

Bachelorarbeit

Zum Kunsttransfer in einer französisch kolonialen Institution
am Beispiel der
„Ecole des Beaux-Arts de l’Indochine“

WS 2020/21

Institut für Kunstwissenschaftlichen, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Universität für angewandte Kunst Wien

vorgelegt von: Nguyen Luong Hoang Yen
00908152

Betreuerin: Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer
Seminar: Politiken des Primitivismus
Zeichenanzahl: 53.888

Wien, 12.06.2021

ABSTRACT	3
EINLEITUNG	4
GRÜNDUNG DER ECOLE DES BEAUX-ARTS DE L'INDOCHINE	6
VICTOR TARDIEU	8
KÜNSTLERISCHE PRÄGUNG	8
MALWEISE UND KÜNSTLERISCHER STIL	9
LEBENSPHASE IN VIETNAM	9
LEHRTÄTIGKEIT AN DER ECOLE DES BEAUX-ARTS DE L'INDOCHINE	12
ECOLE DES BEAUX-ARTS DE L'INDOCHINE	14
SOZIODEMOGRAPHISCHE ZUSAMMENSETZUNG	14
ORGANISATION UND CURRICULUM	15
ANNAMITISCHE KUNST ALS SCHWERPUNKT	16
STRENGE AUSBILDUNG NACH DEM VORBILD FRANZÖSISCHER KUNSTAKADEMIEN	17
VERÄNDERUNG DER SELBSTWAHRNEHMUNG DES KÜNSTLERS	18
DIE LETZTEN STUDIENJAHRE	18
KULTURTRANSFER UND DIE ENTSTEHUNG DER EIGENEN ÄSTHETHIK	18
NEUERFINDUNG EINER TRADITIONELLEN ÄSTHETHIK	19
CONCLUSIO	22
LITERATURVERZEICHNIS	24
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	27
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	28

Abstract

Berührungspunkte zwischen europäischer und asiatischer bildender Kunst lassen sich geschichtlich seit über 200 Jahren nachweisen. Insbesondere das Zeitalter der Kolonialisierung, im Zuge dessen vermehrt Kunstschulen in Asien nach dem Vorbild europäischer Kunstakademien etabliert wurden, war besonders prägend für die Entwicklung der Moderne in der asiatischen Kunst. Die Ursachen, die eine Gründung veranlassten, sowie auch der Zweck und der Einfluss der beteiligten Hauptakteur*Innen unterschieden sich von Region zu Region. So auch in Vietnam, als der französische Maler Victor Tardieu während der französischen Kolonialbesatzungszeit die Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine eröffnete. Die vorliegende Arbeit hat die Zielsetzung, einige Elemente des Kunsttransfers innerhalb eines kolonialen Settings, am Beispiel der Ecole des Beaux-Arts zu beleuchten.

Keywords: Kolonialismus, Kunsttransfer, Kunstexport, Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine, Indochina, Vietnam, Victor Tardieu

Einleitung

Anfang des 16. Jahrhunderts legten die Portugiesen durch die Etablierung der Handelsrouten in Fernost den Grundstein für den Beginn des kulturellen Kontakts zwischen Asien und Europa. Über die verschiedenen Routen der Seidenstraße kamen asiatisches Kunsthandwerk und Luxuskulturgüter wie etwa Seide, Porzellan, Tee, Lackarbeiten, Elfenbein nach Europa (vgl. Munger und Frelinghuysen, 2003). Bis zu den Anfängen des Kolonialismus galt Asien somit überwiegend als Exportmarkt, ein Umstand der sich dann zu wandeln begann.

Im Zuge dieser sich verändernden Handelsbeziehungen und der Entstehung westlicher Kolonien kam es ab dem 19. Jahrhundert zu einem intensiven Austausch in der bildenden Kunst zwischen Asien und dem Westen, wobei das Kunsthandwerk und die bildende Kunst eng miteinander verwoben sind, wie auch im Laufe der vorliegenden Arbeit ersichtlich wird. Als kultureller Westen – oder „Euramerika“ gilt in diesem Zusammenhang neben anderen Aspekten wie gesellschaftlicher, religiöser und legislatorischer vor allem die ähnliche künstlerische Prägung in Ländern wie Russland, Nordamerika und Europa (vgl. Clark 1998:12).

Dieses kulturelle Kontinuum des Westens begann vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts vermehrt damit, Kunstformen anderer Zivilisationen zu klassifizieren und sie dabei der westlichen Kunst unterzuordnen. Kunstrichtungen, die ihren Ursprung nicht in diesen industrialisierten Ländern hatten – so auch die asiatische Kunst – wurden oft als das Produkt primitiver Gesellschaften gesehen und daher als „primitive¹“ Kunst eingestuft. Darüber hinaus wurden sie als eine Schöpfung exotischer Kulturen beschrieben, die sich komplett frei von westlichen Kunsteinflüssen entwickelt haben sollen (vgl. Taylor 2004:7). Die bereits erwähnten Handelsbeziehungen zwischen Asien und Europa, die bis ins 16. Jahrhundert zurückgehen, lassen dies aber leicht widerlegen. Zudem wurde die realistische Ölmalerei der europäischen Kunstakademien in verschiedenen asiatischen Ländern schon über 200 Jahre zuvor vorgestellt (vgl. Clark 1998:16). Die Entstehung der Moderne in der asiatischen Kunst geht kunstgeschichtlich auf diesen Austausch mit „Euramerika“ (vgl. Clark 1998:49) zurück.

Vietnamesische Kunst im Speziellen wurde nicht mit dem Begriff „Primitivismus“ assoziiert. Gleichzeitig war sie aber auch nicht im großen Kunstkanon Asiens – wie beispielsweise China, Indien oder Japan – vertreten. In der westlichen Kunstgeschichtsschreibung wurde Vietnam oftmals nicht beachtet oder schlichtweg ausgelassen (vgl. Taylor 2004:7). In den letzten Jahrzehnten hat sich diese Situation aber gewandelt und vietnamesische Kunst, konnte mit „Authentizität“ bestechen. Vietnamesische Malerei verkörpert laut westlicher Beurteilung, einen „idyllischeren“ Blick auf Asien als indonesische oder thailändische Gemälde, die schon zu „europäisiert“ seien (vgl. ebd.:7).

¹ Primitivismus bezeichnet eine Kunstströmung, in der Gestaltungsmerkmale von außereuropäischen, scheinbar unterentwickelten Kulturen, in der künstlerischen Praxis europäischer Künstler*Innen „imitiert“ und „rezipiert“ wurde (vgl. Metzlers Kunstlexikon).

Diese Beurteilung stößt allerdings auf den Widerspruch, dass vietnamesische Ölmalerei eigentlich ihren Ursprung in einem kolonialen Setting hat (vgl. Taylor 2004:7) und damit durchaus europäisch geprägt sein muss. Noppe und Hubert (2003:186) etwa verorten die „Geburtsstunde der vietnamesischen Malerei in d[er] ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ durch die Gründung der „Ecole des Beaux Arts de l’Indochine“ (in weiterer Folge mit EBAI abgekürzt).

Ein somit entstehender kultureller Transfer ist allerdings nicht ausschließlich als Kopiermechanismus einer Zivilisation auf eine andere zu verstehen (vgl. Clark 1998:11). Die Folgen eines Aufeinandertreffens unterschiedlicher Kulturen äußern sich in verschiedene Formen. Neben dem Kopieren von visuellen Merkmalen der dominierenden Kultur kann es im Zuge dessen unter Umständen auch zu einer Distanzierung von diesen Merkmalen führen. Im Kontext der vietnamesischen Kunst kam es durch das französische Intervenieren in die bisher übliche Kunstproduktion zu einer vertieften Auseinandersetzung und einer veränderten Wahrnehmung des eigenen Kulturgutes, wie im späteren Verlauf der Arbeit gezeigt wird. Inwiefern „Transfer, Assimilation und Transformation“ im künstlerischen Austausch durch das Aufeinandertreffen zweier Kulturen erfolgt, ist also eine komplexe Fragestellung, deren objektive Beurteilung im beschriebenen Kontext vor allem auch durch die unterschiedlichen Eigen- und Fremddefinitionen der Kulturen Euramerikas und Asiens erschwert wird (vgl. Clark 1998:12). Im letzten Kapitel dieser Arbeit soll jedoch der Versuch gewagt werden, einige Formen dieses Kunsttransfers am Beispiel ausgewählter Kunstwerke der EBAI Absolvent*Innen aufzuzeigen.

Ungeachtet der exakten Ausprägungen des kulturellen Austauschs der beiden Regionen stellt die Gründung der EBAI aber den Beginn einer Kombination vietnamesischer und europäischer künstlerischer Prägungen und eine neue Form der Kunstvermittlung in Asien dar. Vor der Etablierung der Kunsthochschulen war Kunsterziehung in Asien recht unterschiedlich. Grundlegende Merkmale einer konfuzianistischen Ausbildung in Ostasien wie der Umgang mit Tusche und Feder in der Kalligrafie oder Zeichnung wurde von Meistern des Handwerks weitergegeben. In Indien oder in Vietnam hingegen wurde das Wissen vom Kunsthandwerk oft in Familienbetrieben vermittelt (vgl. Carroll 2008:32; Imprimerie d’Extreme-Orient 1931:17). In Siam wiederum waren Ateliers der Ort, an dem Wandmalerei von Künstlern gelehrt wurde (vgl. Carroll 2008:32). Die Idee einer Kunstschule war grundsätzlich schon durch das Konzept, institutionelle Orte zu schaffen, an denen Kunst gelehrt wurde, „revolutionär“ (vgl. ebd.:32).

Die Gründe für die Eröffnung der Kunsthochschulen in den asiatischen Ländern waren historisch allerdings sehr unterschiedlich bedingt (vgl. Carroll 2008:33). Einige Kolonialherren in Süd-Asien beispielsweise verfolgten das Ziel, durch die Kunsthochschulen eine wenig technologisierte und anti-intellektuelle Ausbildung zu ermöglichen, die sich auf rein handwerkliche Aspekte der Kunst fokussierte (vgl. Carroll 2008:35). Die Förderung des Kunsthandwerks war darüber hinaus auch einem wirtschaftlichen Interesse der konkurrierenden Kolonialmächte geschuldet, die danach strebten, ihren Stellenwert als Weltmacht auf den Kolonialausstellungen mit dem Kunsthandwerk ihrer Kolonien zu demonstrieren (vgl. Cooper 2001:65).

In Vietnam wurden zwei Kunsthochschulen von der französischen Kolonialbesatzung gegründet: die „Ecole des Beaux-Arts de l’Indochine“ in Hanoi 1925 und die „Gia Dinh“ Kunsthochschule in Saigon im Jahr 1913 (vgl. Carroll 2008:38). Über letztere Einrichtung gibt es nur spärliche Informationen, da vietnamesische Quellen ihr keinen großen Stellenwert in der Entwicklung einer nationalen Kunstform zusprachen. Die Schule wurde als „Ecole de Dessin“ gegründet und hatte nur ein begrenztes Bildungsangebot (vgl. Taylor 2004:81).

Mit der Gründung der EBAI wurde der Grundstein für die Entwicklung einer modernen vietnamesischen Kunst gesetzt. Wie auch andere koloniale Kunstschaften orientierte sich die EBAI vorwiegend an einem Curriculum, das auf klassischer und moderner europäischer Kunstgeschichte aufbaute (vgl. Ratman 2016:17). Durch den französischen Einfluss wurde die „Ecole de Paris“ Stilrichtung, sowohl konzeptuell als auch praktisch ausgeübt (vgl. Carroll 2008:38). Dennoch hatte der Direktor und Gründer der Schule, Victor Tardieu einen großen Einfluss auf den Kunstbegriff, der innerhalb der Schule praktiziert wurde (vgl. Carroll 2008:41).

Die vorliegende Arbeit soll daher genauer untersuchen, wie sich der Transfer eines europäisch französischen Kunstbegriffes in einer kolonialen Einrichtung wie der EBAI vollzog und in welchen Ausformungen sich die Folgen dessen äußerten.

Gründung der Ecole des Beaux-Arts de l’Indochine

Wie bereits das vorige Kapitel darlegte, lagen der Eröffnung von Kunstschaften in Asien unterschiedliche geopolitische Bedingungen zugrunde – so auch in Vietnam. Vor dem ersten Weltkrieg bestand in Frankreich eine große Nachfrage nach Produkten aus der indochinesischen Kolonie. Durch den intensiven Handel begünstigt, konnten im Gegenzug auch die kulturellen Förderungen in den Kolonien intensiviert werden. Das Potential für einen Markt mit Kulturgütern wurde auch von der Kolonialregierung wahrgenommen, und sollte durch die Einrichtung eines Forschungsinstituts gefördert werden (vgl. Taylor 1997:42). Diesem Beschluss folgend wurde um 1900 das Institut „Ecole Française d’Extreme-Orient“ ins Leben gerufen, das mit der Aufgabe betraut war, das kulturelle und geschichtliche Erbe Indochinas zu erforschen und zu dokumentieren (vgl. Ecole Française d’Extreme-Orient, o.D.).

Der Leitgedanke, der dieses Unterfangen antrieb, war die sogenannte „mission civilisatrice“, ein französisches Bestreben, aus Sicht Frankreichs unterentwickelte Gesellschaften zu reformieren. Dahinter steckt vor allem die Überzeugung von der Überlegenheit der eigenen Kultur gegenüber anderen Kulturen, die eine Missionierung der unterlegenen Kultur zu einer veränderten derer Selbstwahrnehmung rechtfertigt (vgl. Barth und Hobson 2020:1).

Osterhammel und Jansen (2012:115) betonen ebenfalls diesen Aspekt der kulturellen Vormachtstellung und fügen hinzu:

Die im Kolonialismus des 19. und 20. Jahrhunderts (...) überwiegende Legitimierung kolonialer Herrschaft bestand (...) in dem Anspruch, als Befreier von Tyrannei und geistiger Finsternis eine weltgeschichtliche Mission zu erfüllen.

Ähnliche Ziele formulierte auch die französische Kolonialpolitik, in dem Vorhaben europäische Werte wie etwa das Christentum, Wirtschaftsliberalismus, Menschenrecht, Wissenschaft sowie die französische Kultur und Bildung in Vietnam zu vermitteln (vgl. Noppe und Hubert 2003:188). Vergleichbar mit Angkor Wat sahen die Kolonialherren auch in Vietnam, einen Niedergang der einheimischen Kultur (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:8), die sie mit ihrer Intervention vor Vergessenheit und Verfall bewahren wollte (vgl. Norindr 1996:6). Solche Gedanken der Revitalisierung alter Traditionen waren aber nicht neu, sondern wurden bereits unter Napoleon während seiner Ägyptenexpedition verfolgt (vgl. Möller 2013:52).

Frankreichs nachhaltige finanzielle Schwächung nach dem ersten Weltkrieg beeinträchtigte aber nachhaltig das Geschäft mit den Produkten aus der Kolonie und in weiterer Folge auch die Kolonien selbst (vgl. Taylor 1997:41). Mit dem Ziel, den finanziellen Status der Kolonien aufzubessern (vgl. Taylor 2004:28), wurde etwa 20 Jahre nach der Entstehung der „Ecole Française d'Extreme-Orient“ die EBAI als Produktionsstätte für Kunstobjekte gegründet. Durch die Ausstellung des Kunsthandwerks auf den Kolonialausstellungen war die Förderung des Kunsthandwerks in den Kolonien daher eng verknüpft mit dem finanziellen Nutzen für das Mutterland. Die EBAI sollte auf Basis der Forschungsergebnisse der „Ecole Française d'Extreme-Orient“ die Einheimischen in ihrem eigenen kulturellen Erbe unterweisen (vgl. Taylor 1997:41) und das steigende Interesse am europäischen Kunstmarkt nach Kulturgütern aus dem Fernen Osten befriedigen, indem die Studierenden zur Anfertigung „authentisch orientalistischer“ Kunstwerke angeleitet wurden, die gezielt dem Geschmack des europäischen Luxusmarktes für Kunst entsprachen (vgl. Wright 1991:226). Der Wunsch nach „authentischer“ Kunst wurde unter anderem auch von dem dominierenden Glauben der Kolonialzeit genährt, dass sich jede Kultur in einer ihr entsprechenden Kunstform äußert. In der Annahme, dass sich „ästhetisch reine“ Produkte auf dem Kunstmarkt besser verkaufen lassen, kam es zu einer Ablehnung der Hybridisierung verschiedener Kunststile (vgl. Scott 2013:49). Orientiert an der Nachfrage des Kunstmarktes wurde durch diese Vorgabe eine freie autonome Kunstausbübung unterbunden.

Ungeachtet des finanziellen Zwecks, dem die Schule gewidmet war, war die Gründung von Kunstakademien ein Instrument des Kolonialismus, das eine Grundanerkennung für die Kulturleistung des besetzten Landes voraussetzte, wie es in Vietnam der Fall war. Eine besondere Rolle in der Hinsicht kam dem französischen Maler Victor Tardieu zu, der als Gründervater und Direktor einen großen Einfluss auf die Institution ausübte. Seine Anerkennung für das Potential der vietnamesischen Handwerkskunst spielte in der Gründung der Schule eine tragende Rolle. Daher sollen im folgenden Kapitel sein Leben, künstlerischer Werdegang und Stil genauer erläutert werden.

Victor Tardieu

Künstlerische Prägung

Tardieu wurde als Sohn einer Seidenhändlerfamilie 1870 in Lyon geboren (vgl. Noppe und Hubert 2003:189). Er studierte zunächst an der Kunsthochschule Lyon und zog dann 1889 nach Paris für ein Studium an der „Ecole des Beaux Arts Paris“ unter der Leitung von Léon Bonnat als „Chef d’Atelier“, der in späteren Jahren zum Direktor der Universität wurde (vgl. Simonetti 2016:15f.).

Die Kunstakademie Paris folgte einem strengen Curriculum aus dem Jahr 1863, das eine fundierte Ausbildung in den Bereichen Malerei, Skulptur, Architektur, Druckgrafik, Medaillengravur und Edelsteinverarbeitung anbot. Darüber hinaus gab es eine Vielzahl an Kursen in den verschiedenen Bereichen wie Kunstgeschichte, Anatomie, Perspektive, aber auch elementare Mathematik, Geologie, Physik und Chemie. Als Kunstschule bildeten Anatomie, Perspektive und Zeichnen den Kernaspekt des Studiums (vgl. Simonetti 2016:16). Simonetti (vgl. 2016:17f.) beschreibt den Status der Schule als eine alteingesessene Institution, die Moral, Werte und Ideale der französischen Bourgeoisie verkörperte. Insbesondere Leon Bonnat als Direktor der Schule, war ein Vertreter des traditionellen Kunstbegriffs, der aufkeimenden abstrakten Strömungen wenig abgewinnen konnte. Er sah die Zukunft in einer Rückbesinnung zum traditionellen Ideal der französischen Kunst. Als Direktor der „Ecole des Beaux-Arts Paris“ mit dem Status als offizieller Portraitmaler der Dritten Republik hatte Bonnat eine einflussreiche Position inne und sprach mit seinem Ideal der Kunst für eine große Anzahl an Vertretern der französischen Kunstwelt seiner Zeit (vgl. ebd.:17f.).

Das späte 19. Jahrhundert, in dem Tardieu geboren und aufgewachsen ist, war ein Zeitraum, in dem sich Europa inmitten einer Phase der Selbstdefinition befand, die durch die Kolonialisierung und den Kontakt mit fremden Kulturen in Bewegung gesetzt wurde. Die entstehenden Kunstströmungen innerhalb der Malerei werden durch die verschiedenen „-ismen“ kategorisiert. Realismus, Naturalismus und Impressionismus wechselten sich als Stilrichtungen innerhalb der Malerei ab (vgl. Zimmermann 2015:58).

Tardieu wurde aber maßgeblich durch die akademische Ausbildung unter seinem Lehrmeister Leon Bonnat und dessen Befürwortung der traditionell akademischen Malweise geprägt. Bonnat hoffte zeitlebens, dass die französische Kunst wieder zur akademischen Malweise, unbeeinflusst von Abstraktion oder ähnlich modernistischen Tendenzen zurückfindet (vgl. Simonetti 2016:17f.). Tardieu übernahm diese Haltung und war sehr bestrebt in seinem Vorhaben, die Werke der EBAI Absolvent*Innen in die akademische Tradition der französischen Malerei einzugliedern (vgl. Simonetti 2016:15). Solche Aspekte beeinflussten auch maßgeblich das Curriculum und die Lehrmethoden an der EBAI, wie in einem späteren Kapitel veranschaulicht werden soll. Obwohl Tardieus Studienzeit nicht mit dem Aufkommen der avantgardistischen Tendenzen in der Malerei korrespondiert, belegen seine Briefe, handschriftliche Aufzeichnungen und nicht zuletzt das Curriculum der EBAI, seine Abneigung gegenüber diesen (vgl. Simonetti 2016:19f.).

Malweise und künstlerischer Stil

Ein Blick auf einige Werke Tardieus legt nahe, dass er als Absolvent einer klassischen Kunstausbildung in einem akademischen Kontext in seinen Bildern einen naturalistischen, spätimpressionistischen Stil verkörperte.



Abb. 1.: Victor Tardieu, Caline et Jean Lisant, um 1920, Öl auf Leinwand, 54,29 x 65,09 cm

Tardieu selbst war seinerzeit keine bekannte Figur innerhalb der französischen Kunstszene, obwohl er mit berühmten Persönlichkeiten wie Gustave Moreau studierte (vgl. Taylor 1997:40). Seine Motive entfallen auf alltägliche Szenen, wie beispielweise einen ruhigen Moment der Lesepause in einem prächtig begrünten Garten (Abb. 1). Sowohl die Kleidung der beiden Figuren, die in einem Mutter-Kind Verhältnis zu stehen scheinen, als auch der üppig einladende Obstkorb deuten auf Wohlstand hin. Die Idylle des sonnigen Nachmittags wird durch die bunten Blumen und das Schattenspiel der Lauben verstärkt. Trotz des skizzenhaften Malduktus, der die atmosphärische Stimmung unterstreichen soll, finden sich Stellen, an denen Tardieu mehr Details herausarbeitete – unter anderem der Lichtreflex auf dem Unterarm der in Gedanken verlorenen Dame oder auch das Farbenspiel auf den roten und grünen Trauben.

Lebensphase in Vietnam

Im Rahmen einer gewonnenen Ausschreibung des „Prix de l’Indochine“ verschlug es Tardieu Anfang der 1920er Jahre nach Indochina (vgl. Taylor 1997:40). Der Preis inkludierte ein Reisestipendium und darüber hinaus eine unbeschränkte Reisefreiheit innerhalb Indochinas (vgl. Noppe und Hubert 2003:189). Im Zuge des Auftrags fertigte er zwei Wandmalereien für die

„l'Universite de l'Indochine“ und die Zentralbibliothek in Hanoi an, die gleichzeitig zu seinen größten und bekanntesten Werken wurden (vgl. Taylor 1997:40).



Abb. 2.: Victor Tardieu, Wandfresko in der indochinesischen Universität, um 1930, ca. 80m²

Das Fresko in der „l'Universite de l'Indochine“ hatte eine Fläche von ca. 80 Quadratmeter und wurde ab 1922 im Laufe von sechs Jahren vervollständigt. Nach 1956 wurde das Werk im Zuge von anti-kolonialistischen Bewegungen zerstört. Erst 2006 anlässlich der 100 Jahrfeier der heutigen Universität für Pharmazie wurde die Wandmalerei vom Maler Nguyen Hoang Hung rekonstruiert. Das zentrale Element des Freskos (Abb. 2) zeigt einen dreitürigen Tempelbogen, vor dem sich der Geist einer weiblichen Figur manifestiert. Die Komposition des Torbogens, der im Schatten einer großen Banyanfeige steht und links vorne durch eine Plumeria geziert wird, ist ein häufiger Anblick in ländlichen Gegenden Vietnams (vgl. Nguyen, 2006). Die durchscheinende Frauenfigur, die Stift und Buch in der Hand hält, steht allegorisch für den französischen Fortschritt. Unterschiedlichen Quellen zufolge repräsentiert sie einerseits das beschützende Mutterland (vgl. Taylor 1997:40), andererseits auch die Güte und das Wohlwollen Frankreichs (vgl. Le Pho Art Gallery, o.D.), das Fortschritt und Wissen nach Vietnam brachte. Der zentrale Schriftzug aus chinesischen Schriftzeichen feiert die Bildung mit den frei übersetzten Worten „In die Schule gehen, ist gleich dem nach Hause gehen“. Die tragenden Säulen des Tores zieren die Worte „Talentierte Leute sind die Kraft einer Nation“ sowie „Universitäten sind die Wurzeln der Bildung“ (vgl. Nguyen, 2006). Vor dem Tempelbogen versammeln sich Menschen unterschiedlichster sozialer Schichten, auf der höchsten Ebene, gleichauf mit dem Tor, die französischen Kolonialherren, gekleidet in Weiß. Auf der untersten Ebene des Bildes befinden sich die Bauern – gekleidet in ländlicher Tracht mit ihrem Erkennungsmerkmal, den landwirtschaftlichen Erzeugnissen, dem Werkzeug und dem Tier, wie etwa dem Büffel in der linken unteren Ecke. In der Mitte des Bildes vermischen sich die unterschiedlichen Klassen, die Mandarine mit der chinesischen Kopftracht, die vietnamesischen Beamten im Dienst der

Kolonialmacht, erkennbar durch die runden Hüte. Auf der Ebene deutlich unterhalb der französischen Kolonialherren befinden sich die vietnamesischen Studierenden, ebenfalls in Weiß gekleidet. Die meisten von ihnen haben ihren Blick ehrfürchtig der weiblichen Allegorie des Fortschritts zugewandt. Die Wandmalerei vermittelt eine deutliche Sprache und verkörpert eine didaktische Inszenierung der französischen Kolonialmacht.



Abb. 3.: Victor Tardieu, Markt am Fluss, um 1924, Öl auf Pappe, 22 x 28 cm

Während seiner Lebensphase in Vietnam faszinierten Tardieu die Eindrücke des Alltagslebens, wie beispielsweise ein vietnamesischer Markt in der Nähe bzw. auf einem Fluss (Abb. 3). Es ist ein gewöhnlicher Augenblick, der das geschäftige Treiben auf dem Fluss und den regen Transport von Waren einfängt. Menschen stehen oder waten durch das knietiefe Wasser des Flusses, in dem sich der Himmel widerspiegelt. Ohne sich mit den losen Pinselstrichen in Details zu verlieren, schien es ihm wichtig, den impressionistischen Moment der Lebhaftigkeit des Marktes einzufangen.

Auch für seine Farbskizzen wählte Tardieu keine ungewöhnlichen Motive – wie beispielsweise die Momentaufnahme einer sitzenden annamitischen² Frau zeigt, die mittels Fächer, ihr Gesicht vor der Sonne abschirmt (Abb. 4). Die Ausführung zeichnet sich durch genaue Strichführung und eine genaue Beobachtungsgabe aus, was sich in den präzise eingefangenen Lichtspielen auf der seidenen Hose zeigt. Ein unbekümmerter, vielleicht hoffnungsvoller Ausdruck auf dem Gesicht der jungen Frau unterstreicht die Spontanität des Moments, den er festhielt.

² Annam ist eine veraltete Bezeichnung für Vietnam, der während der französischen Kolonialherrschaft genutzt wurde. Der Begriff hat seinen Ursprung im chinesischen und bedeutet „befriedeter Süden“ (vgl. Britannica Academica, o.D).



Abb. 4.: Victor Tardieu, Portrait einer Frau mit einem Fächer, 1920, Röteln und Kreide auf Pappe, 65 x 48,5 cm

Lehrtätigkeit an der Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine

Seine anhaltende Faszination für das Land und die Natur führt zu einer Verlängerung Tardieus Aufenthalts in Vietnam nach Beendigung seiner zwei Aufträge (vgl. Taylor 1997:40). Er besuchte verschiedene Dörfer und zeigte sich – Überlieferungen zufolge – beeindruckt von traditionellen Handwerkskünsten wie beispielsweise Korbflechterei, Bildhauerei oder Lackarbeiten. Er begegnete den Kunsthandwerkern auf Augenhöhe und zeigte sich ernsthaft interessiert an den traditionellen Techniken (vgl. Taylor 1997:47). Diese Erfahrungen weckten in ihm in weiterer Folge den Wunsch, die Handwerker durch eine entsprechende Ausbildung zu Künstlern zu machen (vgl. Taylor 1997:41). Gleichzeitig war er – ähnlich wie seine Landsmänner zu der Zeit – vom Geist des Fortschrittes und dem Gedanken der „mission civilisatrice“ beseelt und wollte den vietnamesischen Künstler erschaffen, den es seiner Auffassung nach zuvor noch nicht gab. Diese Bestrebungen seinerseits und die Forschungsarbeiten der „Ecole Francaise d’Extreme-Orient“ führten letztendlich zur Gründung der EBAl, deren Absolvent*Innen in Aufbauschulen und kunstgewerblichen Berufsschulen als Pädagogen arbeiten sollten (vgl. Noppe und Hubert 2003:190).

Als geschätzter Lehrer und Meister pflegte Tardieu ein gutes Verhältnis zu seinen Studierenden. Insbesondere die Absolvent*Innen der Schule, die unter seiner Leitung studiert haben, behielten ihn in wohlwollender Erinnerung.



Abb. 5.: Victor Tardieu und seine Studierenden

Fotografien der damaligen Zeit von Tardieu inmitten seiner Studierenden (Abb. 5) mögen den Eindruck erwecken, dass sich die Beteiligten in einem autoritären Machtverhältnis befinden. Jedoch spiegelt diese Haltung den traditionellen Zustand einer damaligen Lehrer-Schüler Beziehung wider (vgl. Taylor 1997:47), welcher von Strenge und Disziplin geprägt und bereits an der „Ecole des Beaux-Arts Paris“, der Kunstakademie an der Tardieu selbst studierte (vgl. Simonetti 2016:16) üblich war. Es legt daher die Vermutung nahe, dass Tardieu ähnlich erlebte Beziehungsstrukturen im Verhältnis Meister – Student auch auf die EBAI vererbte. Dieses Verhältnis ließ sich gut auf die asiatischen Kolonien übertragen, wie Carroll (2008:31) beschreibt:

„(...) local cultures in Asia are comfortable with the master-student relationship that was translated in the schools into an organized teaching hierarchy.“

Es scheint naheliegend, dass diese Beziehungsstruktur in Vietnam besonders gut angenommen wurde durch die herrschende konfuzianistische Vorprägung, die einher ging mit einer mehr als 1000 jährigen Besetzung durch China (vgl. Wulf 1995:48). Das konfuzianistische Bildungsideal, das einen tiefgehenden Respekt für Lehrpersonen voraussetzt, war somit tief in der Gesellschaft verankert (vgl. Baumann, Winzar, Viengkham 2020:113). Dennoch sieht Taylor beispielsweise Tardieu als „westlichen Kunstlehrer innerhalb eines kolonialen Kontexts“, der die Studierenden dazu animierte, ihre Wertevorstellungen und Traditionen im Zuge einer „Modernisierung“ neu zu strukturieren (vgl. Taylor 1997:47,49).

Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine

Soziodemographische Zusammensetzung

In der indochinesischen Kolonie stellte Bildung ein vielschichtiges Instrument dar, das soziale Ungleichheiten begünstigte (siehe Gail P. Kelly, 1975³). Die miteinander in Konflikt stehenden Parteien waren vielfältig: Einerseits gab es die Franzosen, die als Kolonialherren privilegiert waren und andererseits die einheimische vietnamesische Bevölkerung, die sich wiederum in wohlhabendere und ärmere Schichten aufteilt (vgl. Kelly 1987:202f.). Darüber hinaus hatten die Kolonialherren ein Bestreben, die Bevölkerung unter Kontrolle zu halten (vgl. Kelly 1975:373). Dies führte dazu, dass die Bildungsangebote in den Kolonien Konzepte von Freiheit und Gleichheit, die sich die Franzosen während der Revolution erkämpften, unter Verschluss hielten, um nicht ähnliche Bestreben zu Unabhängigkeit und Anti-Kolonialismus unter den Vietnamesen zu befeuern (vgl. Kelly 1977:98).

Somit wurde den Einheimischen eine stark eingeschränkte Version französischer Bildung angeboten (vgl. Kelly 1975:373), was die Ungleichheit zwischen Kolonialherren und Einheimischen weiter verstärkte. Eine Zulassung zu Universitäten war nur wenigen Personen vorbehalten (vgl. Kelly 1975:77) und führte dazu, dass Studierende nur einen kleinen Prozentsatz junger Leute im Land ausmachten (vgl. Wright 1991:225). Der finanzielle Hintergrund der Familie scheint für die Selektion ein ausschlaggebendes Kriterium gewesen zu sein, da Angehörige wohlhabender Schichten eher für ein Stipendium in Erwägung gezogen wurden (vgl. Kelly 1975:97). Bildung war demnach kein Medium des sozialen Aufstiegs, sondern reflektierte nur die gegenwärtige soziale Struktur und war eine Methode der Kolonialherren, um die Bevölkerung zu steuern und zu kontrollieren.

Nachdem die Studierenden der Universitäten zu einem großen Teil aus wohlhabenden vietnamesischen Familien bestanden, besaßen diese für die Verrichtung von Hausarbeiten, eigens angestelltes Personal. Als Angehörige der vietnamesischen Elite waren sie somit traditionell von Hausarbeit ausgenommen und sahen sich nicht auf einer Stufe mit „Coolies“ (Kelly 1987:202f. & 1975:317). Dies führte mitunter zu Konflikten, da körperliche Arbeit traditionell einen Teil der französischen Curricula bildete. Diese Aufgaben bestanden aus Böden schrubben, Sanitäranlagen reinigen, Essen servieren beim Lehrkörper aber auch Hausarbeiten in den Lehrunterkünften erledigen. Letzteres wurde in der „Ecole des Beaux Arts“ beispielsweise zum Streitpunkt, da die Studierenden sich weigerten, im Rahmen von sogenannten „corvées“ (unbezahlte Arbeit), das Haus des Direktors Tardieu zu putzen.

Die Führung des Instituts wie auch der Lehrkörper bestanden – mit einigen Ausnahmen vietnamesischer Alumni – hauptsächlich aus Französ*Innen (vgl. Noppe und Hubert 2003:192 & Simonetti 2016:21). Die Studierenden hingegen waren hauptsächlich Vietnamesen, die aus Hanoi

³ Gail P. Kelly (1975): Franco-Vietnamese Schools, 1918-38. Publierte Dissertation. University of Wisconsin-Madison

⁴ Der Begriff „Coolies“ (dt. Kuli, abwertende Bezeichnung) bezeichnete unausgebildete und schlecht bezahlte Lohnarbeiter, die größtenteils aus China für europäische Kolonien angeheuert wurden (vgl. Merriam Webster, o.D.; Britannica Academica, o.D.).

und dessen Umland stammten (vgl. Simonetti 2016:21). Die Klassengrößen an der EBAI blieben dabei in den ersten zehn Jahren überschaubar mit etwa zehn bis fünfzehn Studierenden pro Klasse (vgl. Taylor 1997:6). Insgesamt teilten sich die 146 Studierenden der Universität auf drei Gruppen auf. Etwa 50 Personen studierten Bildende Kunst, 40 Personen Architektur und 56 Studierende waren in die Vorbereitungslehrgänge eingeschrieben (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:14).

Frauen waren an der „Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine“ eine Seltenheit, obwohl ihnen der Zugang offiziell nicht verwehrt war. Jedoch erschwerten mitunter finanzielle Voraussetzungen und gesellschaftliche Umstände, wie beispielsweise das konfuzianistische Wertesystem eine Herauslösung der Frau aus der traditionellen Mutter- und Hausfrauenrolle. Unter den 135 Absolvent*Innen der Schule im Zeitraum von 1925 bis 1945 waren nur fünf Personen weiblich. Die wenigen Frauen, die tatsächlich die Schule absolvierten, kamen aus wohlhabenden Familien (vgl. Taylor 2004:95ff.) Le Thi Luus ungewöhnlicher Berufswunsch als Malerin etwa erstaunte ihre konservative Familie aus Zivilverwaltern, die sehr stark an Traditionen gebunden waren (vgl. Menonville 2003:147).

Organisation und Curriculum

Die Aufnahmeprüfung fand einmal jährlich zwischen Juli und November statt und setzte sich zusammen aus Aktzeichnen, einem Aquarellbild nach Vorgabe, und elementarer Perspektivzeichnung (vgl. Noppe und Hubert 2003:190). Aus bis zu 100 Bewerbern wurden nur zehn bis fünfzehn aufgenommen (vgl. Noppe und Hubert 2003:192 & Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15), wobei der Aufnahmetest nur für Einheimische verpflichtend war. Die wenigen Europäer, die ebenfalls an der Universität studierten – sogenannte „étudiants libres“ – waren davon ausgenommen (vgl. Simonetti 2016:21).

Die ursprüngliche Dauer des Studiums betrug drei Jahre (Noppe und Hubert 2003:192) und wurde später auf fünf Jahre – einschließlich eines Vorbereitungsjahrs – ausgeweitet (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:13). In den fünf Jahren konnten die Studierenden – frei von finanzieller Last, da die meisten Stipendien erhielten – ihre künstlerische Reife abschließen. Als fertig ausgebildete Künstler waren sie in der Lage eine Lehrtätigkeit in französisch-indochinesischen Bildungsinstituten, Lehrerausbildungstätten sowie Berufsschulen für angewandte Kunst auszuüben (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:17).

Das Curriculum setzte sich zusammen aus den Fächern Anatomie, Komposition, Aktzeichnen und Kunstgeschichte und stützte sich auf den Lehrplan der „Ecole National Supérieure des Beaux-Arts“ in Paris (vgl. Taylor 1997:49 & Simonetti 2016:20).

Stundenplan	Stunden/Woche
Le Dessin (Zeichnung)	21
La Peinture et le modelage (Malerei und Modellierung)	

L'Art decoratif (Kunstgewerbe)	
Le Dessin Architectural (Architekturzeichnung)	6
L'histoire de l'art, nur die ersten 3 Studienjahre (ein Jahr westliche, antike und neuzeitliche Kunst, zwei Jahre „annamitische“ Kunst)	2
L'anatomie (Anatomie)	2
La perspective (Perspektive)	1
Céramique (Keramik)	3
Français (Französisch)	2
Plein Air (Freiluftmalerei)	1 Woche geblockt
Möbelzeichnung/Innenarchitektur statt Architekturzeichnung in den letzten Studienjahren	

Abb. 6.: Stundenplan laut Informationsbroschüre der Pariser Kolonialausstellung 1931 (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15ff)

Die Informationsbroschüre anlässlich der Pariser Kolonialausstellung 1931 lässt unschwer den Schwerpunkt in den Fächern Zeichnung, Malerei und Kunstgewerbe erkennen, die ein Stundenausmaß von wöchentlich 21 Stunden einnahmen (Abb. 6). Zusätzlich dazu wurde Kunstgeschichte, Anatomie und Perspektive unterrichtet, wobei den letzten beiden Fächern eine besondere Wichtigkeit zukam (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15). Ein französischer Sprachunterricht war ebenfalls Teil des wöchentlichen Stundenplans, da die Studierenden ihre Sprachkenntnisse für das Lesen der Literatur vertiefen sollten (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15).

Annamitische Kunst als Schwerpunkt

Das Bestreben der Kolonialherren lag einerseits darin, die „annamitische“ Kunst der chinesischen und japanischen Kunst ebenbürtig zu machen und gleichzeitig ihren Fortbestand zu wahren. Dies setzte eine Klassifizierung der „annamitischen“ Merkmale voraus, die dem französischen Anschein nach, am besten „le génie propre de la race“ (dt. das eigentliche Genie der Rasse, vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:7) widerspiegelte. Diese galt es zu identifizieren und in den Kunstwerken zu reproduzieren. Entsprechend wurde auch das Curriculum gestaltet und mit Übungen begleitet (vgl. Simonetti 2016:22ff.). So lag die Zielsetzung im Fach der architektonischen Bauzeichnung beispielsweise darin, durch das Studium von antiken Bauwerken traditionelle Merkmale der „annamitischen“ Kultur zu extrahieren (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15). Die Architektur wurde nämlich nicht nur als Vereinigung aller Künste gesehen, sondern auch als Maßstab zur Beurteilung der Fortschrittlichkeit und Kultiviertheit einer Zivilisation herangezogen (vgl. Norindr 1996:27, vgl. Morton 2000:179). Die Bauzeichnung zur Vermessung indigener Bauwerke erfüllte demnach im Kolonialismus den Zweck, das Narrativ von „fortgeschrittenen“ und „rückständigen“ Zivilisationen zu untermauern.

Auch in der Kunstgeschichte wurde der Schwerpunkt dem Studium der „annamitischen“ Kunst gewidmet. Zusätzlich dazu gab es eigene Fächer, deren Existenz darin begründet lag, die Studierenden zu ihren „verlorenen annamitischen Wurzeln der Kunst“ zurückzuführen, wie etwa das Fach der Keramik (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:15) oder Pflanzenkunde (vgl. Simonetti 2016:20).

Scott (vgl. 2013:49) beschreibt dabei aber ein Problem in der Ausbildung:

But while the opening of art schools was praised for reversing the perceived degradation of local arts, it also posed a delicate pedagogical problem: How could French educators instruct indigenous students without further promoting the cultural hybridity the system was designed to correct?

Um dem entgegenzuwirken, wurde auf das Kopieren von besonders „indigenen“ Objekten und Merkmalen, die französische Lehrende ausgesucht hatten, sowie den vertieften Unterricht mit Naturstudien, besonders viel Wert gelegt (vgl. Scott 2013:49). Den Studierenden wurde somit ein „primitivistischer“ Blick auf ihre vermeintliche Kultur vermittelt. Ein Phänomen das auch unter dem Konzept des „Double Othering“ verstanden werden könnte, das im späteren Verlauf der Arbeit noch erläutert wird.

Der vietnamesische Maler To Ngoc Van schreibt, dass der nachdrückliche Wunsch der EBAI, diesen „asiatischen“ Charakter in den Werken hervorzubringen, zu fragwürdigen Methoden führte. So wurden Malereien etwa im Nachhinein künstlich durch Zerknittern oder Einfärben mit Ruß modifiziert, um ihnen den Anschein derselben Oberflächenqualität zu geben, die antiken chinesischen Seidenmalereien inhärent war (vgl. Scott 2013:52). Außerdem führt er aus, dass dieser Kunsttransfer nicht als eine natürliche Symbiose zwischen westlichen und traditionellen Kunstformen gesehen werden kann, sondern als „a deliberate set of experiments that corresponded to both colonial expectations and indigenous desires for identity“ (dt. absichtliche Experimente, die sowohl den kolonialen Erwartungen als auch dem indigenen Streben nach Identität gerecht werden sollten) (Scott 2013:59).

Strenge Ausbildung nach dem Vorbild französischer Kunstakademien

Der Alltag an der Kunsthochschule unterlag einem strengen Ablauf, wobei die Art des Unterrichts stark dem Unterricht in französischen Kunstakademien des 18. und 19. Jahrhundert ähnelte, was sich etwa im Abzeichnen von Akt- oder Gipsmodellen zeigt. Jene Praxis des Abzeichnens von antiken Skulpturen und dem männlichen Aktmodell galten schon seit dem Beginn von Kunstakademien als wesentliche „Disziplinen“ in der Ausbildung (vgl. Callen 1997:23).

Durch das Studium hindurch wurden regelmäßige Leistungskontrollen angesetzt, die die akademische Qualität der Ausbildung hervorhoben. So mussten etwa die Arbeiten aus der Vorwoche dem Direktor zur Bewertung vorgelegt werden. Die Vermerke des Direktors führten am Ende des Jahres zu einer Gesamtwertung des Studierenden, wobei sich die Art der Beurteilung nicht nur auf die im Schulkontext entstehenden Arbeiten beschränkte, sondern ebenso auf die Freizeitwerke ausgedehnt wurde, die als Zeugnis über die Persönlichkeit der Studierenden galt.

Auch die Fähigkeit, Werke aus dem Gedächtnis zu reproduzieren, wurde in regelmäßigen Abständen abgeprüft (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:16).

Veränderung der Selbstwahrnehmung der Künstler*Innen

Die unter französischen Impressionisten etablierte Praxis der Freiluftmalerei wurde alle sechs Wochen geblockt abgehalten (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:16 & Taylor 1997:49). Das Malen unter freiem Himmel ermöglichte den Studierenden die vertraute Umgebung auch aus dem distanzierten Blickwinkel eines Künstlers zu untersuchen. In weiterer Folge beeinflusste diese Aktivität auch ihr Selbstbildnis als Künstler*Innen und hatte eine Neuorientierung des eigenen Stellenwertes als Künstler*In innerhalb der Gesellschaft zur Folge (vgl. Taylor 1997:49). Das Beispiel des vietnamesischen Malers To Ngoc Van, der mit nacktem Oberkörper malend in einem Reisfeld saß, illustriert diesen Wandel in der Selbstwahrnehmung. Das Entblößen des Oberkörpers gehörte nicht zum normalen Umgangston. To Ngoc Van schien aber angetan von der französischen Praxis und übernahm dieses Verhalten im Zuge seines neu definierten Selbstverständnisses als Künstler (vgl. Taylor 1997:50).

Die letzten Studienjahre

Die letzten Jahre der Ausbildung waren hauptsächlich darauf ausgelegt, die Studierenden in ihrer künstlerischen Produktion zu unterstützen. Nun, in den verschiedenen Aspekten der „annamitischen“ Kunst ausgebildet, sollten diese in der Lage sein, diese Elemente ihrer eigenen Kultur in ihre Werke zu integrieren, um Kompositionen besonderer Ästhetik zu erwirken (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:16). Ihre Ausbildung befähigte die Studierenden dazu, als Kunstpädagog*Innen oder Künstler*Innen zu arbeiten. Darüber hinaus erhoffte sich das Institut auch, dass sie die Praxis des Kunsthandwerkes in den familiengeführten Werkstätten nachhaltig verändern würden – in der Hoffnung, auf dem europäischen Kunstmarkt mit der japanischen Kunst konkurrieren zu können (vgl. Imprimerie d'Extreme-Orient 1931:17).

Kulturtransfer und die Entstehung der eigenen Ästhetik

Nach dem Einblick in das Curriculum der Kunstschule, widmet sich nun das folgende Kapitel der Aufgabe, einige Facetten des Kunsttransfers und dessen Folgen innerhalb einer kolonialen Kunstschule zu beleuchten. Dem direkten Einfluss einer europäischen Kunstakademie ausgesetzt, haben vietnamesische Künstler den europäischen Kunstbegriff natürlich auf verschiedene Arten in ihre eigenen Werke integriert – auch durch die Tatsache bedingt, dass die Gründung der Schule darauf beruhte, Kunst für den französischen Kunstmarkt anzufertigen (vgl. Taylor 2004:28).

Eine Form des Kunsttransfers äußert sich beispielsweise im Kopieren eines Malstils, wie folgendes Beispiel von To Ngoc Van zeigt. Sein Werk „Boote auf dem Parfum-Fluss“ (Abb. 7) zeigt deutliche Ähnlichkeiten mit Tardieus Darstellung eines vietnamesischen Flussmarktes (siehe Kapitel Tardieu und sein Einfluss). Sowohl die Motivwahl als auch Pinselstrich und Farbgebung lassen eine Nähe zum Meister vermuten. Diese stilistische Imitation der Malweise des Meisters ist nicht

ungewöhnlich und könnte im engen Verhältnis zwischen Meister und Schüler begründet sein (vgl. Taylor 2004:23), das zuvor bereits erwähnt wurde.



Abb. 7.: To Ngoc Van, Boote auf dem Parfum Fluss, 1935, Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm

An dieser Stelle sollte auch erwähnt werden, dass ein Kunsttransfer nicht nur als ein positiver Austausch zwischen zwei Kulturen gesehen werden kann, sondern wie im Falle der EBAI, eine Kontrollwirkung und in gewisser Weise auch eine Zensur auf die Kunst ausübte, indem sie bestimmte visuelle Merkmale der indigenen Kunst gezielt förderte und propagierte. Diese sogenannten „Merkmale“ waren aber zumeist französisch fremdbestimmt, was dazu führte, dass vietnamesischen Künstler*Innen ein „primitivistischer“ Blick auf ihre eigene Kultur gelehrt wurde. Ein Phänomen, das in diesem Zusammenhang als „Double Othering“ aufgefasst werden könnte, das von Clark (1998:25) folgendermaßen definiert wurde:

Thus one element and conceptual reference within a discourse that contained many potentialities has been positioned for ideological reasons against both the discourse from which the transfer took place and different interpretations of references from within it. This is a position of resistance that often mobilises the technique and subject matter of neotraditional art. It is a type of repeated relativisation or what we shall call double othering“. (...) Not only is neotraditional art discourse constituted by a process of double-othering, but so is the discourse to which the Euramerican technique was transferred.

Mit diesem Konzept des „Double Othering“ könnte man beispielsweise auch die Frau als Motiv bei den vietnamesischen Studierenden beleuchten. Die Frau im Kimono oder Frauen als Angehörige anderer Ethnien war ein beliebtes Sujet unter den Malern des Postimpressionismus, wie beispielsweise Edouard Manet und Paul Gauguin illustrieren. Dieses „orientalistische“ Motiv wiederum wurde von den vietnamesischen Studierenden aufgegriffen und ebenfalls reproduziert. Jedoch durch die Tatsache bedingt, dass sie derselben Kultur entstammen, interpretiert Taylor (vgl. 2004:33) dieses Vorgehen eher als eine Manifestation eines „Okzidentalismus“ durch vietnamesische Student*Innen, wie nachstehender Absatz verdeutlicht:

In the context of Vietnam, however, I would argue that such portrayals of women are not motivated by orientalist sentiments but by a type of occidentalism that led the artist to imitate the visual effects created by Western painters. The manner in which the EBAI students portrayed women, in contrast to their pre-colonial counterparts, who carved statues of female deities from their imaginations or in accordance with collective standards of representation, is entirely the result of the artists' encounters with Western art.



Abb. 8.: Lê Pho, L'âge heureux. (dt. Das glückliche Alter), 1930

Le Phos „L'âge heureux“ (Abb. 8), das auch in der Pariser Kolonialausstellung⁵ 1931 ausgestellt wurde ist ein weiteres Beispiel des „Double Othering“. Es zeigt eine intime Szene – eine in sich

⁵ Die Pariser Kolonialausstellung (Exposition colonial de Vincennes 1931) war eine Ausstellung der französischen Nation, um die kulturellen Reichtümer der Kolonien zu demonstrieren. (vgl. Scott 2019:189). Mit einer

geschlossene Gruppe an Frauen und Kindern, am Ufer eines Gewässers. Obwohl nur zwei Bäume im Bild ersichtlich sind, liegt der dargestellte Moment komplett im Schatten, bis auf ein paar auf dem Boden tanzende Sonnenflecken, die sich durch das scheinbare Dickicht des Blätterdaches gestohlen haben. Auch sonst ist das Werk geprägt von Reduziertheit, was sowohl durch die Farbgebung der erdigen, rotbraunen bis gelben Töne aber auch durch die Schlichtheit der Figuren vermittelt wird. Links oben führt ein flacher Steg in das Wasser, auf dessen Oberfläche sich ein kleiner Ausschnitt des Himmels spiegelt. Die Stille, die das Gemälde ausstrahlt, erinnert an die Ruhephase einer mittäglichen Siesta.

Scott (2019:196) schreibt dazu:

The landscape is spare, virtually devoid of detail, and the painted figures are also rendered simply. Within the group, the figures engage very little with one another, their gazes averted or downcast. There is one conspicuous exception: the seated figure of a young woman, who stares out of the picture plane with an expression that is enigmatic, even hostile, as though acknowledging the violation of the scene by the viewer's gaze.

Sie führt weiters aus, dass die exotisch anmutende Darstellung trotz idyllischer Farb- und Motivwahl, zugleich eine Aura der Reserviertheit und „Melancholie“ auszustrahlen scheint, die sich dem Blick des westlichen Interesses im Rahmen der Exposition Internationale entzieht. Es handelt sich hierbei zwar um ein augenscheinlich „orientalistisches“ Motiv, welches sich bei näherer Betrachtung aber dem „Spektakel der Exotisierung“ verweigert (Scott 2019:196, 199).

Neuerfindung einer traditionellen Ästhetik

Ein wichtiger und oft übergangener Aspekt in der Frage, wie sich Kulturen gegenseitig beeinflusst haben ist die Tatsache, dass ein Kunsttransfer in der Regel nicht auf einen vormals kunstfreien Raum stattfindet, wie Clark (1998:24) festhält:

In the simplest, and crudest, case of the direct transfer and copying of academy realism it is nearly always ignored that the context to which the transfer takes place is not some cultural or artistic tabula rasa. There are often other highly developed cultural discourses in play, even if they are not always those of the plastic arts. They may be religious or literary.

Hier spielt der zuvor bereits erwähnte intensive kulturelle Einfluss Chinas auf Vietnam während der Kolonialzeit noch eine tragende Rolle in der vietnamesischen Kunst. So schreibt To Ngoc Van, dass vietnamesische Künstler*Innen sowohl chinesischer als auch japanischer Kunst nacheiferten (vgl. Scott 2013:47). Diese Bestreben wurden von Tardieu begrüßt, da er es sich ohnehin zum Ziel gesetzt hat, die vietnamesische Kunst zu ihren chinesischen Ursprüngen zurückzuführen (vgl.

Ausstellungsfläche von 110 Hektar gilt sie als die bedeutendste Exposition in der französischen Geschichte (vgl. Cooper 2001:65). Die Exposition verfolgte einerseits das Ziel Sehnsüchte für das Fremde und Exotische zu wecken (vgl. Norindr 1996:16 & Cooper 2001:66) und andererseits Frankreich als Überbringer von Zivilisation und Kultur zu präsentieren (vgl. Norindr 1996:31). Für die Ausstellung wurden indigene Bauwerke aus verschiedenen Kolonien in lebensgroßem Maßstab nachgebaut und Einheimische zur Unterstreichnung der Authentizität, als lebende Statist*Innen platziert (vgl. Norindr 1995:16, 28).

Scott 2013:52). Dennoch war die Herausbildung einer eigenen vietnamesischen Ästhetik sowohl den vietnamesischen Studierenden als auch ihren französischen Kolonialherren ein Anliegen, wobei Unklarheiten über Formsprache existierten. Die Auseinandersetzung für vietnamesische Künstler*Innen mit chinesischen und japanischen Einflüssen war besonders wichtig in der Entwicklung eines nationalen Stils. Dabei ging es weniger um technische oder stilistische Aspekte, sondern um die Definition einer „asiatischen“ Identität in ihren eigenen Kunstwerken (vgl. Scott 2013:48). Die Auseinandersetzung mit japanischer Kunst sah eine sehr deutliche Kategorisierung zwischen westlicher und japanischer Malerei vor und half vietnamesischen Künstler*Innen aufgrund eines ähnlichen kulturellen Hintergrunds, vertraute „familiäre“ Elemente in der Malerei zu verorten (vgl. Scott 2013:56). Darüber hinaus demonstrierte ihnen die japanische Kunst, dass das Ölmalerei keineswegs nur als westliches Medium zu verstehen sei, sondern alleine durch das Aufgreifen und die Nutzung durch vietnamesische Künstler*Innen einen „asiatischen Charakter“ zum Vorschein bringen konnte (vgl. Scott 2013:57f.).

Durch die Herauslösung der Ölmalerei aus dem kolonialen Kontext war es den vietnamesischen Künstler*Innen möglich, eine „Art Autorenschaft über das Medium“ aufzubauen (vgl. Scott 2013:58) und ihre eigene Identität in einer Formsprache zum Ausdruck zu bringen.

Der Kunsttransfer äußerte sich in Vietnam auf vielfältige Weise, etwa einerseits im Kopieren von französischer Malerei aber war auf institutioneller Ebene, auch in Form einer Kontrollinstanz wahrnehmbar. Die Etablierung der Kunstschule führte zu einer Modernisierung der bisherigen Werte und Traditionen (vgl. Taylor 2004:29). Oft kam es dabei zu einer Re-Evaluierung von althergebrachten Diskursen, die in einem zeitgenössischen symbolischen Kontext kombiniert und neu positioniert wurden, um dann sinnstiftend für ein patriotisches Selbstbewusstsein zu stehen (vgl. Clark 1998:25). Im Falle der EBAI setzte sich Tardieu sehr dafür ein, durch die Verwendung von altbekannten, ursprünglichen Materialien, wie etwa Seide als Malgrund oder Lack als Malmittel, vietnamesisch traditionelle Ästhetik zu berücksichtigen. Das Experimentieren mit neuen Methoden und Techniken hatte eine unverwechselbare Ästhetik zur Folge, die Scott (vgl. 2019:191) als eine neu erfundene Tradition und Taylor (vgl. 2004:33) als eine Hybridform von europäischen wie auch asiatischen Stilen versteht.

Conclusio

Zusammenfassend war das Ziel der vorliegenden Arbeit, einen Berührungspunkt zwischen europäischen und asiatischen Kunstformen innerhalb kolonialer Rahmenbedingungen und den daraus resultierendem Kunsttransfer am Beispiel der Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine zu untersuchen. Kontakte zwischen den Kunstformen Asiens und Euramerika gibt es seit über 200 Jahren, jedoch nahmen diese während der Periode des Kolonialismus signifikant zu, welches sich in der sprunghaften Etablierung von diversen Kunstschulen in kolonial besetzten Regionen zeigt. Dabei waren die Gründe für die Eröffnung der Kunsteinrichtungen aufgrund der geopolitischen Verflechtungen und Voraussetzungen der jeweiligen Länder, von Fall zu Fall unterschiedlich. Auch die Rolle der Gründerfigur war nicht unwesentlich, wie das Beispiel von Victor Tardieu als Direktor der EBAI deutlich illustriert. So nahmen Tardiens künstlerische Ausbildung wie auch seine politische Prägung einen großen Einfluss auf die Administration der Kunstschule. Dies wird vor

allem durch die curricularen Ähnlichkeiten in der Ausbildung mit der Ecole des Beaux-Arts de Paris, der Alma Mater Tardieus, ersichtlich.

Unter der Prämisse, dass Transfer-, Assimilations- sowie Transformationsprozesse selten auf einem vormals kulturfreien Raum stattfinden, wurde der Versuch unternommen, einige Ausformungen und Folgen des Kunsttransfers in Vietnam nachzuzeichnen. Dabei stellte sich heraus, dass die vietnamesischen Künstler sich einer Europäisierung nicht entziehen konnten, diese aber auch durch vorherrschende kulturelle Begebenheiten wie etwa der konfuzianistischen Prägung des Landes begünstigt wurde. Neben dem üblichen Kopiermechanismus der dominierenden Kultur, äußerte sich der Kulturtransfer auch in einer Art der Kontrolle und Zensur. Das Bestreben der französischen Kolonialherren eine „Asiatisierung“ in den Werken der vietnamesischen Künstler*Innen zu manifestieren, war ein wichtiger Aspekt der Kunstausbildung, der sich insbesondere im Curriculum zeigte. So wurden etwa besonders „annamitische“ Merkmale von den französischen Lehrpersonen ausgesucht, die anschließend analysiert und reproduziert wurden. Diese Fremddefinition der eigenen Kultur lehrte den Studierenden einen „primitivistischen“ Blick auf ihre eigene Kultur. Die Bevorzugung und Hervorhebung bestimmter ästhetischer, vermeintlich indigener Merkmale, verhinderte eine freie autonome Kunstaübung. Der Wunsch nach einer ästhetischen Ausdrucksform, die den vietnamesischen Charakter widerspiegelt, war jedoch nicht nur ein Anliegen der Kolonialherren, sondern paradoxerweise auch ein Wunsch der vietnamesischen Künstler*Innen nach Identitätsausdruck. So gesehen begünstigte der Kontakt mit der europäischen Kultur im Laufe der Zeit die Herausformung, Re-Evaluierung und das Neuverhandeln einer nationalen Ästhetik. Bei diesem Prozess spielte auch die Rezeption japanischer Kunst eine bedeutende Rolle, die eine Loslösung vom kolonialen Medium der Ölmalerei zu einer selbstbestimmenden und Autorenschaft etablierenden Nutzung des Mediums ermöglichte. Letztendlich brachte die Hybridisierung mit der neuen Kultur eine spezielle Ästhetik hervor, die sowohl europäische als auch asiatische Züge trägt.

Literaturverzeichnis

Barth, B.; Hobson, R. (2020): Civilizing Missions from the 19th to the 21st Centuries, or from Uplifting to Democratization, in: *Civilizing Missions in the Twentieth Century*. Leiden: Brill

Baumann, C.; Viengkham, D.; Winzar, H. (2020): *Confucianism, Discipline and Competitiveness*. New York: Routledge

Callen, A. (1997): The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century, in: *Art History*, Bd. 20, Nr. 1, S. 23-60

Carroll, A. (2008): Masters and Pupils. The Rise of the Modern Art School in Asia: Some Key Issues Regarding Their Establishment, Curricula and Place in the Communities, in: Joubert, L. (Hrsg.) *Educating in the Art. The Asian Experience: Twenty-Four Essays*. Dordrecht: Springer Netherlands

Clark, J. (1998): *Modern Asian Art*. Sydney: Craftsman House

Ecole Francaise d'Extreme-Orient (o.D.): History, [online]
<https://www.efeo.fr/base.php?code=200> [20.02.2021]

Cooper, Nicole (2001): *France in Indochina. Colonial Encounters*. Oxford: Berg

Encyclopædia Britannica (o.D.): „Annam“, in: *Encyclopædia Britannica*. [online]
<https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/Annam/7673>
[06.06.2021]

Encyclopædia Britannica (o.D.): „Coolie“, in: *Encyclopædia Britannica*. [online] <https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/coolie/26137> [13.03.2021]

Exposition Coloniale Internationale Paris 1931 (1931): *Trois écoles d'art de l'Indochine: Hanoi, Phnom-Penh, Bien-Hoa*. Hanoi: Imprimerie d'Extrême-Orient

Hackenschmidt, S. (2011): Primitivismus, in: Pfisterer U. (Hrsg.) *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler

Joubert, L. (2008) (Hrsg.): *Educating in the Art. The Asian Experience: Twenty-Four Essays*. Dordrecht: Springer Netherlands

Kelly, G. (1975): Franco-Vietnamese Schools, 1918-38, Dissertation im Fach Education, Social Sciences an der University of Wisconsin-Madison.

Kelly, G. (1977): Colonial Schools in Vietnam, 1918 to 1938, in: *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, Jg. 1977, Bd. 2, S. 96-106

Kelly, G. (1987): Conflict in the Classroom: A Case Study from Vietnam, 1918-38, in: *British Journal of Sociology of Education*, Bd. 8, Nr. 2, S. 191-212

Menonville, C. (2003): *La Peinture Vietnamienne. Une aventure entre tradition et modernité*. Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire

Merriam-Webster. (o.D.). „Coolie“, in: *Merriam-Webster.com dictionary*. [online] <https://www.merriam-webster.com/dictionary/coolie> [13.03.2021]

Möller, E. (2013): *Orte der Zivilisierungsmission. Französische Schulen im Libanon 1909–1943*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Morton, P. A. (2000): *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology

Munger, J.; Frelinghuysen A. C. (2003): East and West: Chinese Export Porcelain, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online] http://www.metmuseum.org/toah/hd/ewpor/hd_ewpor.htm [23.05.2021]

Nguyen, H. M. (2006): Reproducing a piece of history, [online] <https://vietnamnews.vn/sunday/features/153533/reproducing-a-piece-of-history.html> [29.04.2021]

Le Pho Art Gallery (o.D.): Victor Tardieu, [online] <https://www.lephoartgallery.com/victor-tardieu.html> [23.05.2021]

Noppe und Hubert, C.; Hubert, J. F. (2003): *Die Kunst Vietnams*. New York: Parkstone Press

Norindr, P. (1996). *Phantasmic Indochina*. Durham: Duke University Press

Osterhammel, J; Jansen, J. (2012): *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*. 7. Auflage. München: Verlag C.H. Beck

Ratman, N. (2016): Vietnamese Contemporary Art: The Local and the Global, in: Ciclitira S. (Hrsg.) *Contemporary Vietnamese Art*. Milan: Skira Editore

Scott, P. (2019): Colonial or Cosmopolitan? Vietnamese Art in Paris in the 1930s-40s, in: *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia*, Jg. 3, Nr. 2, S. 187-240

Scott, P. (2013): Imagining „Asian“ Aesthetics in Colonial Hanoi: The École des Beaux-Arts de l'Indochine (1925-1945), in: Nakamura, F., Perkins, M., Krischer O. (Hrsg.) *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation Across Borders*. London: Routledge

Simonetti, M. A. (2016): *The Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine: Victor Tardieu and French Art Between the Wars*. Masterarbeit im Fach Kunstgeschichte an der University of Illinois, Chicago.

Taylor, N. A. (1997): *The Artist and the State: The Politics of Painting and National Identity in Ha Noi, Viet Nam 1925-1995*. Dissertation im Fach Südasiatische Kunstgeschichte an der University of Cornell, New York.

Taylor, N. A. (1997): ORIENTALISM/OCCIDENTALISM: The Founding of the Ecole des Beaux-Arts d'Indochine and the Politics of Painting in Colonial Viet Nam, 1925-1945, in: *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, Bd. 11, Nr. 2, S. 1-33

Taylor, N. A. (2004): *Painters in Hanoi. An Ethnography of Vietnamese Art*. Honolulu: University of Hawai'i Press

Wright, G. (1991): *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*. Chicago: The University of Chicago Press

Wulf, A. (1995): *Vietnam. Pagoden und Tempel im Reisfeld. Im Fokus chinesischer und indischer Kultur*. 2. Auflage 1995. Köln: DuMont Buchverlag

Zimmermann, M. (2015): „Winkel der Schöpfung“. Was Realismus, Naturalismus und Impressionismus „zu sehen geben“, in: *Von Poussin bis Monet. Die Farben Frankreichs*. München: Hirmer

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: MutualArt (o.D.): Victor Tardieu, Caline et Jean Lisant. [online]
<https://www.mutualart.com/Artwork/CALINE-ET-JEAN-LISANT/29A375FEC0B7BFAB>
[30.03.2021]

Abbildung 2: Noppe, C.; Hubert, J.F. (2003): *Die Kunst Vietnams*, New York: Parkstone Press, S. 230.

Abbildung 3: Artnet (o.D.): Victor Tardieu, Markt am Fluss. [online]
http://www.artnet.com/artists/victor-fran%C3%A7ois-tardieu/market-by-the-river-HElv3MzeVnJrNfFg_ePmHQ2 [30.03.2021]

Abbildung 4: MutualArt (o.D.): Victor Tardieu, Portrait einer Frau mit einem Fächer. [online]
<https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-de-femme-a-l-eventail-/16B17BCACFC0C060>
[30.03.2021]

Abbildung 5: Tabelle (2021): Exposition Coloniale Internationale Paris 1931 (1931): *Trois écoles d'art de l'Indochine: Hanoi, Phnom-Penh, Bien-Hoa*. Hanoi: Imprimerie d'Extrême-Orient. S. 15ff.

Abbildung 6: T-Urushi (2011): Victor Tardieu und seine Studenten. [online]
<https://thaiurushi.wordpress.com/2011/05/09/french-teachers-of-the-school-of-fine-arts-in-hanoi-indochina-time-3> [23.05.2021]

Abbildung 7: Artnet (o.D): To Ngoc Van, Boote auf dem Parfum Fluss. [online]
http://www.artnet.com/artists/victor-fran%C3%A7ois-tardieu/market-by-the-river-HElv3MzeVnJrNfFg_ePmHQ2 [30.03.2021]

Abbildung 8: Noppe, C.; Hubert, J.F. (2003): *Die Kunst Vietnams*, New York: Parkstone Press, S. 208.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbstständig verfasst habe und im Zuge dessen, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt oder mich sonstiger unerlaubten Hilfen bedient habe. Die Bachelorarbeit wurde weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, am 12.06.2021

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized capital 'A' with a long, sweeping horizontal stroke extending to the right.

Unterschrift