren wie bereits zuvor im Norden die Bilder von heroischen Soldaten, Arbeiter*innen, Bäuerinnen und Bauern. Kunstschaaffende, die sich nicht an die propagandistische Darstellungsweise hielten, wurden gerügt oder öffentlich diffamiert. Außerdem mussten sich Kunstschaaffende der kommunistischen Umerziehung beugen (Huynh 2005: 275-277). In Hanoi bildete sich eine Gruppe von „Underground“-Künstlern heraus, die sich den offiziellen Kunstinstitutionen oder den inhaltlichen und stilistischen Vorgaben (s. Abb. 30 und 34) entzogen hatten. Vor allem vier Künstler¹⁰ gingen in den kunsthistorischen Kanon ein und wurden später zu den berühmtesten Malern des 20. Jahrhunderts (Taylor 2009: 98). Sie trafen sich in Cafés, wo sie oftmals lange zusammensaßen, um sich auszutauschen.

waren. Er verließ die Widerstandsklasse und die Vorgaben des Sozialistischen Realismus 1950, als er nach Hanoi zurückkehrte (Huynh 2005: 146). 1953, ein Jahr vor der Teilung Vietnams, zog er nach Saigon (Huynh 2005: 245), wo er sich insbesondere der abstrakten Malerei widmete.

¹⁰ Die vier Künstler sind die Maler Dương Bích Liêñ, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái und Nguyễn Tư Nghiêm. Sie wurden laut Taylor seit 1986 in der kunsthistorischen Literatur als „Meister der vietnamesischen Malerei“ bezeichnet (Taylor 2009: 69).

schen – zu diesen Treffen hatten Frauen keinen Zugang (Taylor 2009: 98). Im Zuge der wirtschaftlichen Reformpolitik von 1986 (genannt „đổi mới“, zu Deutsch „Erneuerung“) wurde auch das freiere Kunstschaften abseits des Sozialistischen Realismus wieder möglich. In den 90er Jahren wurden allmählich private Galerien und Kunstläden eröffnet. Künstler*innen begannen von nun an, ihre eigene Identität zu hinterfragen und dies in ihrer Kunst auszudrücken (s. Abb. 61-63). Ihre Kunst musste im Gegensatz zu den vorigen Vorgaben des Sozialistischen Realismus nicht mehr für eine ganze Nation sprechen (Corey 2021: 25). Es etablierten sich neue Kunstformen wie die Installations- und Performancekunst und insbesondere seit den 2000er Jahren entstanden interessante und prägende Werke, in denen sich Künstler*innen mit dem Thema Gender (s. Abb. 70-71) oder mit ihrer eigenen Geschlechtlichkeit (s. Abb. 67 u. 73) auseinandersetzten.

Das 20. Jahrhundert ist in Vietnam ein Jahrhundert voller historischer und politischer Umwälzungen. Welche Rolle spielte Gender bei der Entstehung der modernen Kunst in Vietnam? Bezuglich des Kunststudiums an der ersten Kunstakademie in der Kolonie waren sowohl der koloniale Kontext als auch das lokale Verständnis von Bildung mit Hintergrund der männlichen Mandarinenausbildung¹¹ prägend. Bemerkenswert ist dabei zu beobachten, wie vor allem Künstler, aber auch einige wenige Künstlerinnen, Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) in ihrer Kunst repräsentieren. Wie bereits erwähnt, wurden in der frühen Zeit der modernen Kunst Vietnams insbesondere dekorative Frauenporträts geschaffen. Entstanden damals auch interessante Gemälde, die uns etwas über Männlichkeitsbilder verraten? Die sozialistische Revolution, der Krieg, die Wiedervereinigung und die marktwirtschaftlichen Reformen übten einen wesentlichen Einfluss auf Gesellschaft und Kunst aus – und somit auch auf die Darstellung von Gender.

Um Gender in der Kunst zu analysieren, muss zunächst ein Blick auf die Gender Studies geworfen werden. Wie erklären sich aus wissenschaftlicher Sicht gesellschaftliche Konzepte wie „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“?

¹¹ Mandarine waren Gelehrte und Beamte der chinesischen Verwaltung. Die Auswahl in den Staatsdienst erfolgte in Vietnam, wie auch in China, durch zentrale Eintrittsexamen in chinesischer Sprache. Dabei mussten die Gelehrten die „Vier Bücher“ und „Fünf Klassiker“ der neokonfuzianischen Tradition beherrschen (Tran 2017: 1). Das vietnamesische Mandarinarat war nach chinesischem Vorbild ein politisches System, das ausschließlich Männern vorbehalten war (Tran 2017: 1). Während der Lý-Dynastie fand in Vietnam die erste Auswahlprüfung im 11. Jahrhundert statt (Tran 2017: 129). 1919 schaffte die französische Kolonialmacht dieses Prüfungssystem ab, um ein neues Bildungssystem nach französischem Vorbild einzuführen (Tran 2017: 119).

Das soziale Geschlecht, Gender, wird in der modernen Geschlechtersozio-
logie als etwas verstanden, das „nicht von vornherein festgelegt ist, sondern
erst durch soziale Interaktion entsteht“ (Connell 2015: 83). Dies drückte
bereits 1949 Simone de Beauvoir in ihrem vielzitierten Satz „Man kommt
nicht als Frau zur Welt, man wird es“ aus. Gender ist „eine Art und Weise, in
der soziale Praxis geordnet ist“ (Connell 2015: 124).

In meinem Buch gehe ich insbesondere von der Theorie Connells der
hegemonialen Männlichkeit und betonten Weiblichkeit aus. In Bezug auf
das Thema Männlichkeit entwickelte Connell vier große Muster, bestehend
aus Hegemonie, Unterordnung, Komplizenschaft und Marginalisierung.
Diese Theorie baute sie auf dem Verständnis des Hegemonie-Begriffs nach
Antonio Gramsci auf. Dieser analysierte Klassenbeziehungen und sah in der
„Hegemonie“ die „gesellschaftliche Dynamik, mit welcher eine Gruppe eine
Führungsposition im gesellschaftlichen Leben einnimmt und aufrechterhält“
(Connell 2015: 130). Diese Idee übertrug Connell auf ihre Theorie einer
„hegemonialen Männlichkeit“, in der sie jene Männlichkeit versteht, die
die Ungleichverhältnisse zwischen Männern und Frauen, zwischen Männ-
lichkeit und Weiblichkeit sowie unter Männlichkeiten legitimiert (Messer-
schmidt 2019: 86). Innerhalb dieses Konzepts entwickelte Connell zudem
die Theorie der „betonten Weiblichkeit“ (original in Englisch: „Emphasized
Femininity“). Sie geht davon aus, dass auf globaler Ebene die Dominanz von
Männern über Frauen die wechselseitige Beziehung zwischen Männlichkeit
und Weiblichkeit strukturiert (Connell 1987: 183). Aufgrund dieser globalen
Unterordnung gebe es verschiedene Formen von Weiblichkeit. Die „betonte
Weiblichkeit“ bezeichnet sie dabei als jene Weiblichkeit, die die Unterord-
nung von Frauen aufrechterhält und sich daran orientiert, die Interessen von
Männern zu erfüllen (Connell 1987: 183). Merkmale hierfür sind beispiels-
weise die Betonung von Nachgiebigkeit, Fürsorge und Einfühlungsvermögen
als weibliche Tugenden (Connell 1987: 188). Ein weiteres Charakteristikum
liegt laut Connell darin, dass die „betonte Weiblichkeit“ andere Weiblich-
keiten daran hindert, sich kulturell zu artikulieren – was in der Geschichts-
schreibung dazu geführt habe, dass „the experience of spinsters, lesbians,
unionists, prostitutes, madwomen, rebels and maiden aunts, manual workers,
midwives and witches“ verdeckt wurde (Connell 1987: 188).

Obwohl Connells Theorie der „hegemonialen Männlichkeit“ als ein
„westliches Konzept“ bezeichnet wurde, das aus einer Perspektive des glo-
balen Nordens heraus entwickelt wurde, wurde es global und so auch bereits
bei einigen Forschungsarbeiten zu Vietnam herangezogen (An et al. 2022:
4-5). Dies liegt unter anderem daran, dass Connell „hegemoniale Männlich-

keit“ nicht als starres Gebilde begreift, „sondern als eine historisch-gesellschaftlich variable Konfiguration vergeschlechtlicher Praktiken, die mit immer neuen Herausforderungen konfrontiert ist und sich in Auseinandersetzung damit beständig neuformiert. Dies macht es erforderlich, die Frage, welche Muster von Männlichkeit in einer gegebenen Gesellschaft kulturell hegemonial sind, immer wieder aufs Neue zu stellen“ (Meuser und Müller in: Connell 2015: 12). Insbesondere in meiner Forschung fand ich das Konzept hilfreich, da die meisten interviewten Künstler einer „hegemonialen Männlichkeit“ zuordnende Verhaltensweisen nannten und diese kritisch ablehnten. Insbesondere die Theorie der „betonten Weiblichkeit“ ist im vietnamesischen Kontext hilfreich, da sie Werte verdeutlicht, die die Unterordnung von Frauen aufrechterhält. Normative weibliche Ideale in Vietnam sind beispielsweise Durchhaltevermögen und Aufopferungsbereitschaft. Weibliches Durchhaltevermögen war sogar jahrzehntelang Teil staatlicher Rhetorik (Gammeltoft 2021: 23), während seine Wurzeln in der gesellschaftlichen Norm der „Aufopferung“ (hy sinh) zu finden ist (Gammeltoft 2021: 28). Wie positionieren sich Künstler*innen zu solchen Werten, da die sich oftmals gesellschaftskritisch äußern und vorherrschende Normen kritisieren? Interessanterweise wird Aufopferung von den Künstlerinnen als etwas bezeichnet, was Frauen tun müssen, sobald sie eine Familie haben oder zu was sie eher tendieren als Männer. Sie wurde als Schwäche und zugleich als Stärke von Frauen bezeichnet. Auch einige Künstler sahen die Aufopferung als eine Eigenschaft von Frauen an – ein Künstler kritisierte diese Wertevorstellung deutlich.

In Vietnam sind Gender und Geschlechterbeziehungen durch Werte aus verschiedenen Strömungen geprägt. Da Vietnam ein Land mit unterschiedlichen Religionen ist, gibt es auch unterschiedliche Einflüsse aus Ahnenverehrung, Buddhismus, Katholizismus und einigen kleineren Religionen. Einen großen Einfluss hat bis heute das daoistische Konzept von Âm und Dương, in Deutschland besser bekannt unter den chinesischen Begriffen Yin und Yang. Aufgrund dieses Dualismus werden bestimmte Charaktereigenschaften Männern und Frauen zugeschrieben (Rydström 2004: 75). So werden männliche Körper beispielsweise als „heiß“ gedacht, was auch auf den Charakter übertragen gesehen wird. Sie repräsentieren daher eine aktive Kraft, welche soziale und physische Räume einnimmt, während hingegen die Körper von Frauen als „kühl“ gedacht werden, weshalb diese wenig sozialen und physischen Raum einnehmen (Rydström 2004: 76). Einen weiteren wichtigen Einfluss bildete der Konfuzianismus – er prägte insbesondere die patrilineare Familienstruktur in Vietnam. Demnach gehören Jungen und Männer zur

„inneren Linie“ (bên női) und Mädchen und Frauen zur „äußeren Linie“ (bên ngoai), da sie, sobald sie heiraten, Teil der Linie ihres Ehemanns werden und ihre Kinder den Nachnamen ihres Vaters erhalten (An et al. 2022: 3). Demnach kann nur ein Sohn die Familienlinie fortführen. Auch das Weiterführen der patrilinearen Rituale kann nur ein Sohn gewährleisten, weshalb oftmals ein männlicher Nachkomme bevorzugt wird (Rydström 2002: 360). Dieser konfuzianische Einfluss gilt auch als Grund für die starke Sohnpräferenz in Vietnam, die sich an der immer stärker ausfallenden ungleichen Geburtenrate pro Geschlecht niederschlägt (UN Women 2021: 172). Konfuzianische Werte, vor allem jene, die an Frauen adressiert sind, werden bis heute, beispielsweise von der vietnamesischen Frauenunion, hochgehalten.

Auch der Kolonialismus hatte einen prägenden Einfluss auf Vietnam, was auch die Geschlechterverhältnisse beeinflusste. Die französische Kolonialzeit veränderte beispielsweise das Bildungssystem in Vietnam, indem die Mandarinenprüfung abgeschafft wurde und französische Universitäten gegründet wurden. Insbesondere für die Kunstwelt ist das entscheidend, da bis heute der Einfluss der ersten Kunstabakademie umstritten ist, deren Curriculum damals wiederum am Lehrplan der Kunstabakademie in Paris orientiert war (Taylor 2009: 29). Während der kommunistischen Revolution wurde die Gleichberechtigung der Geschlechter propagiert und durch konkrete Politiken gefördert, beispielsweise durch die Verbote von Polygamie und arrangierten Ehen (Wisensale 1999: 604). Der lange zweite Indochinakrieg (1955-1975) bildete einen entscheidenden Einschnitt für die Menschen in Vietnam – auch in Bezug auf Gender. Im Norden wurden Frauen durch Kampagnen mobilisiert, um neben der Verantwortung über ihre Familien, auch die Produktion von den in den Krieg gezogenen Männern sowie auch selbst den Kriegsdienst zu übernehmen (Nhân Dân 2005). Viele Frauen wurden später zu Kriegswitwen und nach Ende des Krieges wurden Frauen aus vielen ihrer gesellschaftlichen und politischen Positionen wieder zurückgedrängt. Als sich das Land 1986 im Zuge der Đổi-Mới-Reformpolitik schließlich wirtschaftlich öffnete, verloren viele Frauen ihre staatliche Anstellung und wurden in den Privatsektor gedrängt (Martin 2013: 211). Für Männer wurde es wieder wichtiger, ihrer Rolle als „Säule der Familie“¹², insbeson-

¹² In Vietnam hat das konfuzianistische Konzept von Männern als „Säule der Familie“ (Trụ cột gia đình) bis heute einen hohen Stellenwert. Es verweist vor allem auf ihre Rolle als Entscheidungsträger innerhalb der Familie und ihre rituelle Verantwortung (An et al. 2022: 4). Weitere damit verbundene Normen fordern von Männern unter anderem ein gesichertes Einkommen und finanzielle Sicherheit (An et al. 2022: 4).

dere was den Broterwerb anbelangte, gerecht zu werden. Eine moralische Panik vor dem schädlichen Einfluss von westlichen Werten entstand, die zu staatlichen Kampagnen führten, die wieder stärker die Verantwortung von Frauen über die Familie betonten (Hoang 2020: 302-303). Ein großes Forschungsthema innerhalb der Gender Studies bezog sich daher auf die Auswirkungen der Đổi-MỚI-Reformpolitik von 1986 auf den häuslichen und familiären Bereich in Vietnam (Werner 2005: 32)¹³.

In der heutigen Gesellschaft ist die konfuzianische Sohnpräferenz noch immer deutlich zu spüren. Geschlechtsselektive Abtreibungen und ein verzerrtes Geschlechterverhältnis bei der Geburt von Kindern machen dies deutlich. Im Gegensatz dazu liegt der Gender Pay Gap in Vietnam unter dem globalen Durchschnitt. Er betrug 2019 13,7 Prozent, während der globale Durchschnitt 2018 bei 20,5 Prozent lag (UN Women 2021: 17). Auch die Erwerbstätigkeiten liegen nicht stark auseinander, so lag die der Männer 2020 bei 75,4 und die der Frauen bei 62,3 Prozent (UN Women 2021: 17). Ein großes Ungleichgewicht besteht jedoch darin, dass Frauen deutlich mehr Care-Arbeit¹⁴ verrichten als Männer und im Vergleich zu Männern deutlich weniger hohe politische Ämter bekleiden. Wie in Vietnam, so ist auch in anderen Ländern Südostasiens eine relativ starke Position im Haushalt, bei einer im Vergleich zu anderen Regionen relativen Gleichberechtigung der

¹³ beispielsweise François Houtart und Geneviève Lemerciniers Arbeit „Hai Van: Life in a Vietnamese Commune“ (1994), in der sie die Arbeitsteilung innerhalb eines Haushalts analysierten, die Arbeit „Sociological Studies on the Vietnamese Family“ (1991) von Rita Liljeström und Tương Lai, die den anhaltenden Einfluss des Konfuzianismus auf die Familie betrachteten, und Phạm Văn Bíchs Studie „The Vietnamese Family in Change: The Case of the Red River Delta“ (1999), in der er den Einfluss der marxistischen Ideologie auf Familien im nördlichen ländlichen Raum Vietnams untersuchte (Werner 2005: 32).

¹⁴ Laut einer Statistik der OECD aus dem Jahr 2014 verrichten weltweit Frauen deutlich mehr unbezahlte Care-Arbeit als Männer (siehe: https://www.oecd.org/dev/development-gender/Unpaid_care_work.pdf, S. 2., letzter Abruf: 18.12.2023). Laut einem Bericht von ASEAN und den Vereinten Nationen wurden Erhebungen, die die Zeitaufwendung in Care-Arbeit angeben, noch nicht in die nationalen statistischen Systeme der südostasiatischen Länder integriert. Auch wurden Zeitaufwendungsstudien noch nicht in allen Ländern Südostasiens durchgeführt – hier fehlen Studien aus Singapur und aus Brunei Darussalam (United Nations u. Association of Southeast Asian Nations 2021: 20). Laut einer Erhebung von 2019 verwenden Frauen in Vietnam 18,9 Stunden pro Woche unbezahlte Care-Arbeit und Männer acht Stunden pro Woche, obwohl beide ungefähr gleich viele Stunden ihrer bezahlten Arbeit nachgehen.

Geschlechter, jedoch oftmals unterpräsentieren Position in der Öffentlichkeit kennzeichnend¹⁵.

Wichtige aktuelle Themen bezüglich Gender in Vietnam sind sexuelle Belästigung, häusliche Gewalt und die Diskriminierung sexueller Minderheiten. Die gleichgeschlechtliche Ehe ist in Vietnam gesetzlich nicht anerkannt (UN Women 2021: 201). Eine Studie aus dem Jahr 2015 berichtet davon, dass mehr als 60 Prozent der Befragten aus der LGBTIQ*-Community unter Beschimpfungen innerhalb der Familie oder unter dem familiären Druck, ihr Aussehen zu verändern, leiden (UN Women 2021: 16). Die Hälfte aller Befragten sagte aus, am Arbeitsplatz bereits diskriminiert oder belästigt worden zu sein (UN Women 2021: 17). Dies verdeutlicht eine starke vorherrschende Heteronormativität in Vietnam, was seit kurzem jedoch beispielsweise in Form von Pride-Paraden (2012 fand die erste Pride-Parade in Hanoi statt) und durch weitere Aktivitäten der LGBTIQ*-Community öffentlich angeprangert wird. In der vietnamesischen Kunst wurde bereits in den 1990er Jahren durch den Hanoier Künstler Truong Tân queere Positionen öffentlich gemacht, der daraufhin seine Anstellung an der Hanoier Kunsthochschule verlor.

Als Spiegel der Gesellschaft repräsentiert die Kunst oft eindrücklich die aktuellen Diskurse zu Gender. Künstler*innen verdeutlichen in ihrer Kunst nicht nur ihre eigenen Reflexionen zu Gender, sondern spiegeln oftmals zusätzlich aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen hierzu wider. Die Untersuchung von Gender in der zeitgenössischen Kunst kann daher nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern auch für die Gender Studies und die Area Studies einer bestimmten Region bedeutsame Ergebnisse beitragen. Welche Aspekte zu Gender beschäftigen Künstler*innen von heute? Wie thematisieren sie Gender in ihrer Kunst?

Wie in anderen Ländern Südostasiens beschäftigten sich Künstler*innen in Vietnam vor allem seit den 1990er Jahren mit Fragen rund um das Thema Gender. Auch in Vietnams nördlichem Nachbarland China entstanden in den 90er Jahren Kunstwerke, die Geschlechterstereotypen und das

¹⁵ So werden in hegemonialen Diskursen in Südostasien noch immer die weiblichen Ideale von Frauen als Ehefrauen und Mütter betont (Roces 2022: 7). Gleichzeitig sind Frauen in Südostasien meist verantwortlich für das Budget der Familie – so geben Männer oftmals ihr Gehalt direkt ihren Ehefrauen, da angenommen wird, dass Männer zu Verschwendug neigen (Roces 2022: 8). Frauen sind jedoch benachteiligt, was den Zugang zum öffentlichen Bereich (Politik) anbelangt – entweder aufgrund von ausschließenden Praktiken oder weil sie über weniger soziale Netzwerke verfügen (Devasahayam 2009: 5).

als Norm geltende binäre Geschlechtersystem herausforderten (Merlin 2019: 6). Werke, die sich für die Rechte von Frauen und der Queer-Community einsetzen, stoßen jedoch bis heute aufgrund der strengen Regierungspolitik gegenüber Aktivismus auf Schwierigkeiten (Merlin 2019: 8). In Kambodscha begann sich – nachdem durch die Herrschaft der Roten Khmer (1975 bis 1979) die Kultur nahezu vollständig ausgelöscht war – der Kunstbetrieb erst Ende der 90er Jahre zu erholen (Wolfarth 2017: 420). Da die kambodschanische Regierung kaum in die Kultur investiert, bildeten sich einige unabhängige Kunstorganisationen heraus, die jedoch von den Geldern internationaler Akteure abhängen (Wolfarth 2017: 420). Dennoch florieren die Bildenden Künste in Kambodscha und es entstehen Kunstwerke, die kritische Fragen zu Themen wie sozialer Ungerechtigkeit, historisches Erbe oder Gender aufwerfen (Wolfarth 2017: 430). In Thailand wurde die feministische Plattform „Womanifesto“ entwickelt, die von 1997-2008 Ausstellungen, Workshops und Kunstresidenzen organisierte (Bovino 2020). Sie stand im Gegensatz zu der übrigen überwiegend männlich geprägten und auf individuelle Leistungen und Geniekult orientierten thailändischen Kunstszene und schuf Netzwerke zwischen lokalen und internationalen Künstlerinnen, während sie sich für Gleichberechtigung und soziale Gerechtigkeit einsetzte (Bovino 2020). In Indonesien hatte es bereits seit den 70er Jahren Gruppenausstellungen von Künstlerinnen gegeben, in denen das Thema „Feminismus“ jedoch vermieden wurde, da es von der Mehrheitsgesellschaft mit Dekadenz und linkem Aktivismus gleichgesetzt wurde (Dirgantoro 2017: 23). Erst seit Beginn der Reformasi-Ära 1998 war das Ansprechen von Themen wie Frauenrechten, häusliche Gewalt und Sexualität wieder erlaubt (Dirgantoro 2017: 20). Anfang der 2000er Jahre setzte jedoch eine immer stärker werdende fundamentalistische Islamisierung ein. Seit 2008 das Pornografie-Gesetz verabschiedet wurde, ist Selbstzensur bei Künstler*innen daher weitverbreitet. Insbesondere für Künstlerinnen ist es daher schwer, die Themen Sexualität oder Körper zu thematisieren (Dirgantoro 2017: 22). Auch in den Philippinen entstanden in den 90er Jahren bedeutende Kunstwerke zum Thema Gender, in denen vor allem Künstlerinnen gesellschaftliche Einschränkungen gegenüber Frauen in ihrer Kunst ausdrückten. Nach dem Ende der Marcos-Diktatur 1986 wurden Frauengruppen gegründet, wie die Künstlerinnengruppen Kasibulan, welche sich unter anderem für die Rechte von Frauen einsetzte (Dautin 2004: 76).

In Südostasien entstanden in den 90er Jahren verschiedene kulturelle Formate, die sich gezielt an Künstlerinnen richteten, beispielsweise durch eine Gründung einer Kunsthalle für Künstlerinnen auf Bali (1991), durch

die eben erwähnte Plattform „Womanifesto“ in Thailand (1997) und durch Diskursformate und Ausstellungen für Künstlerinnen (Low 2015: 4). Neben Sammelbänden zum Thema Künstlerinnen in Asien („Asian women artists“ von 1996 sowie „Text and subtext“ von 2001) wurden in den 2000er Jahren Forschungsarbeiten zu Künstlerinnen („Women Artists“) aus einzelnen südostasiatischen Ländern publiziert (Low 2015: 4-5). Durch solche Projekte sollten vergessene Künstlerinnen gewürdigt werden (Low 2015: 5). In Sammelbänden wurden ganz unterschiedliche Künstlerinnen thematisch zusammengefasst. Grund dafür war ihre untergeordnete Position im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen: „Clearly there are common threads underpinning the production and reception of representations of women that are closely related to the social position of women artists“ (Low 2015: 6). Ähnlich wie die Entstehung von gezielten Formaten für Künstlerinnen wurden in Südostasien ab Mitte der 90er auch öffentliche queere Kulturveranstaltungen von Seiten der LGBTIQ*-Community veranstaltet. Die erste Gay Pride Parade fand 1994 auf den Philippinen statt. In Thailand fanden seit 1999 (bis 2006) jährlich Paraden und Festivals statt. In Kambodscha fand die erste Gay Pride Parade 2003, in Vietnam 2012 statt. LGBTIQ*-Filmfestivals fanden in Indonesien ab 2002 und in Myanmar seit 2014 statt (Curtin 2018: 15-16). Künstler*innen aus der LGBTIQ*-Community stellten Kunstwerke her, die ihre Sexualität widerspiegeln, die soziale Ungerechtigkeiten offenlegten oder die die Marginalisierung der LGBTIQ*-Community anprangerten. Iola Lenzi untersuchte queere¹⁶ Ausdrucksformen in der zeitgenössischen südostasiatischen Kunst und stellte fest:

„Die Untersuchung der südostasiatischen Kunst seit den 1990er Jahren zeigt, dass Künstlerinnen und Künstler eine Fülle sexueller Anspielungen und geschlechtlicher Zweideutigkeit benutzen, um auf kodierte Weise Themen zu verhandeln, die gesellschaftlich oder politisch tabu sind“ (Lenzi 2015: Abs. 15; übers. d. Verf.).

Dabei merkt sie jedoch an, dass queere Sexualität in vorkolonialer Zeit in Südostasien nicht moralisch tabuisiert war wie vergleichsweise durch die moralischen Vorgaben der abrahamitischen Religionen – die Ablehnung gegenüber Homosexualität im heutigen Südostasien stellt daher ein relativ neues Phänomen dar (Lenzi 2015: Abs. 3-5) In Bezug auf Vietnam verweist Lenzi vor allem auf den Künstler Truong Tân. Wie bereits oben erwähnt, gilt er als der erste Künstler, der offen homosexuelle Darstellungen in seiner Kunst präsentierte. Bis heute kommt es vor, dass das Ausstellen queerer

¹⁶ „queer“ versteht Lenzi als nicht-heteronormativ (Lenzi 2015: Abs. 2).

Kunstwerke zensiert wird, da ihre Inhalte als „sensibel“ deklariert werden. Queere Positionen bilden heute jedoch einen festen Bestandteil innerhalb der Darstellungen von Gender in der zeitgenössischen Kunst.

Künstler*innen der Gegenwartskunst in Vietnam fordern immer wieder gängige gegenderte Stereotype und Zuschreibungen heraus und kritisieren damit den heteronormativen Status quo mit seinen patriarchalen Strukturen – insbesondere Künstlerinnen, die mit ihrem Kunstschaften in der vietnamesischen Gesellschaft noch immer mit einigen Herausforderungen konfrontiert werden. Für das vorliegende Buch stehen daher drei Fragekomplexe im Fokus, nach denen die Arbeit auch gegliedert ist. Erstens: Wie entstand die moderne Kunst in Vietnam und welche Rolle spielte Gender dabei? Zweitens: Wie wurde und wie wird Gender in der Kunst Vietnams reflektiert? Der dritte Fragenkomplex umfasst den empirischen Teil dieser Arbeit und enthält folgende Fragen: Was bedeuten die sozialen Konstrukte Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt? Wie reflektieren zeitgenössische Künstler*innen ihre eigene Geschlechtlichkeit und Gender im Allgemeinen? Wie beobachten sie gesellschaftliche Debatten zu Gender, welche Standpunkte vertreten sie, welche Kritikpunkte führen sie auf? Und wie stehen diese Aussagen letztlich in Verbindung zu ihrem Kunstschaften?

1.1 Aktueller Forschungsstand

Im Folgenden soll dargelegt werden, welche Forschungsarbeiten für die Untersuchung von Gender in der Kunst Vietnams relevant sind¹⁷. Es gibt keine eigenständigen Forschungsarbeiten, die sich explizit und ausführlich mit diesem Thema auseinandersetzen. Bisher wurden jedoch vereinzelte Artikel von Autor*innen zum Thema Gender in der Kunst publiziert sowie ein Kapitel von Nora Taylor in ihrem vielzitierten Werk „Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art“ (erst erschienen 2004), in welchem sie sich mit der Position von Künstlerinnen in Hanoi auseinandersetzt (Taylor 2009). Sie publizierte auch einen Ausstellungskatalog, in welchem einige vietnamesische Gegenwartskünstlerinnen vorgestellt wurden (Taylor 2007). Wichtig ist an dieser Stelle auch, den Artikel „Why hasn't Feminist Art been formed in Vietnam“ von Bùi Thị Thanh Mai zu nennen, die die stereotypisierte Darstellungsweise von Frauen in der vietnamesischen Kunst sowie die Abwesenheit einer feministischen Kunst in Vietnam kritisiert (Bùi Thị

¹⁷ Die Forschungsstände zu Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) in Vietnam befinden sich in den Kapiteln 3.1 und 4.1.

Thanh Mai 2007). Cristina Nualart widmete sich in zwei Artikeln den Themen Queer Art und feministische zeitgenössische Kunst in Vietnam (Nualart 2016 u. 2018). Im Allgemeinen ist Nora A. Taylor für die Kunstgeschichte in Vietnam mit zahlreichen Publikationen als wichtige Wissenschaftlerin zu nennen. In ihrem oben genannten Buch legte sie die Ergebnisse unzähliger Interviews mit Künstler*innen in den 90ern dar und rekonstruierte damit die Kunst des 20. Jahrhunderts. Taylor publizierte auch danach viele weitere relevante Artikel, beispielsweise zur Entstehung der Performance-Kunst, zu Künstlerinnen, zu Performancekunst von Künstlerinnen und zum Thema Künstler*innen und Mittelschicht.

Für die Kunstgeschichte der Kolonialzeit sind die Werke der Kunsthistorikerin Nadine André-Pallois relevant (André-Pallois 2015), die sich im Besonderen der Entstehung der französischen Kunstakademie in Hanoi widmete. Die meisten ihrer Publikationen sind jedoch in französischer Sprache verfasst.

Neben Nora Taylor waren die Forschungsergebnisse von Boi Tran Huynh (bzw. später unter dem Namen Boitran Huynh-Beattie) für diese Studie sehr relevant (Huynh 2005), da sie der vietnamesischen Kunstgeschichte, die einen starken Fokus auf die Geschichte auf den Norden des Landes und Hanoi richtete, ein Gegengewicht gibt und vor allem wichtige Erkenntnisse zur Kunst zur Zeit der damaligen südvietnamesischen Republik (1955-1975) lieferte. Des Weiteren widmete sie sich in ihrer Dissertation auch dem Kunstschaffen in vorkolonialer Zeit und dekonstruiert somit das dominante westliche Verständnis von Kunst sowie die Datierung des Beginns der Kunst in Vietnam auf die koloniale Gründung der ersten Kunstakademie von 1925. Weitere wichtige kunsthistorische Werke schuf Nguyễn Quán, der zudem selbst Künstler ist und daher direkte Einblicke in die Kunst seiner Zeit liefern konnte. Leider wurde sein Werk zur Kunst des 20. Jahrhunderts in Vietnam (Nguyễn Quán 2010) bisher nicht ins Englische übersetzt.

Auch die deutsche Künstlerin und Kunstdozentin Veronika Radulovic gewährt mit ihrem 2006 veröffentlichten Buch direkte Einblicke in die Kunstszene der 90er Jahre in Hanoi (Radulovic 2006). Obwohl es sich hierbei nicht um eine wissenschaftliche Publikation handelt, ist es ein wichtiges Zeitdokument in einer Zeit des Umbruchs im Hanoi der 90er Jahre. Zu dieser Zeit entstanden alternative Kunstorte, das Land öffnete sich dem Ausland und Veronika Radulovic erhielt als Gastdozentin an der Kunstakademie in Hanoi auch Einblicke in die Kunstausbildung in Vietnam.

Für Kapitel 3 und die Frage, was Männlichkeit überhaupt bedeutet, war vor allem die 1995 ersterschienene Publikation von Raewyn Connell (Con-

nell 2015) wichtig, in der sie die Theorie der hegemonialen Männlichkeit entwickelte, die als Meilenstein der Männlichkeitsforschung gilt und bis heute vielfach rezipiert wird. Eine weitere relevante Arbeit ist Michael Meusers Habilitationsschrift, in der er auf die deutsche Männlichkeitsforschung eingeht und Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit mit dem Habitusbegriff von Bourdieu verbindet (Meuser 2010). In Kapitel 3 befindet sich außerdem ein eigener Forschungsstand, in welchem die Ergebnisse der Männlichkeitsforschung in Vietnam dargestellt sind. Für Kapitel 4 nutzte ich vor allem Connells Werk zum Konzept der „emphasized femininity“ (Connell 1987). Ergebnisse aus den Gender Studies in Vietnam befinden sich in Kapitel 4 ebenfalls in einem eigenen Forschungsstand.

Eine Analyse von Gender in der Gegenwartskunst trägt zu einem besseren Verständnis der vietnamesischen Gesellschaft bei. Bisher gibt es keine eigenständige Forschungsarbeit, die sich dem Thema Gender in der zeitgenössischen vietnamesischen Kunst widmet. Stattdessen wurden nur vereinzelte Artikel oder das oben erwähnte Kapitel in Taylors Buch publiziert, die sich insbesondere dem Kunstschaften von Künstlerinnen widmen. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema Männlichkeit(en) in der vietnamesischen Kunst gibt es bisher keine und auch queere Positionen wurden in der bisherigen Forschungsliteratur zur vietnamesischen Kunst kaum berücksichtigt. Dieses Buch soll diese Lücken schließen.

1.2 Gliederung des Buches

Wie bereits an voriger Stelle erwähnt, sind in dieser Studie drei Fragestellungen von zentraler Bedeutung, nach denen sich die Arbeit gliedert.

Zunächst möchte ich in Kapitel 2.1 die Entstehung der modernen Kunst in Vietnam beleuchten. Wie entstand die vietnamesische Kunstszene und welche Rolle spielte Gender im Entwicklungsprozess der modernen Kunst in Vietnam? Danach widme ich mich in Kapitel 2.2 der Kunst selbst: Wie wurde Gender seit Entstehung der modernen Kunst dargestellt? Welche Frauen- und Männerbilder wurden in der Kunst vermittelt?

Auch Kapitel 3 und 4 widmen sich dieser zweiten zentralen Frage nach der Darstellungsweise, da ich dort untersuche, wie zeitgenössische Künstler*innen Gender in ihren Kunstwerken darstellen. In diesen zwei Kapiteln wird zudem der dritten Fragestellung dieser Studie nachgegangen, die um Gender im Allgemeinen kreist: Wie können Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) wissenschaftlich erfasst werden? Und was sind ihre Besonderheiten im vietnamesischen Kontext? Hierbei interessiert mich neben der Frage, wie

Künstler*innen in Vietnam das Thema Gender in ihrer Kunst darstellen, auch, wie sie Gender abgesehen von ihrer Kunst reflektieren. Durch ihren Beruf und Status als Künstler*innen beobachten sie meines Erachtens gesellschaftliche Veränderungen ganz genau. Welche Themen sind für sie relevant und welche gesellschaftlichen Ereignisse und Debatten beschäftigen sie? Wie reflektieren sie ihren Beruf und die aktuelle Kunstwelt in Vietnam in Bezug auf Gender?

Um die oben genannten Fragen zu beantworten, setze ich mich im dritten Kapitel zunächst mit dem Thema Männlichkeit(en) auseinander (s. Kap. 3.1). Dabei gehe ich zuerst auf die Männlichkeitsforschung ein, um zu verstehen, was Männlichkeit überhaupt meint. Hierbei widme ich mich vor allem den Forschungsergebnissen von Raewyn Connell, die zum besseren Verständnis von Geschlechtshierarchien das Konzept der hegemonialen Männlichkeit entwarf. Im Anschluss daran wird näher auf die Männlichkeitsforschung in Vietnam eingegangen und untersucht, welcher Themen sie sich bisher annahm. Schließlich folgt in den Unterkapiteln 3.2 bis 3.8 der empirische Teil, in dem im Einzelnen auf sieben Gegenwartskünstler eingegangen wird, die 2019 in Vietnam und in Deutschland interviewt wurden. Wir werden sowohl ihre Werke näher betrachten, als auch ihre Ansichten zu Gender kennenlernen.

Das vierte Kapitel setzt sich mit dem Thema Weiblichkeit(en) auseinander. Auch hier gehe ich zunächst (s. Kap. 4.1) auf die Theorie der Women's Studies bzw. Gender Studies ein und nutze insbesondere Connells Konzept der betonten Weiblichkeit. Daran anschließend werfe ich einen Blick auf die Gender Studies und gebe einen Überblick über relevante Forschungsergebnisse zum Thema Gender in Vietnam, bis ich mich schließlich, wie bereits in Kapitel 3, dem empirischen Teil widme (s. Kap. 4.2 bis 4.8). Auch hier werden die Ergebnisse aus den Interviews mit den sieben vietnamesischen Künstlerinnen dargelegt und ihre Werke und Perspektiven zum Thema Gender analysiert.

Das fünfte Kapitel bildet den Abschluss. Hier werden die Ergebnisse zusammengefasst sowie die Grenzen meiner Forschung beschrieben als auch ein Ausblick gegeben.

1.3 Auswahl, Methode und Selbstverständnis

Die 14 zeitgenössischen Künstler*innen, mit denen ich Interviews führen durfte, könnten sowohl in ihren Arbeiten als auch in ihren Ansichten zu Gender unterschiedlicher nicht sein. Sie eint jedoch, dass sie sich alle der

Kunstszene Vietnams zugehörig fühlen, welche eine vergleichsweise kleine Gemeinschaft aus Künstler*innen, Kurator*innen, Fördernden und Rezipierenden darstellt. Die meisten der interviewten Künstler*innen studierten Kunst an einer der drei Kunsthochschulen in Hanoi, Hué oder HCM-Stadt. Andere wiederum haben Kunstpädagogik, Grafikdesign oder Fotografie studiert. Es gab Künstler*innen, die autodidaktisch ihren künstlerischen Werdegang begonnen haben, und solche, die über Umwege zur Kunst kamen. Einige wenige stammen aus Familien, in denen ein Elternteil Künstler*in war.

Bei der Gliederung der Künstler*innen, die aufgrund der Verschiedenheit der Kunstwerke sehr schwierig war, nahm ich eine Einteilung nach Gender der Künstler*innen vor. Dabei lag mir fern, eine binäre Geschlechterordnung zu reproduzieren. Ich wählte diese Einteilung letztlich aus dem Grund, da ich die Künstlerinnen zum Thema Weiblichkeit(en) und die Künstler zum Thema Männlichkeit(en) befragt habe und diese zwei Themen, nach der Untersuchung wissenschaftlicher Theorien zu Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en), getrennt voneinander analysieren wollte. In den Interviews wurden auch Fragen zu Gender im Allgemeinen besprochen. Der Grund, weshalb Künstlerinnen zum Thema Weiblichkeit(en) und Künstler zum Thema Männlichkeit(en) befragt wurden und nicht beispielsweise wechselseitig, liegt darin, dass dadurch ihr eigener Erfahrungshorizont untersucht werden sollte. Ich wählte dabei die offene Fragestellung „Was bedeutet es für Dich ein Mann/eine Frau zu sein“, zu der mich die Habilitationsschrift von Michael Meuser motivierte, worauf ich im Detail in Kapitel 3 eingehe. Würde man eine Frau fragen, was Männlichkeit für sie bedeutet, so wäre die Antwort eine Fremdzuschreibung oder eine normative Beschreibung. Meine Fragestellung zielte auf das In-Worte-fassen der eigenen Geschlechtlichkeit ab. Auch hier spielen normative Beschreibungen sicherlich eine Rolle, dennoch stehen sie stets in Verbindung zum eigenen Erfahrungshorizont und der eigenen Identität. As Forschende interessierten mich hier die Erfahrungen der jeweiligen Person mit ihrer eigenen Geschlechtlichkeit.

Die Gliederung der Künstler*innen spiegelt ein generelles Problem der Gender Studies wider. Will man geschlechtliche Ungleichheit oder Ungleichbehandlung untersuchen, beispielsweise durch die Frage, warum es in Vietnam weniger erfolgreiche Künstlerinnen als Künstler gibt oder weshalb es für Künstlerinnen schwieriger ist als für ihre männlichen Kollegen, sich ihrem Kunstschaften zu widmen, ist eine Differenzierung nach Gender unumgänglich. Dies bildet bis heute Konflikte für die Women's, Gender und Masculinity Studies. Damit soll keineswegs eine normative Zweigeschlechtlichkeit

oder Heteronormativität reproduziert, sondern stattdessen untersucht werden, wie diese Zweigeschlechtlichkeit in Vietnam gesellschaftlich konstruiert ist (vgl. Meuser 2010: 110-112).

Die Auswahl der Künstler*innen für die Interviews erfolgte durch eine erste Auswahl vor Ort in Vietnam. Hierzu hielt ich mich 2019 von Mitte Februar bis Ende April in HCM-Stadt, im Mai in Hué in Zentralvietnam und von Juni bis Juli in der Hauptstadt Hanoi auf. Vor Ort kontaktierte ich die Künstler*innen über Facebook, die mich in den meisten Fällen zu sich nach Hause einluden. Đỗ Tuân Anh, Tuân Mami und Nguyễn Phương Linh waren mir bereits durch einen vorherigen Aufenthalt in Vietnam bekannt. Zwei Künstler*innen interviewte ich in Deutschland. Sieben der 14 Künstler*innen interviewte ich direkt beim ersten Treffen. Die Auswahl der Künstler*innen erfolgte aufgrund ihres Kunstschaffens: Ich kontaktierte jene Künstler*innen, die bereits Werke zum Thema Gender geschaffen hatten. Ich kontaktierte auch zwei Kunstschaffende queerer Kunst (also Kunst, welche die Sichtbarkeit und Gleichberechtigung nicht-heteronormativer Lebensweisen fördert), doch leider erhielt ich keine Antwort oder eine Absage. Ich hätte gerne queeres Kunstschaffen in den empirischen Teil der Arbeit integriert. Stattdessen werde ich auf queere Kunst im theoretischen Teil, in Kapitel 2.2, eingehen.

Die Problematik meiner Person als weiße Forscherin in einem Forschungskontext, in dem Gender das Hauptaugenmerk darstellt, erkenne ich an. Mir ist bewusst, als Europäerin von rassistischen Verhältnissen in Vietnam zu profitieren, was durchaus zur Verzerrung bei Antworten in den Interviews geführt haben könnte. Außerdem ist mir bewusst, dass insbesondere in den Interviews mit den Künstlern die Beantwortung meiner Fragen eine gewisse Befangenheit und damit eine Verzerrung schafft aufgrund der Annahme, dass ich als weiße Frau Feministin sei. Das Bewusstsein darüber versuche ich mit einer kritischen Analyse zu begegnen. In den Gesprächen mit den Künstlerinnen wurde mir eher meine Identität als Nicht-Vietnamesin deutlich gemacht, während die Gesprächssituation von Frau zu Frau eher Nähe schuf.

Die ursprüngliche Idee lag darin, leitfadenorientierte Interviews zu führen. Während ich bereits wusste, dass ich Fragen zum Werdegang der Künstler*innen und zu ihren Kunstwerken stellen wollte, wusste ich nicht genau, wie ich das Gender thematisieren sollte. Ich sehe Künstler*innen als eine gesellschaftliche Gruppe an, die sich intensiv mit der Gesellschaft um sie herum auseinandersetzen und in ihrer Kunst intellektuelle Standpunkte herausarbeiten. Daher verdeutlichen Kunstwerke, in denen Gender thematisiert wird, meines Erachtens auch konkrete Kritikpunkte oder Reflexio-

nen über die Gesellschaft. Beim Lesen von Michael Meusers überarbeiteter Habilitationsschrift „Geschlecht und Männlichkeit“ erkannte ich, dass seine offene Fragestellung Interviewpartnern gegenüber wie „Was heißt es oder was bedeutet es für Sie/Euch, ein Mann zu sein?“ auch für meine Forschung relevant ist. Denn dadurch kann man erfahren, welche Themen bzgl. ihrem Gender Personen am meisten beschäftigen. Meuser erklärt:

„Männer haben schon immer gewußt, was ein „ganzer Kerl“ ist, wer dazugehört und wer nicht, woran man seinesgleichen erkennt, ob jemand ein Mann ist oder eine „Memme“. Nur, wenn man Männer auffordert zu beschreiben, was Männlichkeit ist, stellt man sie vor große Schwierigkeiten. Sie können das, was sie darüber wissen, in der Regel nicht benennen“ (Meuser 2010: 142).

Die offene Fragestellung führt aufgrund ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit dazu, dass die Interviewten selbst einen thematischen Schwerpunkt setzen.¹⁸ Das erste Thema, das aufkommt, könne so bereits Aufschluss darüber geben, „worauf die männliche Orientierung jeweils fokussiert ist“ (Meuser 2010: 192). Ich wollte diese Frage jedoch auch auf die Künstlerinnen erweitern, denn auch „Weiblichkeit“ ist ein weites Feld, das verschiedene Definitionen und Interpretationen zulässt.

Der Aufbau der einzelnen Leitfäden aller geführten Interviews war stets ähnlich. Zuerst stellte ich allgemeine Fragen zum Werdegang der Künstler*innen. Im Anschluss daran stellte ich Fragen zu Kunstwerken, die meines Erachtens relevant für meine Forschung waren bzw. welche sich unter anderem mit Genderthematiken auseinandersetzte. Dann stellte ich die offene Frage zu Weiblichkeit bzw. zu Männlichkeit. Anschließend stellte ich Fragen zu Gender in der Kunst und zu Gender in Vietnam.

Eine Besonderheit dieser Studie soll sein, dass die Transkriptionen so reduziert wurden, dass alle verwendeten Inhalte aus ihnen in übersetzter und originaler Fassung im Anhang stehen. Denn beim Lesen englischsprachiger kunsthistorischer Arbeiten zu Vietnam fiel mir der Mangel an Direktzitaten auf. Stattdessen war oftmals nur durch Fußnoten auf jeweilige Gespräche oder Interviews hingewiesen. Entgegen dieser Tendenz dokumentiere ich vor allem direkte Zitate als auch paraphrasierte Zitate der Künstler*innen im Sinne größtmöglicher Transparenz. Daher kürzte ich die Transkriptionen auf die relevanten Stellen, die im Anhang nachschlagbar sind und von mir vom Vietnamesischen ins Deutsche übersetzt wurden.

¹⁸ In Meusers Forschung handelt es sich zudem um Gruppendiskussionen, die dann zu einer ganz eigenen Dynamik führen.