

Evadarstellung im Werk Gauguins

Eine Auseinandersetzung mit Sünden und Tod

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Vorlegt von

Sophia Yu Min Kao
aus Taipei

2014

1. Gutachter: Professor Thomas Kirchner
2. Gutachter: Professor Lothar Ledderose

Tag der mündlichen Prüfung: 18. November 2014

Inhaltverzeichnis

I. Einleitung	1
I.1. Gauguin und seine Kunst	1
I.2. Ziel und Methodik der Untersuchung	3
I.3. Vorblick auf die Untersuchung	4
II. Die Dualität in Gauguins Charakter	11
II.1. Die Selbstdarstellungen als Christus	14
II.1.1. Der Selbstporträtkrug: Martyrium und die innere Vision	14
II.1.2. Der grüne Christus	17
II.1.3. Der gelbe Christus	23
II.1.4. Christus am Ölberg	29
II.2. Die Selbstdarstellung als Wilder	32
II.2.1. Der leidende, stoische Wilde	33
II.2.2. Der Wilde als perverser Verführer	37
II.3. Der Apostel Paulus als Synthese vom Christus und Wilden	41
II.3.1. Abstieg in die Hölle	47
III. Gauguins Frauenbilder vor der Reise auf Tahiti	52
III.1. Zwei sich gegenüberstehende Frauentypen	52
III.2. Das Motiv des Frauenanliegens in der Bretagne	60
III.3. Die bretonischen Evas	63
III.4. Das Gasthaus von Marie Henry	68
III.4.1 Die Pariser Weltausstellung	70
III.4.2. Der Speisesaal im Gasthaus von Marie Henry	72
III.4.2.1 Westwand	74
III.4.2.2. Ostwand	81
III.4.2.3. Südwand	86
IV. Die ewige Mutterschaft und der Maria-Komplex	99
IV.1. Bildanalyse und Bildmotiv von <i>Ia Orana Maria</i>	99
IV.1.1. Bildgenesis der Marienverehrung	103
IV.1.2. Ave Maria	106

IV.2. Eva-Maria-Komplex in <i>Nave nave moe</i>	110
IV.3. <i>Bébé</i> und <i>Te tamari no atua</i> – Die Szenen der <i>Geburt Christi</i>	115
IV.3.1. <i>Bébé</i>	116
IV.3.2. <i>Te tamari no atua</i> – der Sohn Gottes	117
IV.4. Die ideale Mutterschaft in Gauguins Spätwerk	120
V. Das Eva-Motiv auf Tahiti	125
V.1. <i>Te nave nave fenua</i> – Zögern und Versuchung als Gegenüberstellung	125
V.2. <i>Manao tupapau</i>	133
V.2.1. Die Rolle der Venus in Giorgiones und Tizians Gemälde	135
V.2.2. Manets <i>Olympia</i> – ein Vergleich mit <i>Venus von Urbino</i> und <i>Manao Tupapau</i>	139
V.2.3. <i>Manao tupapau</i> – leidenschaftliche sexuelle Begierde und beängstigender Tod	142
V.2.4. <i>Parau na te Varua Ino</i> – Dialog zwischen Eva und dem Teufel	151
V.3. <i>D où venons-nous</i> – der Mensch unter dem Baum der Erkenntnis	156
VI. Schlusswort	167
Bibliographie	179
Abbildungsverzeichnis	187

I. Einleitung

I.1. Gauguin und seine Kunst

Die Kunst eines Künstlers gibt die Welt dieses Künstlers preis, seine Einstellung zum Leben, seine Haltung zum Glauben, seine Wertung gesellschaftlicher Normen, sowie seine Wechselbeziehungen gegenüber seiner Umgebung. Dies gilt mit unterschiedlicher Ausprägung und unterschiedlichem Maße nahezu für alle Künstler, aber in ganz hohem Maße und in besonderer Art und Weise für Paul Gauguin (1848-1903). Gauguin malte Selbstporträts, allerdings nicht in großer Menge. Viele seiner Bilder sind Frauen gewidmet, weil er Sympathie für sie hatte. Auf der anderen Seite sind Gauguins Darstellungen von Frauen zugleich Darstellungen von seinem Selbst; zugleich seine Selbstdarstellung; Gauguins Einsicht in die Lebenslage der Frauen, und sein Mitleid mit ihnen gelten auch, und zwar zunehmend in erster Linie, ihm selbst. Mit einem Worte, Gauguins Kunst hängt aufs engste mit seinem Leben zusammen. In dieser Arbeit werden wir diesen Zusammenhang näher betrachten.

Gauguin hätte ein bequemes und konformes Leben führen können. Als Börsenmakler an einer Bank war er finanziell gesichert; und eine glückliche Familie hatte er auch. Er war verheiratet mit der Dänin Mette-Sophie Gad und hatte fünf Kinder aus dieser Ehe. Er begann als Amateurmaler, allerdings begnügte er sich nicht damit. Er entdeckte eine Welt in der Kunst, und ein anderes Selbst in sich. Er war nicht nur ein Gentleman in einer zivilisierten Gesellschaft, sondern zugleich ein Wilder. Nachdem er 1882 infolge einer Wirtschaftskrise seine Stelle in der Bank verloren hatte, beschloss er, auf eine bürgerliche Karriere zu verzichten und sich gänzlich der Malerei zu widmen. Seine Entscheidung fand keine Zustimmung bei Mette, und als die Familie allmählich in wirtschaftliche Not geriet, verschlechterte sich die Beziehung zwischen den Eheleuten. Gauguins Beziehung zu seiner Frau hat großen Einfluss auf sein Frauenbild sowie auf seine Kunst, wovon unten noch ausführlicher zu sprechen ist. Auf der anderen Seite ist wichtig für das Verstehen von seiner Kunst, dass Gauguin sein Anliegen im Medium der Frauen zum Ausdruck bringt. Nach ihm konnten Frauen, die in der vom Christentum stark geprägten europäischen Gesellschaft lebten, nicht ihren inneren Rufen gehorchen und frei nach

wahrer Liebe suchen. Mette war ein typisches Beispiel für solche Frauen, die nur die bürgerlichen Werte anzuerkennen und die herkömmlichen Normen einzuhalten wußten. Dagegen war Madeleine, die zarte und sensible Schwester von Bernard, die Gauguins Zuneigung nicht erwiderte, zu fügsam, als dass sie gegen die gesellschaftlichen Schranken hätte rebellieren können. Nun war Gauguin davon überzeugt, dieses Schicksal mit den Frauen zu teilen. Es war ihm kaum möglich, sein wildes Selbst in dem Streben nach Liebe sowie in der Hingabe an die Kunst zu fördern. Indessen, anders als die meisten Frauen, war er über diese Lebenslage bewusst. Schließlich verließ er Europa und ging auf Tahiti.

Seine Entscheidung, auf Tahiti zu reisen, fiel aus dem Grund, dass er auf der idyllischen Insel neue Anregungen für seine Kunst finden und damit der wirtschaftlichen Notlage seiner malerischen Karriere ein Ende setzen wollte. Zugleich glaubte er, dass er in jener schlichten Gesellschaft, fern von der verdrießlichen europäischen Zivilisation, sein wildes Selbst entfalten konnte. Nach kurzer Zeit musste er feststellen, dass Tahiti kein Paradies war. Er war von Krankheit und Armut geplagt. Ferner gab Gauguin nach der Trennung von Mette zwar die Hoffnung auf eine glückliche Familie nicht auf, glitt die Suche nach Familiengründung zunehmend in den Drang nach sexueller Befriedigung ab. Obwohl Gauguin glaubte, damit die wilde Seite seiner Selbst ausleben zu können, war er zu tief in der christlich-europäischen Zivilisation verwurzelt. Seine sexuellen Ausschweifungen mögen seine Bedürfnisse befriedigt haben, machten ihm andererseits auch große Sorge; denn dadurch könnte er Krankheit und Tod zu sich ziehen. Die christliche Lehre von Sündenfall, nach der sich Sexualität und Sünde sowie Tod verbinden, drängte sich in sein Bewusstsein.

Auf Tahiti entwickelte er seine Evadarstellung, die er bereits in der Bretagne begonnen hatte, weiter. Durch die Evas bringt Gauguin seine Reflektionen sowohl über das Geschick der Frauen wie insbesondere auch über sein eigenes Leben zum Ausdruck. Er lehnte sich vehement gegen den Glauben an die Erbsünde auf, weil er Angst vor ewiger Verdammnis hatte. Das Eva-Motiv bot ihm gedankliche und bildliche Räume, sich mit der christlichen Lehre der Erbsünde auseinanderzusetzen und seine eigenen Gedanken über Sinnlichkeit, Liebe und Tod herauszubilden. Die vorliegende Untersuchung widmet sich in erster Linie Gauguins Darstellungen von Evas. Wir werden sehen, wie er Autobiographisches vor allem in seine

Evadarstellungen integriert, und wie er sich mit der drückenden Frage nach dem Zusammenhang von Liebe, Sexualität und Tod auseinandersetzt.

I.2. Ziel und Methodik der Untersuchung

Gauguins Evadarstellungen sind in der Forschung viel diskutiert. Wenig beachtet ist jedoch, dass er selbst in seinen Darstellungen von Frauen durchscheint. In seinen Eva-Bildern schildert er sowohl ihre Suche nach Liebe, als insbesondere ihr Zögern, nach Liebe zu suchen. Seine Evas stehen vor Verführung; sie wollen sich darauf einlassen, haben aber Angst vor der verhängnisvollen Konsequenz. Gauguin freilich auch. Seine Evas verraten Gauguins eigenes Leid und Schicksal; oder, derselbe Sachverhalt aus einer anderen Perspektive ausgedrückt, Gauguin ist stellvertretend für die Frauen, die ähnliches Los wie er haben. Was seinen Evas gilt, gilt in höherem Maße Gauguin selbst. Man kann ja ohne große Übertreibung behaupten, dass es eher Gauguin ist, der in der Mitte der Evadarstellungen steht.

Wir werden seine Evabilder zusammen mit seinen Selbstdarstellungen aus dieser Perspektive untersuchen. In der vorliegenden Arbeit wird ausführlich eingegangen, wie Gauguin aus seiner Lebenslage heraus über Liebe und Triebe, über Leben und Tod nachdenkt und bildlich seine Reflektionen vermittelt. Gauguin war nicht nur Maler, er war zugleich Skulpteur und Schriftsteller. Deshalb werden seine Skulptur sowie Schriften in Betrachtung gezogen, damit wir uns ein möglichst umfassendes Bild von seiner Kunst sowie seiner inneren Welt verschaffen.

In der Forschung ist über den gedanklichen Hintergrund und die Vorgänger seiner Werke gute Arbeit geleistet worden. Der christliche Bezug einzelner Eva- und Christusbilder ist erkannt und entsprechend analysiert. Wir aber begnügen uns nicht damit, jeweils den Gedanken und den Bezug auf christliche Lehre *eines einzelnen Werks* klarzumachen; vielmehr werden seine Werke, vor allem seine Eva- und Christusdarstellungen, auf die Spannung von Liebe und Sünde hin gesehen und interpretiert. Sie veranschaulichen Gauguins Versuche, den Sündenkomplex neu zu deuten und zu überwinden. Daher ist leicht erklärlich, dass er in einer völlig neuen Lebensumgebung auf Tahiti immer noch auf den altchristlichen Problematik einging. Nicht

zuletzt erweist sich dieser Ansatz der Untersuchung als ergiebig. Denn auch Werke, deren Bezug auf christliche Lehre auf den ersten Blick nicht deutlich ist, lassen sich im Lichte dieses Sinnzusammenhangs besser verstehen.

Was die Vorlage und Vorgänger seiner Kunstwerke anbelangt, kann man bereits auf solide Forschungsergebnisse angewiesen sein. Wir versuchen jedoch, über Bestimmung hinaus Gauguins Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern zu analysieren. Gauguin hat nicht Motive oder Konstruktionen von seinen Vorgängern bloß übernommen; er modifizierte sie, um seine Gedanken und Gefühle besser zum Ausdruck zu bringen. Dies heißt, dass seine lebenslange Auseinandersetzung mit dem Sündenkomplex auch für die Analyse seiner Übernahme früherer Motive ausschlaggebend ist. In der Arbeit wird Gauguins Rezeption früherer Werke und Künstler im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Sündenfall untersucht. Kurz, wir versuchen, Gauguin und seine Kunst aus einer einheitlichen Perspektive zu betrachten und zu verstehen.

I.3. Vorblick auf die Untersuchung

Gauguin hatte seiner Frau Mette erklärt, dass er eine der europäischen Zivilisation näher stehende Christuseite und eine den anerkannten Normen widerstrebende, wilde Seite besaß. Im zweiten Kapitel wird zuerst auf diese beiden Seiten seiner Persönlichkeit eingegangen; Gauguin blieb nicht in der Spaltung von zwei Persönlichkeiten stehen. Er glaubte eine Synthesis von den beiden Seiten zu finden. Im letzten Teil des Kapitels versuchen wir, die Implikationen seiner neuen Identifikation als Apostel Paulus deutlich zu machen.

Eine Analyse seiner Christusdarstellungen aus dem Jahre 1889 wird zeigen, dass er durch diese die Kraftlosigkeit seines eigenen Christus-Charakters vermittelt. Dabei werden wir sehen, wie er die Anwendung des Gelbs von van Gogh übernahm, geschickt veränderte, aber dadurch der gelben Farbe einen ganz anderen Sinn verlieh. Anstatt der lebensspendenden Kraft, die van Goghs Gelb ausstrahlt, gibt Gauguins Gelb eine Stimmung von Resignation und Kraftlosigkeit. Anschließend werden wir von seinem berühmten Holzschnitt »*Soyez amoureuses*« ausgehend

die verschiedenen Züge seiner wilden Persönlichkeit in Betracht ziehen. Seine peruanische Abstammung sah Gauguin als Wurzel seiner wilden Persönlichkeit an.¹ Die Selbstdarstellungen als Wilder nutzt Gauguin, um den christlichen Glauben anzugreifen und neue Gedanken über Verführung und Fall zu entwickeln. Gauguin als Wilder ist seine trotzige Reaktion auf Gauguin als milden Christus. So gesehen litt er allerdings unter der inneren Spaltung seiner Christus- und Wilden-Seite. Einen Ausweg aus diesem Charakterkonflikt deutet Gauguin in seinem *Portrait Charge de Gauguin/ Selbstporträt mit Heiligenschein und Schlange* an. Dort entwickelt er eine neue Identifikation mit dem Apostel Paulus. Anders als seine Identifikation mit Christus, die freilich eher die passive, kraftlose Seite seiner Person veranschaulicht, verbindet sich seine neue Identifikation mit aktivem Handeln. Er sah sich mit einer Mission in der Kunst beauftragt. Damit wird sein entzweites Ich wieder vereinigt; denn die Mission besteht in einer Selbsterkenntnis, die in der Kunst ihren Ausdruck finden sollte. Für Gauguin als neuen Paulus ist Erkenntnis seiner Selbst Erkenntnis seiner inneren Triebe; die Offenlegung seiner inneren und dunklen Selbst bedeutet im Grunde, seine wilde Seite zu erforschen und ans Licht zu fördern. Gauguin war davon überzeugt, mit der neuen Selbsterkenntnis die christliche Lehre von Sünde und Tod in ihrem Kern begreifen und dieser sogar entgegenwirken zu können. Seine Kunstwerke dokumentieren im Grunde seine Suche nach dem inneren, wahren Selbst sowie nach einem Weg aus dem Fluch des Sündenfalls. Wir werden diesen entscheidenden Durchbruch in seiner Selbsterkenntnis, welche seiner Kunst neue Richtung und Impulse gibt, genauer diskutieren.

Das dritte Kapitel macht Gauguins Frauenbild zum Thema. Die Untersuchung lässt sich in drei Teile gliedern. Gauguins Vorstellung von Frauen wird nachhaltig durch seine Beziehung zu Mette geprägt. Seine Begegnung mit Madeleine gibt seinem Frauenbild eine neue Dimension, weil diese vom Charakter und Temperament her ganz anders als seine Ehefrau war. Im ersten Teil werden Gauguins Verhältnisse zu den beiden Frauen, welche die Grundlage seines Frauenbildes formen, näher erörtert.

¹ Gauguins Urgroßvater mütterlicher Seite, Don Mariano de Tristan Moscoso, war Nachkomme einer alten spanischen Familie, die sich schon im 17. Jh. in Arequipa, südlich von Lima, niederließ. Dazu Mathews 2001, S. 5. Einen Teil seiner Kindheit (1848-1854) hatte er mit seiner Mutter in Lima verbracht.

Gauguins Vorstellung von Frauen hat sich während seiner Reise nach Bretagne zwischen 1886 und 1889 weiter entwickelt. In dem zweiten und dritten Teil werden die zwei Abschnitte dieser Entwicklung genau unter die Lupe genommen. Auf der Volpini-Ausstellung im Frühsommer 1889 wurden Bilder ausgestellt, die seine Einschätzung der Lage, in der sich die europäischen Frauen befanden, ausdrücken. Er unterscheidet zwei Typen von Frauen, nämlich diejenigen, die ihre natürlichen Verlangen unterdrücken, um mit den gesellschaftlichen Normen konform zu gehen, von denjenigen, die auf ihre natürlichen Rufen hören und nach Liebe suchen. Nach Meinung von Gauguin waren sie alle unter den damaligen sozialen Bedingungen glücklos. Im zweiten Teil werden wir analysieren, wie Gauguin seine Einschätzung und Ansicht bildlich vermittelt. In dem *Nirvana* lässt er erkennen, dass die Suche nach wahrer Liebe nur auf einem fremden Land realisiert werden kann. Wie oben ausgeführt, teilt Gauguin das gleiche Schicksal mit den Frauen. Die Sehnsucht, die im *Nirvana* zum Ausdruck kommt, ist zugleich Gauguins Wunsch, Europa zu verlassen und auf einem entfernten Land seine Liebe und sein Glück zu suchen.

Im Winter 1889 dekorierten Gauguin und seine Malfreunde die Wände des Speissaals von Mary Henry. Die Bilder im einzelnen sind zwar in der Forschung viel diskutiert; aber ob diese in einem Zusammenhang stehen, ist kaum erforscht. In der Tat ist es nicht klar, ob es überhaupt ein ordnendes Prinzip für die Bilder gibt. In dem langen dritten Teil versuchen wir, die Fresken und Bilder im Lichte von Gauguins Auseinandersetzung mit der christlich-katholischen Lehre von Sündenfall und Mutterschaft neu zu interpretieren. Wir versuchen zu zeigen, dass die Dekoration des Speissaals sehr wohl nach einer gotischen Kathedrale konzipiert wurde. Wie in einer Kathedrale sind Motive wie Sündenfall, Erlösung durch Gottes Mutter und Jüngstes Gericht in dem Speissaal zu sehen. Auf Welshs Rekonstruktion beruhend, stellen wir so gut wie möglich die originale Dekoration an den vier Wänden wieder.² Die Bilder an den Wänden werden eingehend studiert und analysiert. Es wird festgestellt, dass es ein Programm der Dekoration gab. Ferner wird in der Analyse auf zwei Punkte aufmerksam gemacht. Erstens hat Gauguin viele exotische Motive aus fremden Religionen in seine Bilder integriert. Die Körperhaltung und Bewegungen seiner Figuren weisen javanischen und kambodschanischen Bildelemente auf, die vom europäischen Stil stark abweichen. Auffällig sind vor allem die Körperbewegungen

² Siehe Tabellen II und III. Die Nordwand wurde völlig zerstört und lässt sich nicht mehr rekonstruieren.

gewisser Figuren an den Wänden, die offensichtlich den Relieffiguren des Angkor Wat entnommen sind. Die verschiedenen Gestalten der Himmelsgöttinnen (Apsaras) werden sorgfältig sortiert und zum Vergleich mit Gauguins Gestalten gezogen. In der Tat kann dieser Vergleich helfen, die Hauptfigur in seiner *Spinnerin* zu identifizieren und damit das grundlegende Motiv des Bildes zu bestimmen.³ Gauguin lernte die javanische und kambodschanische Kunst bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 kennen. Wir werden sehen, wie die Ausstellung ihm Quellen für Inspiration lieferte, die das wilde Selbst in Gauguin hervorriefen. Zweitens wird in der Untersuchung kurz auf zwei Quellen aus dem europäischen Kulturraum aufmerksam gemacht, nämlich Thomas Carlyles *Sartor Resartus* sowie Richard Wagners Glaubensbekenntnis. Die beiden werden auf je verschiedene Weise in die Dekoration integriert, wie in der Analyse noch gezeigt wird. Es wird deutlich gemacht, wie die beiden Quellen dem leidenden Maler Trost und Würde verleihen. Wagners Bekenntnis hebt darüber hinaus die Erhabenheit der Kunst hervor, welche die traditionelle Religion sogar ersetzen kann. Hierin findet Gauguin Bestätigung für die heroische Größe, die er mit seiner neuen Identifikation als Paulus für sich beansprucht. Er ist der Apostel des neuen Evangeliums, und sein Opfer für die Kunst wird in dem Jüngsten Gericht Anerkennung und Belohnung finden.

Das dritte Kapitel behandelt Gauguins bretonische Phase. Am Ende steht fest, dass Gauguin keine Hoffnung in der zivilisierten Gesellschaft und in der christlichen Religion sah. Die Anwendung fremder Bildmotive weist auf seine Sehnsucht nach einem fremden Land hin. Sein Schicksal ist so gut wie entschieden: Er wird eines Tages Europa verlassen und den Weg in die Ferne wagen.

Im April 1891 schiffte Gauguin sich nach Tahiti ein; und seitdem wurden seine bretonischen Evas durch tahitische Evas ersetzt. Damit ist sein Eva-Motiv auf das Philosophisch-Existentielle erhoben. Denn nunmehr stehen im Zentrum seiner Schaffung zwei eng zusammenhängende Themen, Mutterschaft und Versuchung. Das vierte Kapitel macht es sich zur Aufgabe, Gauguins Darstellung von der ersten zu untersuchen. Dieses Motiv ist in der Kunstdekoration von Marie Henrys Speisesaal bereits im Keim vorhanden. Als Gauguin sich immer intensiver mit Sünde und Tod beschäftigte, rückte Mutterschaft ins Zentrum seiner Kunst, weil die Geburt Christi

³ Die Spinnerin wird in der Forschung als die französische Nationalheldin *Jeanne d'Arc* identifiziert.

Erlösung für die Menschen bringt. Die Analyse wird in drei Schritten durchgeführt. Erstens wird *Ia Orana Maria*, gleichsam die erste Blüte dieser Thematik, analysiert. Wir versuchen, das Bild in das traditionelle Motiv der *stehenden Madonna mit Kind* einzuordnen. Darüber hinaus wird das Bild im Rahmen der Altarbilder und Altarskulpturen vom Spätmittelalter bis zur Hochrenaissance betrachtet. Denn detaillierte Bildanalyse weist *Ia Orana Maria* als Altarbild aus, vor dem eigentlich der Opfertod Christi in der Messe zelebriert würde. Auf der anderen Seite wird das alt-christliche Motiv durch fremde Bildelemente zum Ausdruck gebracht. Gibt es tiefgreifende Überlegungen dafür? Oder bloß deshalb, weil Gauguin sich nunmehr in einer fremden Lebensumgebung befand? Wir werden auf die Frage eingehen und feststellen, dass Gauguin mit seiner schwarzen Madonna eine einschneidende Änderung an der christlich-katholischen Konzeption der Mutterschaft herbeiführt.

Im zweiten Teil des Kapitels wird Gauguins Darstellung des Eva-Maria-Komplexes, in dem sich eine Änderung im Glauben von Maria zeigt, behandelt. Die katholische Kirche setzt die Jungfräulichkeit Mariens der Sünde Evas entgegen; dementsprechend stehen Maria und Eva in einer Antithese von Siegerin und Sünderin. Im Gauguins Auge gilt diese nicht nur in der eschatologischen Gottesherrschaft; sie wirkt auch im Unterbewusstsein der Europäer. Er sah ein, dass die meisten Menschen in Europa an dieser Gegenüberstellung litten, sowohl die vielen Marias, die gelobt wurden, wie auch die vielen Evas, die als sündhaft etikettiert wurden. Sie lebten alle so ängstlich. Wir werden Gauguins neue Einsicht in das Verhältnis von Maria und Eva, das er vor allem in *Nave Nave Moe* darstellt, genauer diskutieren. Die beiden stehen nach seinem Verständnis nicht im Kontrast, sondern im Bezug zueinander: Sie gehören zu ein und demselben Lebenszyklus. Nach dem Motto „Fallen, dann Mutter werden“ glaubte er, sich aus dem Eva-Maria-Komplex zu befreien.

Dennoch änderte Gauguin aus seinem eigenen Elend seinen Gedanken zur Mutterschaft in seinen späten Werken. Die Geburtsszene Christi wird in diesen Werken neu dargestellt. Im dritten Teil des Kapitels werden Werke wie *Bébé* und *Te tamari no atua/ Gottes Sohn* (1896), *Maternité I* und *II* (1898), sowie eine Reihe der Monotypen (1901-03) analysiert. Wir werden zeigen, wie Gauguin in seinen Bildern seine Verzweiflung an der christlichen Konzeption von Mutterschaft

verrät. Er zweifelt daran, ob der Tod wirklich durch die Geburt Christi überwinden werden könnte. Auf diese Wende in seiner Vorstellung von Mutterschaft wird näher eingegangen.

Für das Thema *Mutterschaft* haben wir viele Tabellen erstellt. Mit Hilfe von diesen sind eindeutige Statistik, sowie Bildanalyse und Vergleichen ermöglicht: z.B. die Werke der Tabelle VIII zeigen die Entwicklung der Darstellung von Madonnenlilien, welche eine Synthese von Maria und Eva aufweisen. Ferner macht ein Vergleich von Tabelle VII und IX deutlich, wie Gauguin sich einerseits eng an die traditionellen Szenen orientiert, und andererseits an entscheidenden Punkten von der traditionellen Darstellungsweise und mithin vom christlichen Glauben an die Geburt Christi abweicht.

Das fünfte Kapitel behandelt den anderen Aspekt seines Evamotives, nämlich Versuchung und Fallen. Auf Tahiti empfing Gauguin einerseits frische Impulse aus dem neuen Umfeld für sein Leben, konnte sich aber andererseits nicht von der Angst vor Sünden und Tod befreien. Er schwebte zwischen Einhalten der christlich-ethischen Normen und Ausleben natürlicher Antriebe. Seine Evabilder werden aus dieser Perspektive gedeutet. Erstens werden die beiden Bildtypen, die Gauguin sich für seine Darstellungen zunutze macht, vorgestellt. Unsere Untersuchung bleibt jedoch nicht bei bloßer Bestimmung von Vorlagen stehen. Wir werden zweitens Gauguins Evabilder mit den Vorlagen vergleichen, um seine Modifikationen gegenüber diesen deutlich zu machen. In Bezug auf sein *Manao Tupapau* wird ein Abschnitt aus der Geschichte der Aktmalerei betrachtet. Wir werden sehen, wie sich die Darstellung der liegenden Pose von Giorgione und Tizian über Boucher und Manet bis zu Gauguin entwickelte, und wie Gauguin das überkommene liegende Motiv änderte, um dies seinem Anliegen anzupassen. Der dritte Schwerpunkt der Analyse liegt darauf, das, was Gauguin durch die Evas in der Südsee zu erkennen gibt, klarzumachen. Es sind vor allem das Zögern und die Angst, die im Zentrum seiner Bilder stehen. Wir haben gezeigt, dass Gauguin sich als neuen Paulus identifizierte. Nach seiner Überzeugung sollten aus dem Abstieg in den dunklen Bereich der Seele die Erkenntnis von sich selbst sowie frische Impulse für die Kunst hervorgehen. Allerdings zögerte er, weil er Angst vor den Konsequenzen des Fallens hatte. In der Analyse wird versucht, Gründe für Gauguins Zögern und Angst zu erläutern. Damit wird nochmals gezeigt, wie eng sein Kunst und sein Leben zusammenhängen. Einen Ausweg aus seinen beängstigenden Gefühlen glaubte er in der

tahitischen mythologischen Religion zu finden. Der Glaube der Einheimischen an die Erneuerung des Lebens, die in der Mondgöttin Hina ihre Personifikation fand, war ferner vereinbar mit der theosophischen Lehre der Reinkarnation, die Gauguin bereits in Paris kennengelernt hatte.⁴ In diesem Zusammenhang werden Bilder besprochen, in denen Gauguin die Überwindung des Todes inszeniert und seinen Hoffnungen Ausdruck verleiht. Am Ende des Kapitels wird sein *Woher kommen Wir*, das Gauguin 1897 anfertigte, zur Analyse herangezogen. In diesem monumentalen Werk macht Gauguin seine Gedanken und Reflektionen über die ganze Thematik von Sündenfall und dessen verhängnisvoller Folge anschaulich; darüber hinaus deutet er jedoch auf mögliche Auswege aus der ewigen Verdammnis. Obwohl er in dem Bild weder klare Antwort noch sicheren Ausweg zu verstehen geben konnte – kurz danach versuchte er, sich das Leben zu nehmen, können wir durch Analyse des Bildes einen Blick in Gauguins innere Welt in seiner letzten Lebensphase zu gewinnen.

1892 kehrte Gauguin nach Paris zurück, aber nach einem zweijährigen Aufenthalt segelte er im Jahre 1895 wieder nach Tahiti. Er verließ Europa endgültig. Im Anschluss an die Ausführungen über das *D où venons-nous* werden einige Stillleben zur Betrachtung gezogen, die Gauguin in seinen letzten Lebensjahren malte. Zum Schluss der Untersuchung wird anhand gewisser Bilder, die er in den letzten Jahren malte, gezeigt, wie er seine Entscheidung, Europa zu verlassen, und sein Leben als Wilden kurz vor dem Tod sah.

Kurz, Leben und Kunst hängen bei Gauguin eng zusammen. Im folgenden wird dargelegt, wie jenes diese bestimmt und wie diese jenes erkennen lässt.

⁴ In Schurés Buch »*Les Grands Initiés*«, das in dem ausgehenden 19. Jh. unter den Intellektuellen sehr populär war, erschien 1889, in demselben Jahre, in dem die Weltausstellung in Paris stattfand. In seinem Werk stellt er große Eingeweihte vor, darunter Pythagoras, Platon sowie Gottheiten des Hinduismus. Obwohl Buddha in diesem Buch fehlt, erwähnte Schuré ihn in seinen anderen Werken. Den Gründer des Buddhismus kannte er. Mehr dazu siehe weitere Ausführungen im Kapitel II.

II. Die Dualität in Gauguins Charakter

Gauguin besaß einen starken Wandertrieb, dem eine Dualität seines Charakters zugrunde lag. In einem Brief an Mette erwähnt er einmal diese sich entgegengesetzten Persönlichkeiten: einen Wilden und einen Empfindsamen.⁵ In den ersten Jahren seiner Ehe dominierte der Empfindsame über den Wilden; im Verlauf seiner Künstlerlaufbahn tauchte allmählich sein neues Ich auf, das, wie Gauguin sich bewusst war, nicht anders als ein wilder Indianer war. Dieses Neubewusstsein hinderte ihn aber im zunehmenden Maße daran, sein bourgeoises Leben weiter zu führen. Als Resultat des Selbstsuchens entfernte er sich von der heiteren Weltanschauung des Impressionismus, und seitdem behandelte seine Kunst lediglich die eigenen Konflikte zwischen Leidenschaften und Normen. In der Tat geriet Gauguin lebenslang in den inneren Zwiespalt. Um seine antagonistischen Eigenschaften zu lösen, ging er allein in die Suche seiner Selbst. Seine Selbstdarstellungen sind Ergebnisse seiner Selbstsuchung.

Vom Beginn seiner Malerlaufbahn von 1877 bis zum Ende seines Lebens von 1903 schuf Gauguin insgesamt 24 Selbstbildnisse, die wir in eine Tafel eingeordnet haben (Tabelle I) und von denen es 20 Gemälde, 2 Keramik, 1 Holzschnitt und 1 Bronze enthält (inklusive *Le Christ vert au Calvaire Briteon* und *Le Christ jaune*). Die Tabelle zeigt ein Phänomen, dass 1888 und 1889 ertragreiche Jahre für ihn waren. Zwischen 1888 und 1889 schuf er auf einmal 13 Selbstbildnisse (darunter 10 Gemälde, zwei Keramik und einen Holzschnitt), mehr als die Hälfte aller Selbstbildnisse.⁶ Hier legen wir aber den Schwerpunkt nicht auf die zeitliche Abfolge, sondern versuchen den Prozess seiner Selbstsuche zu rekonstruieren, und sein zwischen 1888 und 1889 zugespitztes, neues Ich zu interpretieren. Alle Selbstbildnisse zu jener Zeit dokumentieren Gauguins Versuch, sein neues Ich zu überdenken. Dazu ließ Gauguin sich motivisch von der vergangenen und zeitgenössischen Malerei und Literatur inspirieren, um passende Gestalten zu finden. Er brachte sein eigenes Selbst zum Ausdruck durch Figuren wie

⁵ »Du musst daran denken: in mir gibt es zwei Naturen (deux natures): den wilden Indianer (l'Indien) und den Empfindsamen (la sensitive). Der Empfindsame hat weichen müssen, damit der Indianer festen Schrittes geradeaus marschieren kann«. Brief an Mette, Paris Feb. 1888, Malingue LXI. Wenn nicht anders bemerkt, die deutsche Übersetzung aller Briefe Gauguins nach Thiemke.

⁶ Wir haben die zeitliche Abfolge der Selbstbildnisse nicht genau wissen. Es ist aber durchaus möglich, dass Gauguin zu gleicher Zeit an mehreren Werken arbeitete. George Wildenstein nummerierte in seinem Katalog Gauguins Werke. Wir meinen, dass Wildensteins Nummerierung mit seiner Textkritik der Realität näher entspricht. Aus diesem Grund benutzen wir in der Tabelle I und die anderen Abbildungen auch Wildensteins Nummerierung.

Bandit, Wilder, Versucher, Wanderer Christus und Apostel. Die Selbstdarstellungen zwischen 1888 und 1889 zeigen die verschiedenen Richtungen, die Gauguins Selbstbestimmung ausschlagen kann; Richtungen, die sich unter die beiden grundlegenden Charaktertypen subsumieren lassen, den Empfindsamen und den Wilden.

Gauguin charakterisierte zum ersten Mal sein antagonistisches Innenleben in *Les Misérables* (Abb.1)⁷ und stellt sich selbst dar mit einem Kopf des Jean Valjean, des Sträflings aus Victor Hugos gleichnamigem Roman:

» J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean, (les misérables), personifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré et protant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait spécial, abstraction complète. Les yeux, la bouche, le nez, sont comme des fleurs de tapis persanpersonifiant aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la tature; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu ! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chrome parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure. L'impressionniste est un pur, non souillé encore par le baiser putride des Beaux-Arts (École) «.⁸

Jean Valjean, der zuvor ein Küchensklave war und Brote für seine hungernde Familie stahl, wurde ein gejagter Sträfling. Später setzte er sich oft für eine moralische Verbesserung der Gesellschaft ein. Dennoch empfand diese seine Wohltaten nicht als solche und betrachtete ihn als

⁷ Gemäß einer japanischen Gewohnheit, dass die Künstler ihre Werke oft untereinander austauschen, schlug van Gogh seine Malerfreuden Gauguin und Bernard vor, Bilder auszutauschen. Anfangs wollten die beiden sich gegenseitig porträtieren. Doch in einem Brief an van Gogh schilderte Bernard seine Hemmung: er wage nicht, Gauguin zu malen. Auch Gauguin konnte kein Porträt von seinem Freunde verfertigen. Daher beschlossen sie, ihre eigenen Bildnisse zu malen, aber im Hintergrund eine Porträtskizze beizufügen (Abb. 1 und Abb.2). Als Antwort für die Geschenke gab van Gogh sein eigenes Selbstporträt und stellte sich als einen japanischen buddhistischen Priester dar. (Abb. 3) Siehe Rewald⁹1987, S. 117

⁸ Brief an Schuffenecker (1851-1934), Malinque LXXI

Kriminellen. Allein Gauguin betrachtete Valjeans Barmherzigkeit und seine Opfer als Zeugnisse eines wahren christlichen Glaubens. Er assoziierte seine Notlage mit der Valjeans. Der unbekannte Impressionist, der Gauguin selbst widerspiegelt, trägt die Ketten der Welt, wird aber dennoch von ihr verspottet. Hier machte Gauguin eine Anspielung auf Mettes Distanz zu ihm und auf das Unverständnis seiner zeitgenössischen Impressionisten. Seiner Kunstwelt gab er eine Martyriumsbedeutung.⁹

Durch Valjeans Bild wollte Gauguin seinen doppelten Charakter zum Vorschein bringen. Valjeans bzw. Gauguins innere Barmherzigkeit, Empfindsamkeit und Adel werden von einer wilden, standhaften und stolzen Maske bedeckt, wie er sich zu Vincent van Gogh (1853-1890) äußert: »*Le masque de bandit mal vêtu et puissant comme Jean Valjean qui a sa noblesse et sa douceur intérieure*«. ¹⁰ Allerdings wird zwischen diesen beiden Seiten ein harmonisches Zusammenwirken nie erreicht. Gauguins charakteristischer Zwiespalt äußert sich durch eine Synthese von Farben und Formen. Schuffenecker schildert er dieses Experiment: Indem er durch dominierende, dunkelblaue Linien seine Augen, Nase und Mund vereinfachend wie einen persischen Teppich darstellt, bekommt er zugunsten der künstlerischen Empfindung eine Abstraktion,¹¹ die den starken Willen des Malers veranschaulicht. Die Farbgebung des Gesichts gleicht einem im Ofen gebrannten Topf, wobei alles Rot, alles Violett durch glühendes Feuer zerrissen ist. Diese sich kontrastierenden farbigen Licht- und Schattenflächen zeugen von der Komplexität und dem Antagonismus seines Charakters.¹² Bei näherem Betrachten ist eine visuelle Wirkung festzustellen, nämlich dass ein ständig wechselndes Zusammenspiel der

⁹ Maurer 1998, S. 121

¹⁰ Brief an Vincent van Gogh, in Van Gogh Museum, Nr.37. Zitiert nach Maisels 1985, S.75

¹¹ In einem Brief an Schuffenecker (Pont Aven, 14. August 1888, Malingue LXVII) schreibt Gauguin: »*Malen Sie nicht zu viel nach der Natur. Das Kunstwerk ist eine Abstraktion*«. Für Gauguin bedeutet das Malen nicht bloß die Naturnachahmung. Die Dinge sollten nicht nur als Dinge ins Bild kommen. Das Malen ist eine Synthese von Farben und Formen.

¹² Dass die Gesichtsdarstellung Gauguins dualistischen Charakter andeutet, wurde in der Forschung bereits thematisiert. Maisels (1985, S. 75f., 125) weist auf die hinter der stolzen Maske eines Wilden versteckte gütige, adlige Christusseite hin. Nach Anderson (1972, S. 8f.) weist der Dunkel-Hell-Effekt des Gesichts auf die Dualität des Charakters hin. Die dem Spiegelbild nach rechte Seite suggeriert teuflischen Verdacht, während die linke Erschöpfung und beherrschte Traurigkeit mitteilt. Aber was Gauguin mit dieser Darstellung vermitteln wollte, ist nicht nur die Dualität seines Charakters, sondern ganz besonders die Konflikte zwischen seinen beiden inneren Seiten, die er durch das verdrehte Gesicht, das einem im Ofen gebrannten Topf gleicht, ausdrücken wollte. Maurer (1998, S.121f.) zufolge sollte das Gesicht das Leiden Gauguins andeuten, dass er als Künstler von seiner Frau und der Gesellschaft missverstanden und missachtet wurde. Nach Maurer entsprechen die Blumen des Hintergrundes erst seiner Christusseite. Aber Gauguin macht deutlich, dass sich die gütige Seite unter der Maske verbirgt und durch die Augen ausstrahlt.

Farbenflächen und der blauen Linien immer vor Auge schwebt. Mit anderen Worten, die Linien ändern sich beständig, um sich den Flächen anzupassen.¹³ Gauguin verwendet zwar schon lange den Hell-Dunkel-Effekt in der Gesichtsgestaltung, um seine Seelenkämpfe zu veranschaulichen; aber erst mit *Les Misérables* treten derart intensive Schattenpartien auf.¹⁴ Sie verraten die Intensivität der inneren Konflikte, unter denen Gauguin sehr leidet.

Valjeans Gestalt entfaltetete sich zum Urtyp seiner Selbstbildnisse. Die sehr charakteristische Nase und das zweidritte Profil des Gesichts tauchen später immer wieder sowohl bei der Selbstdarstellung als Christus, wie auch bei dem als Wilden auf.

II.1. Die Selbstdarstellungen als Christus

Im Jahr 1889 entfalteten sich seine zwei Naturen parallel, was sich durch zwei Bilderserien offenbart: die Selbstporträts als Christus und diejenigen als Wilder.

Durch 1889 hindurch beschäftigte sich Gauguin mit seiner Selbstdarstellung als Christus. Der zum Jahresbeginn angefertigte Selbstporträtkrug war seine erste Identifikation mit Christus überhaupt. Hierauf folgten der grüne und der gelbe Christus. Die Serie beendete er mit dem im November gemalten *Christus am Ölberg*. Ein entscheidender Schritt zu dieser Identifikation ist sein *Les Misérables* mit der Betonung des Märtyrer-Charakters von Valjean. Wie sich gleich zeigen wird, sind der Symbolismus und Vincent van Gogh zwei wichtige Quellen.

II.1.1. Der Selbstporträtkrug: Martyrium und die innere Vision

Am 27. Dezember 1888 kehrte Gauguin nach van Goghs tragischem Vorfall direkt von Arles nach Paris zurück, und schuf gleich im Januar 1889 einen Selbstporträtkrug als Christus – einen anhebenden, blutenden Kopf mit geschlossenen Augen, dem aber die Ohren fehlen. Seine

¹³ Jirat-Wasiutynski, 1990, in Stevens 1990 S. 58f.

¹⁴ Anderson 1972, S. 6

Vorlage ist Amishai-Maisels zufolge der *Kopf Christi* in Saint Saveur, in Beuavais (Abb.4/ aus 15. Jahrhundert, heute im Musée des Monuments Français, Paris).¹⁵ Bemerkenswert ist, dass Gauguin sich von nun an als leidenden Christus präsentiert, der sich grundsätzlich von dem heroischen Bandit unterscheidet.

Zum leidenden Image ließ sich Gauguin von van Gogh inspirieren. Van Gogh war ein evangelischer Pfarrer, folgte aber nicht den Verhaltensvorgaben der damaligen Kirche. Statt sich von den Dorfbewohnern zu distanzieren und seinen erhobenen Status als Geistlichen zu wahren, hatte er sich unter diese gemischt und ihnen immer wieder Unterstützungen gewährt. Dafür erntete er Kritik und Vorwürfe seitens der Kirche. Später trat er sogar von dieser aus.¹⁶ Indessen blieb er nach wie vor religiös. Die Kunst ist nunmehr der Ausdruck seiner Religiosität. Bereits beim Austausch der Selbstbildnisse unter van Gogh, Gauguin und Bernard (1868-1941) stellt van Gogh sich als einen japanischen, buddhistischen Mönch dar. Indem er breite, sich wiederholende grüne Pinselstriche im Hintergrund malte, die den Eindruck eines Heiligenscheines aufkommen lassen, wollte er seine doppelte Berufung als Priester und Maler vermitteln. Van Goghs Frömmigkeit hat Gauguin sehr beeindruckt; in noch höherem Maße aber seine Einstellung zur Kunst und die Tatsache, dass er gerade um seiner Religion und seiner Kunst willen litt. Beim Zusammenleben in Arles hat Gauguin van Goghs Religiosität und Leiden persönlich erlebt.¹⁷ Van Gogh nämlich hat nicht nur gezeigt, dass er als Künstler leiden musste, sondern insbesondere auch, dass dieses Leiden eine religiöse Dimension hatte. Dies muss Gauguin sehr angesprochen haben. Denn gerade wegen seiner Kunst musste er Verachtung von der Gesellschaft sowie Kritik von dem Pariser Künstlerkreis erdulden. Seine Selbstdarstellung mit dem abgeschnittenen, blutenden Kopf Christi bringt den Zusammenhang von Kunst, Leiden und Religion zum Ausdruck. Van Goghs Leiden hat sich mit dem Vorfall in Arles zugespitzt. Mit den fehlenden Ohren wollte Gauguin wohl darauf anspielen. Gauguins Malerfreunde hatten ihm van Goghs Anfall zugeschrieben, was er sicherlich als ein zusätzliches Leiden empfand.

¹⁵ Alle Dokumente im Museum Beauvais wurden während des 2. Weltkriegs zerstört. Wahrscheinlich konnte Gauguin den originalen Kopf in Beauvais oder einen Gips von ihm in einer internationalen Ausstellung 1889 im Museum Trocadero gesehen. Siehe Maisels 1985 S. 112 f. Anm. 33

¹⁶ Sachs 2000, S.53f.

¹⁷ Sachs 2000, S. 52 f.

Ein wichtiges Merkmal des Kruges sind die geschlossenen Augen; ein Motiv, das in einigen Werken Gauguins seit 1888 erscheint, beispielweise die *Vision du sermon/ Vision nach der Predigt* (Abb.5). Bodelsen zufolge entsteht dieses Motiv nach seiner Begegnung mit Bernard. Beweis dafür liefern vor allem deren eigene, auf van Goghs Vorschlag gemalte Selbstbildnisse, auf deren Hintergrund die beiden Maler jeweils den Freund mit zugeschlossenen Augen skizzieren.¹⁸ Ferner war dieses Motiv unter den Symbolisten sehr verbreitet. Odilon Redon (1840-1917), dessen Werke Gauguin hoch schätzte, verwendete es in seinen Bildern; insbesondere in *Homage à Gauguin*, in dem er den verstorbenen Maler mit zugeschlossenen Augen gestaltete.

Die Frage stellt sich, was das »yeau-clos« Motiv für die Symbolisten bedeutet. Wie man weiß, strebten die meisten Symbolisten des 19. Jahrhunderts nach Mystischem. Das Wort „Mystik“ geht auf das griechische Verb »muein« zurück, das »zuschließen« bedeutet. Das Schließen von Augen symbolisiert schon unter den Neoplatonikern die Abkehr von der Außenwelt bzw. die Rückkehr ins Innere.¹⁹ Dieser neoplatonische Gedanke der inneren Vision war unter den Symbolisten verbreitet.²⁰ In seinem 1889 erschienen Buch »*Les Grands Initiés*«, welches großen Einfluss auf die Symbolisten hatte, beschreibt Edouard Schuré Propheten, die die Göttlichkeit durch innere Visionen einsehen.²¹ Mit dieser Einsicht appellieren sie an die Menschen jeder Zeit, Bußen zu tun. Zu diesen Propheten gehören auch Orpheus und Christus, die in den europäischen religiösen Traditionen öfter miteinander verbunden sind. Orpheus, der Erfinder der Musik, wurde von den thrakischen Mädchen getötet. Sein Kopf sang nach dem Tod trotzdem weiter. Mit diesem unter den Symbolisten sehr beliebten Motiv zeichnete Redon in *The Head of Orpheus Floating on the Waters* einen abgetrennten Kopf mit geschlossenen Augen auf, der an die ruhige

¹⁸ Jirat-Wasiutynski 1978, S. 315

¹⁹ Siehe Halfwassen 2004, S. 49f.

²⁰ Zu den neoplatonischen Einflüssen auf die symbolistische und synthetische Kunst des ausgehenden 19. Jh. und zur Angabe weiterer Forschungsliteratur: Cheetham 1987, 20 Anm. 3

²¹ Es ist bekannt, dass Gauguin zu jener Zeit viele Kontakte mit der Theosophie hatte. Schurés Hauptwerk lernte er 1889 durch Sérusier (1864-1927) kennen. In aller Kürze bedeutet die theosophische Einsicht das Erkennen des hinter allen Religionen verborgenen, allen Religionen gemeinsamen Kerns, der in der pantheistischen Evolution und der Reinkarnation besteht. Dazu Buser 1968, S. 375. Allerdings bleibt unklar, wie weit Gauguin die Prinzipien der Theosophie kannte. Ein tiefsinniger und konsequenter Denker war er sicherlich nicht. Daher konnte er durchaus nur vage Ahnung von solchen Erkenntnissen haben. Nach seiner Reise auf Tahiti identifizierte er, wie unten gezeigt wird, die Einsicht nach und nach mit dem Erkennen des ewigen Rhythmus des Universums. Zu dem Einfluss dieses Buchs auf Gauguin und die anderen Symbolisten: Jirat-Wasiutynski 1987, S. 318 f.

Wasseroberfläche treibt und ein gedämpftes Licht ausstrahlt.²² Bei der Konzipierung seines Selbstporträtkrugs lässt sich Gauguin sehr wohl von Redons Idee inspirieren. Denn er schuf genauso einen abgetrennten Kopf mit geschlossenen Augen.²³ Nur verbindet Gauguin hier das Orpheusche Motiv des abgetrennten Kopfs mit dem des leidenden Christus. Das Leiden Christi war ein wichtiges Motiv unter den Symbolisten. Diese pfl egten sich nämlich als wahre Propheten zu definieren. Sie hatten das Göttliche gekannt und wollten es wie Christus den Menschen verkündigen. Aber wie Christus wurden sie von ihnen verachtet und verdrängt. Das leidende Image konnte Gauguin ohne weiteres auf sich beziehen. Seine Kunst begriff er ja immer als eine Art Martyrium. In dieser Hinsicht setzt sein Selbstporträtkrug den Martyriumsgedanken des *Les Miserables* fort. Gauguins Selbstporträtkrug hat also zwei Bedeutungen, die miteinander in Verbindung stehen. Der abgetrennte Kopf und dessen rote Glasur signalisieren auf der einen Seite die Qual sowie das Bluten Christi, und bringen damit den Gedanken des Martyriums zum Ausdruck. Auf der anderen Seite deuten die zugeschlossenen Augen auf eine innere Vision hin. Als Prophet verfügt der Künstler über dieses visionäre Sehen. Aber gerade aufgrund seiner Einsicht in das Göttliche muss er leiden.

II.1.2. Der grüne Christus

Mit dem leidenden Image Christi beschäftigte sich Gauguin im Sommer und Herbst von 1889 in der Bretagne. Eine Reihe von Christusbildern wurde geschaffen: *Le Christ vert/ Der grüne Christus* (Abb. 6), *Le Christ jaune/ Der gelbe Christus* (Abb. 7) und *Christ au jardin des Oliviers/ Christus am Ölberg* (Abb. 8). Darunter sind der grüne und der gelbe Christus zwar keine Selbstporträts; dennoch ist hinter den beiden Christusdarstellungen der empfindsame Gauguin fassbar, der, vom Schicksal geschlagen, den Druck des Leidens empfindet und sich mit ihm auseinandersetzt.

Über den grünen Christus sind zwei Dokumente zu erwähnen, in denen sich Gauguins Einstellung zur bretonischen Religiosität verrät. In einem Brief an Theo schreibt er:

²² Zur Abb. siehe Jirat-Wasiutynski 1978, Fig. 145

²³ Gauguin könnte durch Schuffenecker diese Aufzeichnung gekannt haben, an ihr hatte Schuffenecker immer großes Interesse und kaufte sie 1897. Dazu Jirat-Wasiutynski 1978 S. 319

*»Bretagne, superstition simple et désolation. La colline est gardée par un cordon de vaches disposées en calvaire. J'ai cherché dans ce tableau que tout respire croyance souffrance passive style religieux primitif, et la grande nature avec son cri«.*²⁴

Das zweite besteht in zwei Visitenkarten, die sich unter den Papieren Albert Auriers fanden. Darauf steht in Bezug auf den grünen Christus folgendes:

Erste Karte:

*»Christ Douleur spéciale de trahison
s'appliquant à Jésus aujourd'hui
et demain
petit groupe explicatif
le tout sobre harmonie
couleurs sombres et
rouge - surnaturelle«*

Vorderseite der zweiten Visitenkarte:

*»Le tout dans un paysage breton
c-à-d poésie bretonne
son point de départ (couleur entraîne l'entourage en harmonie ciel).
etc... triste à faire
En opposition – (la figure humaine) pauvreté (un mot illisible) de vie – «*

Rückseite:

*»Calvaire
froide pierre
du sol – idée bretonne
du sculpteur qui explique
la religion à travers son âme*

²⁴ Brief an Theo, 20. 11. 1889, Cooper 1983, GAC 22

bretonne avec des costumes

mouton passif bretons – la couleur locale bretonne«. ²⁵

Gauguin sticht eine besondere bretonische Religiosität ins Auge, die sich sowohl im Volk, wie auch in der Landschaft präsentiert. Insbesondere aber ist sie in der Steingruppe gegenwärtig, da bei ihr ja alles bretonisch ist, wie er Aurier schildert. Diese „primitive Religiosität“ liefert ihm frische Impulse, über das Problem von Leben und Tod erneut nachzudenken und seine eigene Religiosität zu entwickeln.

Das Gemälde, das Gauguin *Le Calvaire* nannte, stellt das Pietät-Motiv dar. In kalten grünen Tönen mit dunklen Linien ist eine kleine Steingruppe gemalt, die Gauguin der Kreuzabnahme des Kalvarienbergs auf einem Straßenrand in Nizon, in der Nähe von Pont-Avent entnahm (Abb. 9). Im Vordergrund befindet sich eine Bretonin, deren linke Hand ein schwarzes Lamm hält und deren Körperbewegung derjenigen Christi entspricht. Dies führt zu einer visuellen Wirkung: Einerseits kontrastieren sich die Farbgebungen der Gruppenskulptur und der einheimischen Bretonin, vor allem durch das übernatürliche Rot der Haube, miteinander; andererseits scheinen sie aber durch die Bewegungswiederholung der Frau untrennbar zu sein.²⁶ Gauguin merkte, dass die Bretonen einen primitiven Glauben hatten. Dieser besteht im wesentlichen im passiven Leiden, als sähen die Bretonen ein, dass Tod und Leiden Teil der Naturgesetze und somit unvermeidbar sind. Dieser Einsicht entsprechend ist die emotionale Auswirkung der Steingruppe, die mit kalten grünen Tönen und dunklen Linien gestaltet ist, ruhig; sie vermittelt eher eine kontrollierte Melancholie,²⁷ oder wie Gauguin selbst schreibt, eine *verhaltene Harmonie*. Mag eine solche Einsicht dem Menschen einige Linderung bringen können, ist sie *im*

²⁵ Malingue, Appendice S. 338 f.

²⁶ Es ist vergleichbar mit Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Abb. 10). Die Parallelität der Körperhaltung zwischen der Bretonin im Vordergrund und dem Christus ist ähnlich wie diejenige zwischen Maria und dem toten Christus. Außerdem hat das Kleid der Bretonin die gleichen Farben (blau und weiß) wie das Kleid und die Kopfdeckung von Maria. Aber die Ohnmacht, die Marias Gesichtszüge in Weydens *Kreuzabnahme* veranschaulichen, ist in der Bretonin Gesicht nicht zu spüren.

²⁷ 1889 war Gauguin sehr unglücklich. Ersten machten die Pariser Freunden ihm van Goghs tragischen Vorfall zum Vorwurf. Hinzu kam das Misslingen der Volpini- in Paris und der Les XX- Ausstellung in Brüssel. In einem Brief schilderte er Bernard seine Bitternis ganz deutlich: „Als Ergebnis aller Mühen bleibt dieses Jahr nichts übrig als das Geheul von Paris, das mich hier erreicht und so entmutigt, dass ich nicht mehr zu malen wage; ich schleppe meinen alten Körper am Strand von le Pouldu entlang, wenn der Nordwind bläst! Fast mechanisch mache ich ein paar Studien (wenn man einige vom Auge direkte Pinselstriche Studien nennen kann). Aber die Seele ist nicht dabei; sie betrachtet traurig die gähnende Leere vor sich“ (Malingue XCV, Zitiert nach Rewald ⁹1987, S. 207). Daher meint Maurer (1998, S. 127 f.), dass Gauguin in seinem *Grünen Christus* eher Resignation repräsentiert.

Grunde jedoch trostlos. Der Mensch ist ohnehin dem Leiden und Tod ausgesetzt. Der farbige Kontrast zwischen der Steingruppe und der Bretonin bringt gewisse Unruhe in der lebendigen Bäuerin zum Ausdruck. Denn im Gegensatz zu den kalten, leblosen Farbtönen der Statue sind diejenigen der Frauenfigur zwar eben kalte Töne, lassen jedoch Lebendigkeit durchscheinen. Dennoch verrät die Entsprechung ihrer Körperbewegung, dass sie trotzdem alles passiv erträgt. Dies ist gerade das Moment der Resignation, die Gauguin in der starken, fast an Aberglauben grenzenden Religiosität der Bretonen spürt. Gauguin selber kann diese Trostlosigkeit in der Verbindung mit Resignation allerdings nicht ertragen. Im Vergleich ist der Gegensatz zwischen dem Vordergrund und dem Mittelfeld *im ganzen* erheblich stärker als der zwischen der Bretonin und der Steingruppe. Das Mittelfeld besteht aus zartem Grün und Rosa. Während die kalten Töne des Vordergrunds *insgesamt* Leblosigkeit vermitteln, strahlen die warmen, sonnigen Farben im Mittelfeld Vitalität aus. Einen ähnlichen Kontrast verwendet Gauguin im zur gleichen Zeit entstandenen *Le vie et le mort/ Das Leben und der Tod* (Abb. 11).²⁸ Dies ist der Kontrast zwischen Leben und Tod. Der Schrei in der Natur, der etwa durch die warmen Farben veranschaulicht wird, entspricht Gauguins Verlangen nach der Befreiung aus dieser trostlosen Resignation.

Gauguins Denken bleibt nicht im bloßen Gegensatz zwischen Leben und Tod sowie der Befreiung vom Letzteren stehen. In den Mittelgrund setzt er eine schwarzgekleidete Frau im Profil, die auf einem sonnigen Weg zum Meer zu gehen scheint. Diese Figur erfüllt zuerst eine kompositorische Funktion. Denn das Bild ist eher asymmetrisch auf die rechte Seite gelegt und wird erst im Mittelfeld durch sie wieder balanciert. Dieselbe Figur erscheint in Gauguins anderen Werken und hat bei ihm eine wichtige ikonographische Bedeutung. Zu sehen ist sie in *Bonjour, Monsieur Gauguin* (Abb. 12): im bald dunklen und trübenden Himmelslicht begegnet Gauguin – in Gestaltung eines Wanderers – einer Frau unterwegs vor einer Barriere; sie scheint vom ihm wegzulaufen, obwohl sie den Maler begrüßt – dem Titel des Bildes entsprechend. Die Frage stellt sich, wie Gauguin auf die Idee kam, eine Begegnungsszene in seinem eigenen Selbstporträt darzustellen. Denn sie bedeutet in gewissem Sinne eine neue Selbstinterpretation im Vergleich zum traditionellen Selbstbildnis. Einmal erwähnt van Gogh in einem Brief an Theo seine

²⁸ In diesem Gemälde erscheint *le vie* in warmen, *le mort* dagegen in kalten Farbtönen.

Vorahnung von Gauguins Schicksal, die er nach ihrer gemeinsamen Besichtigung des Bruyas Saals in Montpellier hatte:

»Du kennst das seltsame, wunderschöne Männerbildnis von Rembrandt in der Galerie Lacaze; ich habe zu Gauguin gesagt, ich sähe darin eine gewisse Familienähnlichkeit, einen Mann vom gleichen Schlag wie Delacroix oder er selbst, Gauguin. Warum weiß ich nicht, aber für mich heißt dieses Bildnis immer „Der Wanderer“ oder „ein Mann, der von weither kommt«.²⁹

Gauguin lässt sich von van Goghs Beobachtung sehr berühren und setzte den bröckeligen Wanderer in seine Selbstdarstellung ein. Ferner kommt die Gestalt der schwarzgekleidete Frau auch in der Diskussion in Arles vor. Es geht um John Bunyans Buch »*The Pilgrim's Progress*«, in dem ein mühsamer Pilger auf einem sandigen Weg steht, der über einen Hügel zur Heiligen Stadt führt. Unterwegs begegnet er dieser schwarzgekleideten Frau, deren Name „Traurig“ und die aber allezeit fröhlich ist. Er fragt sie, wie lang der Weg sei.³⁰ Van Gogh gefällt dieses Motiv sehr, so dass er es samt einigen Gesängen öfter in frühen Briefen an Theo erwähnte. Gauguin müsste von Vincents Leidenschaft für den Pilgerfahrt beeindruckt sein; dennoch änderte er das Motiv. Die Änderung beruht auf der divergierenden Auffassung vom Christentum der beiden Maler. In dieser Begegnungsszene sind das Weglaufen der Frau und das trostlose Antlitz des Pilgers im grauen Abendlicht vor dem Sturm auffällig. Eine weitere Verwendung dieser Gestalt findet sich ja in *Misères humaines/ Weinlese in Arles* (Abb. 13), in dem diese Frau auf ein verzweifeltes Mädchen zugeht. Im Zusammenhang mit den vorigen zwei Bildern (*Bonjour, Monsieur Gauguin* und *Misères humaines*) können wir annehmen, dass die schwarzgekleidete Frau im *Grünen Christus* mehr für den Geist der Toten steht. Eine ähnliche Gestalt wurde auch

²⁹ Sämtliche Briefe, 564, ohne Datum. Dieser von Gauguin vorgeschlagene Ausflug fand am 16. oder 17. Dez. 1888 statt. Zuvor hatte van Gogh Bruyas nicht gekannt. (Dazu Druick/ Zegers 2002, S. 253) In diesem Brief berichtet van Gogh über die Besichtigung des berühmten Bruyas Saals, wo viele schöne Bilder von Courbet, Delacroix und Rembrandt aufbewahrt wurden. Davon war Gauguin sehr beeindruckt und zum Schluss entschoss sich Gauguin, in Arles weiterzubleiben. (Siehe Rewald ⁹1987, S. 155). Die Diskussion über die Bruyas-Sammlung übte großen Einfluss auf Gauguin aus. In gewissem Sinne sind seine Christusbilder eine Auseinandersetzung mit den religiösen Gedanken von Rembrandt, Delacroix und van Gogh.

³⁰ Sämtliche Briefe, 74, 26. 8. 1874, Isleworth. Maurer (1998, S. 129) bestätigt, dass das Image vom »*Mann aus der Ferne*« eigentlich aus Carlyles *Sartor Resartus* kommt. Christina Rossetti, deren Gedichte van Gogh sehr gemocht hatte, verwendete es in ihrem Gedicht. In der Arleser Zeit dürfte van Gogh mehrmals mit Gauguin darüber diskutiert haben. Jirat-Waisiutynski (1978, 310 f.) hingegen vertritt die Meinung, dass die Idee des Wanderers aus der einzigen von van Gogh gehaltenen Predigt von 1876 kommt und sich auf Psalm 119,19 (*Ich bin ein Fremder aus der Ferne.*) bezieht.

während der Reisen auf Tahiti immer wieder benutzt. In *Manao tupapau/ Der Geist der Toten wacht* (Kap. V, Abb. 111) nennt Gauguin sie eindeutig den Geist der Toten. Mit diesem Symbol schuf er eine Reihe von Bildern, wie *Parau na te varua ino/ Worte des Teufels* (Kap. V, Abb. 117); *Parau hano hano/ fürchterliche Worte* (Kap. V, Abb.118); *Contes barbares/ Wilde Erzählungen* (Kap. V, Abb. 119); *Bébé/ Säugling* (Kap. IV, Abb. 93) und *Te Temari no atua/ Geburt des Gottessohnes* (Kap. IV, Abb. 94). In den letzten zwei Bildern ist dieser Geist vor allem eindeutig erkennbar; denn er trägt ein totes Baby auf dem Schoß, das kurz nach der Geburt gestorbener Sohn Gauguins ist.

Nun muss es auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen, dass Gauguin in das Leben vermittelnde Mittelfeld ein Symbol des Todes einsetzt. Merkwürdig ist auch die rote Haube der Bäuerin, die sich von den umgebenden kalten Farbtönen abhebt und nach Gauguins eigener Aussage Übernatürliches signalisiert. Eine ähnliche, übernatürliche rote Farbe verwendet Gauguin beim Haar und Bart Christi in seinem *Christus am Ölberg*.³¹ Die Ähnlichkeit der Körperhaltung zwischen der Bäuerin und der von Christus ist bezeichnend.³² Durch diese Komposition wollte Gauguin den Gegensatz zwischen Leben und Tode, den der Unterschied zwischen dem Vordergrund und dem Mittelfeld im großen vermittelt, nuancierter ausdrücken. Selbst in dem Wärme ausstrahlenden, lebendigen Umfelde ist die Präsenz des Todes nicht zu übersehen; dagegen lässt sich das Übernatürliche durch die kalten, dem Tode verwandten Töne nicht gänzlich unterdrücken. Gauguins Idee ist wohl noch subtiler. Denn einerseits hebt sich die schwarze Figur deutlich von ihrem Hintergrund, andererseits erscheint das übernatürliche Rote jedoch gleichsam von den umgebenden kalten Farbtönen gedämpft. Das Rote, welches in diesem Bild das Lebendige signalisieren sollte, ist also geschwächt und kraftlos. Obwohl Gauguin in diesem Bild den Kontrast zwischen Leben und Tod vermitteln wollte, ließ er dennoch das Letztere über das Erstere dominieren.

³¹ Mehr zu dieser Farbe siehe unten die Diskussion über den *Christus am Ölberg*.

³² Außerdem ist der vertikale, das Bild teilende Stamm im *Christus am Ölberg* vergleichbar mit dem vertikalen Teil des Kreuzes im *Grünen Christus*.

II.1.3. Der gelbe Christus

Der gelbe Christus beruht auf dem *Kruzifix der Kapelle Trémalo* (Abb. 14) in Nizon. Nizon war ein Dorf auf einem Hügel, der Pont-Avant gegenüberliegt. Gauguin verlegte das Kruzifix auf eine freie Herbstlandschaft, welche dem Hügel des Sante-Marguerete entspricht, auf den der Maler einstmals durch die Fenster seines Studios in Lezaven blicken konnte. Diese Landschaft kam ein Jahr vorher auch in *Paysage breton avec cochons/ Bretonische Landschaft mit den Schweinen* (Abb. 15) vor. Nur ist die dort gemalte Kirche hier gerade von dem übermächtigen, gesteigerten gelben Kreuz bedeckt. Ähnlich wie *Der grüne Christus* ist die Konstruktion leicht asymmetrisch: die Frauenfiguren sind auf die linke Seite arrangiert; aber durch einen über eine Mauer kletternden Bauer wird die Struktur wieder balanciert.³³

Das Motiv der betenden Bäuerinnen ist offensichtlich dem der *Vision* entlehnt. Wie in der *Vision* deuten die geschlossenen Augen auf eine Kontemplation hin. Zwar ist der Christus durch die Farbgebung eng mit der Landschaft verbunden und dies könnte auf eine wirkliche Szene in der Bretagne hindeuten; aber die Bildkomposition legt nahe, dass es sich um eine innere Vision handelt. Denn das Kreuz wird dadurch, dass die Armen des Kreuzes fast an den oberen Rand der Leinwand angrenzen, gleichsam von der Landschaft losgelöst und in die Bildfläche gerückt. Diese Tendenz wird ferner verstärkt durch die glänzenden orangenen Bäume, deren Farbe die Armen und das Kreuz vor die Bäume projizieren, und noch hervorgehoben durch die Spannung zwischen dem oberen Ende des Kreuzes, das auf der Bildfläche erscheint, und dem unteren, das dagegen hinter die Bauerin im Vordergrund tritt. Durch dieses Zusammenspiel der Farben und der Stellung des Kreuzes gewinnt der Christus eine immense Intensität und erscheint fast auf einer anderen Realitätsebene als die drei nachdenkenden Bäuerinnen und die Landschaft. Dies heißt, dass die Bretoninnen nicht vor einem wirklichen Kreuz knien, sondern sich innerlich dem *Kruzifix der Kapelle Trémalo* betend zuwenden.³⁴

Auffallend ist das Gelb in diesem Gemälde. Ein in Gelb angemalter Christus erhebt sich vor einer gelben Herbstlandschaft. Das Neongelb Christi reicht in die Landschaft hinein und

³³ Zu einer genaueren Analyse: Amishai-Maisels 1985, S. 42 f.

³⁴ Dazu Amishai-Maisels, 1985, S. 48 f.

verwandelt die ursprüngliche Gegend in Orange und Chromgelb; umgekehrt gehen das Grün und das Blau in die Schatten und Konturen Christi hinein und verbinden ihn eng mit der Landschaft. Die Frage stellt sich, wie Gauguin darauf kommt, einen leidenden, gelben Christus auf eine gelbe Landschaft zu setzen. Was wollte Gauguin durch das Gelb-in-Gelb vermitteln? In »*Avant et après*« behauptet Gauguin, dass er van Gogh beigebracht habe, drei verschiedene Gelbtöne auf dem Porträt eines Dichters anzuwenden.³⁵ Amishai-Maisels hat dagegen bewiesen, dass der gelbe Effekt trotz Gauguins Aussage in der Tat von van Gogh erfunden wurde. In dem Essay »*Natures Mortes*«, das Gauguin im Januar 1894 im »*Essais d'Art Libre*« publizieren ließ, gibt er zu:

»Dans ma chambre jaune, -- des fleurs de soleil, aux yeux pourpres, se détachent sur un fond jaune ; elles se baignent le pied dans un pot jaune, sur une table jaune. – Dans un coin du tableau, la signature du peintre : Vincent. Et le soleil jaune, qui passe à travers les rideaux jaune de ma chambre, inonde d'or toute cette floraison, et le matin, de mon lit, quand de me réveille, je m'imagine que tout cela sent très bon. Oh ! oui, il l'a aimé le jaune, ce bon vincent, ce peintre de Hollande ; lueurs de soleil qui réchauffaient son âme ; en horreur du brouillard. Un besoin de chaleur.«³⁶

Ein anderer plausibler Beweis ist Gauguins Bewunderung auf van Goghs *Vierzehn Sonnenblumen* (Abb.16), die im August 1888 vor Gauguins Ankunft in Arles gefertigt wurde. Amishai-Maisels zufolge symbolisiert das Gelb bei van Gogh die Sonne und deren lebensschaffende Kraft sowie Göttlichkeit. Gauguin übernehme es in sein Gemälde, in dem das glühende Gelb des Heiligenscheins in den Körper Christi hineingetreten zu sein scheine und diesen damit quasi auf das Übernatürliches erhebe. Gauguin wolle dadurch die lebensschaffende Kraft Christi hervorheben. Diese Intension werde durch einen Vergleich mit einer Skizze (Abb. 17) deutlich. Während die Merkmale der Qualen Christi, die Wunden, die Nagel, das Blut und der Krone, eindeutig in der Skizze zu erkennen sind, werden sie aber im Gemälde weggelassen. Der gelbe Christus werde zum Symbol eines lebendigen Glauben und porträtiere zugleich den

³⁵ *Avant et après*, Schwabach 1998, S. 26

³⁶ Im »*Essais d'Art Libre*«, IV, Jan. 1894. Zitiert nach Amishai-Maisels 1985, S. 45; siehe auch S. 69 Anm. 88

lebenden Glauben der Bauern; der grüne Christus hingegen stelle die betrübe Resignation der Bauern und des Christentums dar. Mit zwei verschiedenen Farben drücke Gauguin zwei Interpretationen des Todes Christi aus; die Traurigkeit vom Tode Christi und die Freude wegen des Triumphs über den Tod.³⁷

Daher glaubt Amishai-Maisels, dass Octave Mirbeau und Charles Morices, zwei Zeitgenossen Gauguins, den Sinn des Gemäldes missverstanden hatten. 1891 schrieb Mirbeau einen Aufsatz über den gelben Christus. Er meinte, dass das Gelb Agonien verursacht und dass die Bretoninnen gegen das Leiden Christi gleichgültig sind.³⁸ Morice dagegen hat nach Ansicht von Amishai-Maisels die Bedeutung der Farbe besser erkannt; denn nach ihm symbolisiert das Gelb im Hintergrund Üppigkeit und gibt der Landschaft Harmonie. Dennoch stimmt er mit Mirbeau darin überein, dass sich die Bretonen lediglich um ihre eigenen Gelegenheiten kümmern und keinerlei Anteil am Geschick Christi zeigen.³⁹ Wir werden aber versuchen darzulegen, dass Amishai-Maisels Mirbeaus Auslegung zum Teil missversteht und die Anwendung des Gelben bei Gauguin nicht ganz richtig interpretiert. Wie sie feststellt, übernimmt Gauguin in seinen eigenen

³⁷ Amishai-Maisels, 1985, S. 45

³⁸ Nach dem Misslingen in den früheren Ausstellungen ließ Gauguin 1891 im Hôtel Drouot eine Versteigerung seiner Werke veranstalten, um die Reisekosten zu begleichen. Mirbeau schrieb für ihn einen sehr langen Aufsatz, der im 16. Februar 1889 im *Echo de Paris* publiziert und später als Einleitung für den Auktionskatalog verwendet wurde. Ein Teil des Aufsatzes heißt folgendermaßen: »In einer ganz und gar gelben Landschaft – und dieses Gelb verursacht Agonien – auf dem Gipfel eines bretonischen Hügels, den der Spätherbst in ein tristes Gelb gekleidet hat, erhebt sich unter offenem Himmel ein Kreuz, aus rohem Holz geschnitten, langsam verrottend und verfallend, die Arme des Gekreuzigten gegen Himmel gestreckt. Die Christusfigur, wie eine Götterfigur in Papua von einem örtlichen Künstler flüchtig in das Holz des Baumstumpfes geschnitzt, diese barmende und barbarische Christusfigur ist gelb angemalt. Am Fuß des Kreuzes haben sich drei Bretoninnen hingekniet. Ohne innere Anteilnahme plump zur Erde gesunken, knien sie da. Sie sind gekommen, weil es eben so Sitte ist, dorthin zu pilgern: um der Vergebung der Sünden willen. Aber in ihren Augen und Mündern sind keine Gebete; sie verschwenden keinen Gedanken, nicht einmal einen Blick auf Ihn, der aus Liebe zu ihnen gestorben ist. Andere Bauern eilen schon über die Felder, fliehen unter den roten Äpfeln, froh ihre religiöse Pflicht erfüllt zu haben. Und die Melancholie dieses hölzernen Christus ist unsäglich. Sein Gesicht von Trauer verzerrt. Im Angesicht dieser kleinlichen Menschheit zu seinen Füßen, welche ihn nicht versteht, scheint sein dürres Fleisch die langvergangenen Qualen zu bereuen: War mein Martyrium sinnlos?« zitiert nach Prather/ Struckey, 1994, S. 146

³⁹ »Der gelbe Christus. Aus gelber Heide erhebt sich ein Kreuz, an dem ein gelber Christus für alle Zeiten stirbt. Das umliegende Land ist fruchtbar, und die Farbe der Garben gibt dem Bild Harmonie. In dieser Üppigkeit ruhen oder regen sich menschliche Ungeheuer, gleichgültig oder gutgelaunt. Am Fuße des Kreuzes, doch mit ihrem Rücken dazu, sitzen matte, schäbige Frauen, Tiere, müde vom Kindergebären; Und alles ist fröhlich oder unbeteiligt, außer dem gelben Christus, der für alle Zeiten an seinem Kreuze stirbt. Er hätte ebenso gut fortbleiben können! Sein Todeskampf hat keinen Einfluss auf die Üppigkeit des Landes, er war kein Trost für die schäbigen Frauen, die müde sind vom Kindergebären, er hat nicht das muntere Treiben unterbrochen, die Fröhlichkeit, Traurigkeit, Gleichgültigkeit; alles, was nach ihm kommt, ist genau wie es vorher war.« Zitiert nach Prather/Struckey 1994, S. 221

Werken das Gelb von van Gogh. Hieraus folgt jedoch nicht, dass die Bedeutung und Wirkungen der Farbtöne dieselben sein müssen wie bei van Gogh.

Bereits am Anfang der Malerlaufbahn stellte van Gogh die Farbe in den Mittelpunkt seines Denkens und setzte sich seit 1884 mit Charles Blancs Farbentheorien auseinander. In Blancs »*Les artistes de mon temps*« und »*Grammaire des arts du dessin*« fand er eine aufschlussreiche Darstellung des Gesetzes der komplementären Kontraste und orientierte sich sehr an dessen Farbstern. Der Aufenthalt in Arles von 1888 war die Reifezeit für sein Farbexperiment. Kurz vor der Anfertigung der Serie der Sonnenblumen schrieb er einen Brief an Theo, in dem er seine subtilen Überlegungen über Farben und deren emotionale Auswirkungen und Sinnbildlichkeit zu verstehen gab:

»Dieser Mann (ein Porträt) wird blond sein. Ich möchte in das Bild die Bewunderung legen, die Liebe, die ich für ihn empfinde. ...

Ich übertreibe das Blonde des Haares, ich komme zu Orange-Tönen, zu Chroms, zu blassem Zitronengelb.

Hinter den Kopf, statt der nichtssagenden Wand des schäbigen Zimmers, male ich das Unendliche, ich mache einen einfachen Hintergrund vom sattesten, eindringlichsten Blau, das ich zustande bringen kann, und durch diese einfache Zusammenstellung bekommt der blonde, leuchtende Kopf auf dem sattblauen Hintergrund etwas Geheimnisvolles wie der Stern am tiefblauen Himmel«.⁴⁰

Van Gogh gibt seine sorgfältigen Erwägungen von der Farbgebung wieder. Außer den komplementären Kontrasten von Gelb und Blau fällt uns die raffinierte Nuance der Gelbtöne im Gesicht der Gestalt ins Auge. Sie entwickelt sich in den *Vierzehn Sonnenblumen* weiter, in welchem eine gelbe Vase mit den Sonnenblumen vor den gelben Hintergrund rückt. Mit dem Rausch des Sonnenlichts erfüllt eine herrliche Stimmung das ganze Bild. In einem Brief an Theo bezeichnet van Gogh die Sonnenblumen als »*les soleils*« und hält sie für Abbild der Sonne.⁴¹ Damit bedeutet das Gelb der Sonnenblumen das Sonnenlicht, das die lebensschaffende,

⁴⁰ Sämtliche Briefe 520, ohne Datum

⁴¹ Sämtliche Briefe 527, ohne Datum

schöpferische Kraft, das Wachstum, die Vitalität und die Lebensfreude enthält.⁴² Deutlich wird die Verbindung zwischen der Schöpfungskraft der Sonne und der Sonnenblumen in einem Brief an seine Schwester, in dem van Gogh die beiden wichtigen Momente seiner Kunst darlegt: Während seine anderen Bilder beinahe ein Angstschrei sind, symbolisieren seine bäuerlichen Sonnenblumen eine Dankbarkeit.⁴³ Der Angstschrei entsprang, wie er in einem anderen Brief verrät,⁴⁴ seiner Seelenangst und Verzweiflung, vom wahren Leben ausgeschlossen und vor allem ohne (religiösen) Trost ruhelos in der Welt zu sein. Dankbar war er andererseits, weil er als Künstler einen Anteil an der umfassenden, höheren Schöpferkraft besaß und in gewissem Maße einen Lebenssinn gefunden hatte. Diese Kraft war, wie er in demselben Brief beteuert, größer als er und sein Leben.⁴⁵

Im gleichnishaften Motiv der Erntebilder wird sogar der Triumph dieser schöpferischen Kraft über den Tod dargestellt. Im *Kornfeld mit dem Schnitter* (Abb. 18) schuf er als Todessymbol einen »in sengender Hitze wie der Teufel«⁴⁶ dreinhauenden Schnitter. Hinsichtlich des Schnitters erklärt van Gogh wie folgt:

»Ich sehe in ihm (dem Schnitter) ein Bild des Todes in dem Sinne, das Gegenstück zu dem Sämann, den ich früher versucht habe. Aber dieser Tod hat nichts Trauriges, das geht bei hellem Tageslicht vor sich, mit einer Sonne, die alles mit feinem Goldlicht überflutet.«⁴⁷

In den Gleichnisreden Jesu ist der Schnitter Symbol der Engel, die in der Endzeit den Menschen das Leben nehmen und die guten von den bösen trennen (Mt. 13,24-30/ 13,36-43). Diese symbolische Bedeutung zeigt sich in der »*Offenbarung*« noch klarer; denn dort trägt der Schnitter eine scharfe Sichel, um den Weinstock zu ernten (Off. 14,17-20). Wohl aufgrund der Verbindung mit dem Tode bezeichnet van Gogh nun den Schnitter als Teufel.⁴⁸ Im *Kornfeld mit*

⁴² Siehe Schapiro, 2002, S.62

⁴³ Sämtliche Briefe W20, Mitte Feb. 1890, Saint-Rémy

⁴⁴ Sämtliche Briefe 531, ohne Datum

⁴⁵ Siehe Noll 1994, S. 133 f.

⁴⁶ Sämtliche Briefe 604, Sept. 1889, Saint-Rémy

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ein anderer Grund könnte in van Goghs Verzweiflung über die christliche Religion liegen. Wie er im oben erwähnten Brief (531) gesteht, glaubt er nicht mehr, am wahren Leben teilnehmen zu können.

dem Schnitter erfüllt das goldene Licht der Sonne das ganze Bild und durchscheint sogar den Schnitter. Damit wollte van Gogh den Triumph der schöpferischen Kraft über den Tod symbolisieren. Der Tod ist gleichsam unter der Herrschaft des Lebens, daher hat es „nichts Trauriges“. Zwar übernahm Gauguin das Gelb von van Gogh und verwendete es in seinem *Gelben Christus*. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass das Gelb im Körper Christi und im Kreuz vom kalten Grün gedämpft wird. Ihm fehlen die Wärme und die Intensität, die das goldene Licht van Goghs besitzt.⁴⁹ Außerdem ist das Tageslicht in der Ferne trotz des Gelben der üppigen Landschaft graublau. In dieser Hinsicht ist ein Vergleich mit dem *Grünen Christus* ausschussreich. Dort kommt der Geist der Toten unter ähnlichem Tageslicht vor. Anders als in van Goghs *Kornfeld* können hier die warmen, Lebendigkeit ausstrahlenden Farbtöne nicht durch die schwarze Figur hindurch scheinen. Offensichtlich hat das Gelb bei Gauguin nicht jene alldurchdringende, allbeherrschende Kraft wie bei seinem Malfreunde. Die drei betenden Bretoninnen spielen auf die drei Marien an. Aber während die drei Marien in der traditionellen Ikonographie als trauernde Figuren stilisiert werden, zeigen sich die drei Frauen in Gauguins Bild unkonzentriert und gleichgültig. Sie blicken ja nicht einmal auf den leidenden Erlöser. Obwohl das Gelb Christi die üppige Landschaft färbt, hat diese lebensschaffende Kraft allem Anschein nach keinen Einfluss auf sie. Mit den Bretoninnen wollte Gauguin nicht nur eine Anspielung auf die drei Marien machen; zugleich wollte er sie auch in Gegensatz zu ihnen setzen. Gauguins Einstellung zur christlichen Religion war in der Tat gemischt und kompliziert. Amishai-Maisels weist darauf hin, dass Gauguin im *Gelben Christus* durch das Weglassen aller Zeichen der Qualen die schöpferische Kraft Christi zeigen wollte. Dennoch war er nicht davon überzeugt, dass diese Kraft *alles* überwindet. Dem Tode gegenüber ist sie machtlos. Im Bild vermag sie nicht einmal die Gläubigen zu durchscheinen. Das Gelb verleiht der Landschaft zwar Üppigkeit und Freude; aber alles wird bald verfaulen. Insofern dürfen wir Mirbeau recht geben. Das gedämpfte Gelb bei Gauguin verursacht eher Agonien.

⁴⁹ Nach Thomson 1997, S. 102 hat Gauguin das Bild mit feuchtem Zeitungspapier abgetupft, wohl um den Glanz der Ölfarbe zu dämpfen und dem grellen Gelb einen alten Anstrich zu geben.

II.1.4. Christus am Ölberg

Zu diesem kuriosen Bild (*Christ au jardin oliviers*, Abb. 8) schrieb Gauguin in einem Brief an van Gogh, dass es für Missverständnis prädestiniert sei und er es lange Zeit bei sich behalten werde (*Cette toile n' étant pas destinée à être comprise je la garde pour longtemps*).⁵⁰ Das Bild wird durch einen Baumstamm in zwei Bereiche unterteilt. Als Christus erscheint Gauguin selbst mit auffälligem rotem Haar und Bart auf der linken Seite, jedoch isoliert und niedergeschlagen wirkend. Sein Kopf und seine Hände machen eine Geste, die Amishai-Maisels als jene des *Ecce Homo* erkennt.⁵¹ Vermutlich hält er mit seiner rechten Hand ein weißes Tuch. Rechts sind unklare Menschenfiguren und Lanzen spitzen dargestellt. Hinter diesen sind drei Bäume nachgebildet, die sich wie Gauguin und die meisten anderen Gegenstände im Bilde nach links neigen. Anderthalb Jahre später erklärte Gauguin in einem Interview mit dem Kritiker Jules Huret dieses Bild wie folgt:

*»C'est mon portrait que j'ai fait là... Mais cela veut représenter aussi l'écrasement d'un idéal, une douleur aussi divine qu'humaine, Jésus abandonné de tout, ses disciples le quittant, un cadre aussi triste que son âme«.*⁵²

Demnach wurde das Bild in trauriger, verzweifelter Stimmung gemalt.⁵³ Merkwürdig ist dabei, dass Gauguin hier das Gefühl der Verlassenheit als ein Hauptmotiv des Bildes bezeichnete. Denn bei genauer Betrachtung der Menschenfiguren stellt man fest, dass es eher der Verrat ist, der dargestellt wird.⁵⁴ Etwas früher hatte Bernard eine Darstellung vom Garten Gethsemane gefertigt, in der die Szene von Judas Verrat deutlich zu sehen ist (Abb. 21).⁵⁵ Indessen, zum Zeitpunkt des Interviews könnte Gauguin die Verlassenheit in höherem Maße empfunden haben

⁵⁰ Cooper 1983, GAC 37.2

⁵¹ Amishai-Maisels 1985, S. 82 f. Die gleiche Geste erscheint in Delacroix' *Ecce Homo* (Abb. 19).

⁵² Jules Huret, »Paul Gauguin devant ses tableaux«, in: »*Echo de Paris*« Feb. 1891, zitiert nach Amishai-Maisels 1985, S. 82. Dieses Interview fand kurz vor der Drouot-Ausstellung von Gauguins Werken statt.

⁵³ Nach Maurer (1998, S. 128) ruft die im Bild dominante Neigung zur linken Seite gemäß der psychophysischen Theorie negative emotionale Wirkungen hervor.

⁵⁴ Dies sieht man noch klarer in der Skizze, die Gauguin seinem oben erwähnten Brief an van Gogh (Cooper 1983, GAC 37; Letter 817) beigelegt hat. Dort sind die Lanzen spitzen deutlich zu sehen (Abb. 20).

⁵⁵ Gauguin wusste von Bernards Bild, weil dieser ihm Photos davon geschickt hatte. Interessant ist, dass Gauguin erkennen konnte, dass Bernards Judas ihm etwas ähnlich sah. Dazu siehe seinen Brief an Bernard, Le Pouldu, Ende Nov. 1889, Malingue XCV

als den Verrat. Denn seit dem Tod von van Gogh hatte sich die bereits etwas gespannte Beziehung zwischen ihm und Bernard rasch verschlechtert.⁵⁶ De Haan hatte ihn verlassen⁵⁷ und Schuffenecker, sein ansonsten gutherziger Schüler, wollte schließlich nichts mehr von ihm wissen.⁵⁸ Bei dem Gespräch mit Huret nutzte Gauguin die Chance, seinem Unmut Luft zu machen. Während der zweiten Hälfte von 1889 entfremdete sich Gauguin, der derzeit hauptsächlich in Le Pouldu verweilte, allmählich von seinen Pariser Malfreunden und Kunsthändlern. Theo konnte Gauguins neue synthetische Werke nicht verstehen. Auch Degas, sein ehemaliger Mentor, wusste seinen neuen Stil nicht mehr zu schätzen. In einem Brief an Schuffenecker klagte Gauguin, dass er Kritiken an seinen jüngeren Werken aus Paris zu hören bekomme.⁵⁹ Er fühlte sich verraten und verkauft.⁶⁰ Die drei Bäume im linken Hintergrund erinnern an Rembrandts berühmte Radierung *Die drei Bäume*, die die drei Kreuze auf Golgatha symbolisieren. Die Passion des Gauguin-Christi ist Folge des Verrats durch seine engen Gefährten. Wenn wir aber das Bild genauer betrachten, können wir über diese äußeren Umstände hinweg einen tieferen Blick in die Ursachen von Gauguins Traurigkeit haben.

⁵⁶ Nach 1890 lässt Bernard zunehmend seine Unzufriedenheit verlauten, dass Gauguin in seinem Bild »Vision nach dem Predigt«, das Aurier in seinem berühmten Essay »*Le Symbolisme en peinture*« (in: »*Mercure de France*«, März 1891) als Meilenstein der Entstehung des Symbolismus feiert, die eigentlich von ihm entwickelte Maltechnik und Ideen gestohlen habe. Dazu ausführlich Amishai-Maisels 1985, S. 18 ff. und S. 61 Anm. 24, siehe auch Thomson 1997, S. 72 f. Mathews 2001, S. 196, S. 301 Anm. 38. Dass Bernard in seinem Gethsemanebild Gauguin als Judas malt, könnte den Grund hierin haben. Nach van Goghs Tod wurde Bernard, Freund und Verehrer von Vincent, über Gauguins egoistisches Verhalten sehr verstört. Dazu Druick/ Zegers 2002, S. 333 f.

⁵⁷ Dazu Mathews 2001, S. 154 f. Siehe Gauguins Brief an Bernard, Pont-Aven, Oktober 1890, Malingue CXIII

⁵⁸ In einem Brief an Gauguin am 7. Feb. 1891 schreibt Schuffenecker, dass er und Gauguin weder als Menschen noch als Künstler zusammenarbeiten können. Die provozierenden Sätze: »Sie sind zum Herrscher geboren, ich für Unabhängigkeit« hatte er jedoch vor dem Versenden gestrichen. Zitiert nach der englischen Übersetzung bei Mathews 2001, S. 301 Anm. 36, dazu auch Druick/ Zegers 2002, S. 334

⁵⁹ Brief an Schuffenecker, Le Pouldu, ohne Datum, Malingue XCIV. Nach Malingue wurde er auf den 16. Nov. 1889 datiert. Siehe auch seinen Brief an Bernard, den er etwa zur gleichen Zeit schrieb: »Quant à moi, de tous mes efforts de cette année il ne reste que des hurlements de Paris qui viennent ici me décourager, au point que je n'ose plus faire de peinture me violà raffermi dans mes opinions et je n'en démorarai pas (en cherchant plus avant). Et cela malgré Degas qui est surtout près (sc. Theo) Van Gogh l'auteur de toute la débâcle. Il ne trouve pas en effet dans mes toiles ce qu'il voit lui (la mauvaise odeur du modèle)«. Malingue XCII. Nach Malingues Datierung im November 1889. Dazu auch Amishai-Maisels 1985, S. 83 ff. Ein anderer Grund für Gauguins Ärger liegt darin, dass Theo die Volpini-Ausstellung für provokativ hielt und seinem Bruder von der Teilnahme abriet. Dazu Thomson 1997, S. 91.

⁶⁰ In Le Pouldu fühlte er sich mal wieder als den von seinen Schülern nicht respektierten Meister. Bernard schilderte er einmal seine Situation: »Was die Schüler angeht, so arbeitet de Haan für sich, und Filiger (1863-1928) malt zu Hause. Ich gehe wie ein Wilder umher, mit langen Haaren und tue nichts. Ich nehme nicht einmal Farben mit oder die Palette«. Brief an Bernard, Le Pouldu, August 1890, Malingue CX. Vermutlich sah sich Gauguin zu jener Zeit mit malerischen Schwierigkeiten konfrontiert. Dies verrät der Beginn seines Briefs an Bernard Anfang 1889, Malingue LXXXVII.

Zuerst fällt auf, dass Gauguin nicht in betender Position erscheint, die zum Motiv vom Garten Gethsemane besser passen würde. Er tritt in der Pose des *Ecce Homo* auf. Dies heißt, dass die rechte und die linke Bildhälfte nicht als Teile *einer* Szene gesehen und verstanden werden sollten. Während die rechte Seite eher Verrat und Leiden vermittelt, sind Demütigung und Ohnmacht Hauptmotive der linken Hälfte. Christus wurde ja als niedergeschlagener Mensch vorgestellt. In Wirklichkeit besteht zwischen den beiden Bildseiten kein perspektivisches Verhältnis. Die kleinen Menschenfiguren sind aus dem Perspektiv des Betrachters heraus angelegt. Dagegen entsteht der Christus quasi von unten. Er ist klar dargestellt, unverhältnismäßig groß und bildet mit seinem roten Haar und Bart den Blickpunkt des Bildes.⁶¹ Etwa wie bei seinem *Gelben Christus* wird hier ebenfalls auf unterschiedliche Realitätsebenen hingewiesen. Die relativ undeutlich gemalte Verrat-Szene ist eine Verbildlichung äußerer Umstände; sie ist daher das Hintergründige und Zweitrangige. Dagegen wird das traurige Christusbild hervorgehoben. Dies zeigt Gauguins innere Verfassung, die zwar gewissermaßen an diese Umstände gebunden, jedoch nicht einseitig ausschließlich auf sie zurückzuführen ist. Seine Christusseite ist machtlos.

Das leuchtende Rot vermag keine heitere Stimmung zu verbreiten. Dass Gauguin sein Haar und seinen Bart in Rot malte, lässt sich sehr wohl auf van Gogh zurückführen. Dieser hatte rotes Haar. Bereits Mitte der 80er Jahre hatte van Gogh seinen ebenfalls rothaarigen Bruder als Maler-Bruder anzuwerben versucht, wobei er gerade auf dieses gemeinsame Merkmal abgezielt hatte. Damals hatte Theo seine Bedenken gegen diese rothaarige Maler-Bruderschaft geäußert.⁶² Mit seinem roten Haar und Bart wollte Gauguin seine Antwort auf van Goghs Aufforderung geben. Er wollte sich van Gogh anschließen.⁶³ Gleichwohl hat das Rot eine tiefsinnigere Bedeutung als jene, nur ein äußerliches, zufälliges Merkmal zu sein. In der Bibel symbolisiert es bereits das Blut des Opfertiers.⁶⁴ Diese symbolische Bedeutung kannte sicherlich van Gogh. Dies erklärt, warum van Gogh das *Porträt von Alfred Bruyas* (Abb. 22) so sehr bewunderte, als er mit Gauguin zusammen das Musée Fabre in Montpellier besuchte. In einem Brief an Theo schreibt van Gogh folgendes: »Im *Porträt von Delacroix* ist er ein Herr mit rotem Haar und rotem Bart

⁶¹ Wie wir unten sehen werden, weist *La Perte du Pucelage/ Verlust der Unschuld* eine vergleichbare Gestaltungsmethode auf.

⁶² Dazu Druick/ Zegers 2002, S. 254.

⁶³ Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Christus in Bernards Gethsemanebild ebenfalls rothaarig ist.

⁶⁴ 2. Mose 24, 3-11. Bei der Fertigstellung des Vorhangs verwendete Salomo ebenfalls das Purpurrot. (2. Chr. 3, 14)

und hat eine verdamnte Ähnlichkeit mit Dir und mir«. ⁶⁵ Van Goghs Bewunderung bestand nicht bloß darin, dass Bruyas ebenso wie er rothaarig war. Wie etwa Verdiers Porträt von ihm zeigt (Abb. 23), ⁶⁶ ließ der Künstlerförderer sich oft als Schmerzensmann, als den durch seine hohen Ideale zum Märtyrer gemachten Christus porträtieren. In einem anderen Brief an seinen Bruder hob van Gogh hervor, dass Bruyas' porträtiertes Gesicht unglücklich und offensichtlich verdrossen sei. ⁶⁷ Es ist gerade diese melancholische, religiöse Stimmung, die van Gogh so sehr ansprach. Gauguin wollte sich als leidenden Christus darstellen. Zugleich machte er damit klar, dass seiner Ansicht nach das Märtyrertum Christi lediglich Herabwürdigung bedeute und seine Ohnmacht entblöße. In seiner Christusdarstellung lässt Gauguin keine Spur eines mächtigen Schöpfers, keinen Funken von Hoffnung erkennen. Das Bild gleicht Gauguins Zugeständnis, dass sein kultiviertes, sensibles Christus-Selbst schwach ist. Die Zerstörung eines Ideals (*l'écrasement d'un idéal*) dürfte daher das endgültige Scheitern seiner Christus-Seite bedeuten. Daher könnte sein zweifacher Schmerz so erklärt werden, nicht nur dass Gauguin vom Pariser Künstlerkreis ausgeliefert und isoliert wurde, sondern auch dass er sein christliches Selbst begraben musste. Um weiter vorankommen zu können, muss er sich auf die wilde Seite seiner Person stützen.

II.2. Die Selbstdarstellung als Wilder

Angesichts der Aussichtlosigkeit seines christlichen Selbst entwickelte Gauguin seine wilde Seite. Bei ihm bezieht sich das Wilde ursprünglich auf eine nicht näher bestimmte, *primitive* Gegend, die er 1887 während seiner Reisen in Martinique entdeckte und die bei ihm Kindheitserinnerungen hervorrief. In Gauguins Augen war das Wilde dieser Gegend zweifach: ungezähmt, unzivilisiert einerseits; ungesellig, barbarisch und ungeheuerlich andererseits. Etwa zur selben Zeit wurde Gauguin sich seiner wilden Natur bewusst, die er sich mit seinem Inkablut

⁶⁵ Sämtliche Briefe 564, ohne Datum. In Delacroix' Porträt hält Bruyas ein weißes Tuch in seiner linken Hand. Dieses Motiv hatte Gauguin offensichtlich im *Christus am Ölberg* übernommen.

⁶⁶ Ein Porträt von Alfred Bruyas in der Darstellung vom Christus mit der Dornenkrone.

⁶⁷ Sämtliche Brief, 602, August 1889. Dazu siehe Druick/ Zegers 2002, S. 253 f.

erklärte.⁶⁸ Zwischen 1887 und 1889 wurde ihm seine wilde Persönlichkeit immer deutlicher. 1889 brachte er sie in seinen Werken ans Licht.

II.2.1. Der leidende, stoische Wilde

Eine Darstellung seiner entwickelten, vielseitigen wilden Persönlichkeit ist das Holzrelief *Soyez amoureuses, vous serez heureuse/ Seien Sie verliebt, Sie werden glücklich sein* (Abb. 24). In einem Brief an van Gogh zeichnete Gauguin zwei Skizzen, von denen die eine sich auf den *Christus am Ölberg* bezieht; die andere auf das *Soyez amoureuses* (Abb. 20).⁶⁹ Gauguins Absicht bestand darin, dass man die beiden Gemälde als Gegenstücke betrachten sollte, die seine beiden Naturen vermitteln.

Über das *Soyez amoureuses* schrieb Gauguin 1889 in seinen Briefen an Bernard, Theo und Vincent van Gogh.

*»Gauguin (comme un monstre) prenant la main d'une femme qui se défend, lui disant: Soyez amoureuses, vous serez heureuse. Le renard symbole indien de la perversité, puis dans les interstices des petites figures«.*⁷⁰

*»En haut la ville babylone pourrie. En bas comme par une fenêtre la vue des champs la nature, avec ses fleurs. Simple femme qu'un démon prend par la main et qui se défend malgré le bon conseil tentateur de l'inscription. Un renard (symbole chez les Indiens de la perversité). Plusieurs figures dans tout cet entourage qui expriment le contraire du conseil (vous serez heureuses) pour indiquer qu'il est mensonger«.*⁷¹

⁶⁸ In dem Brief an Theo (20. 11. 1889, in Cooper, 1983, GAC 22) betont er sein Inkablut: *»Vous savez que j'ai un fond de naissance indien, incas«.*

⁶⁹ Brief an Vincent van Gogh, Nov. 1889, in: Cooper 1983, GAC 37; Letter 817

⁷⁰ Brief an Bernard, September 1889, Malingue LXXXVII

⁷¹ Brief an Theo van Gogh, 20. 11. 1889, in: Cooper 1983, GAC 22

In *Soyez amoureuses* porträtiert Gauguin sich selbst durch drei seltsame Gestalten: einen Schwimmer, ein Ungeheuer und einen Fuchs. Durch diese wollte er seine vielseitige wilde Natur zum Ausdruck bringen.

Links in der oberen Ecke befindet sich ein verzweifelter Schwimmer, der Delacroix' berühmtem Bild *Dantebarke* (Abb. 25) entlehnt ist. In Delacroix' Gemälde handelt es sich um eine imaginäre, eindrucksvolle Szene, die aus Dantes »Göttlicher Komödie« stammt: Dante und Vergil begeben sich nach dem Inferno auf einem Schiff und begegnen unterwegs einem unter Krämpfen leidenden Schwimmer, der ihr Boot angreift und sie ins Wasser schleppen will, damit die beiden seine Qualen miterleben. Von diesem Bild übernimmt Gauguin nicht nur das Motiv des Schwimmers, sondern auch die hinter diesem stehende Bedeutung. Hier identifiziert Gauguin sich in gewisser Hinsicht mit dem in den Wellen schwebenden Schwimmer: Aus der Sicht seiner Malerkollegen und seiner Verwandten, vor allem Mettes, glichen seine Künstlertätigkeiten beinahe dem Verhalten des Schwimmers. Sie hielten ihn für einen zu verfluchenden Egoisten, der seine eigene Familie in die Hölle schleppen wollte.⁷² Andererseits lebten sie nach Gauguins Vorstellung gleichsam in einem korrupten Babylon, das die verderbliche westliche Zivilisation symbolisiert und in dem die Menschen nur von Eitelkeit besessen sind. Im Kampf gegen die korrupte Gesellschaft wird der Maler völlig aufgezehrt. In einer ähnlichen Weise wie der Schwimmer lag Gauguin quasi in letzter Agonie und wurde von einer schreienden Wildheit beherrscht. Diese durch den Schwimmer mit Krämpfen verkörperte Wildheit veranschaulicht Gauguins innerliche Qualen und den unbewältigten Kampf gegen die westliche Zivilisation.

Rechts in der oberen Ecke, dem verzweifelten Schwimmer gegenüber stilisiert sich Gauguin als ein vom Feuer versengtes Ungeheuer »*Gauguin (comme un monstre)*«: ein Dämon mit verformtem Kopf, beißt in seinen eigenen Daumen und ergreift mit ausgestreckter Hand die Hand einer sich wehrenden Frau. Dieser seltsamen Selbstdarstellung geht ein Tabaktopf aus Keramik *Autoportrait en Forme de tête grotesque* (Abb. 26) voran. Der Tabaktopf stellt Gauguins Kopf mit dem Daumen im Mund dar. Gauguin wollte ihn Bernards Schwester

⁷² Gauguin schuf einige kleine Figuren im oberen Umfeld des Reliefs: eine nackte Frau hinter dem Schwimmer, einen primitiven Kopf im Profil, einen alten Kopf mit langer Nase und eine Balletttänzerin in der Mitte, die Eitelkeit, List und materielle Wertung symbolisiert. Maurer (1998 S.132) zufolge gelten hier alle Figuren als die tadelnde Personen in Gauguins Umfeld.

Madeleine als Andenken schenken. In einem Brief an sie bezeichnete Gauguin den Topf als *»une tête de Gauguin le sauvage«*.⁷³ Offenkundig galt er als Gauguins Liebeserklärung an Madeleine, für die er damals zärtliche Gefühle hegte. Das Mädchen, das Gauguins Absichten erkannte, wies ihn jedoch ab. Danach schrieb Gauguin folgendes an Bernard:

»Ich suche in jedem Werkstoff den Charakter herauszufinden. Nun, der Charakter der grauen Keramik ist dadurch bestimmt, dass sie im großen Feuer gebrannt wird. Und diese in einer solchen Hölle gebrannte Figur bringt, glaube ich, diesen Charakter ganz stark zum Ausdruck. Ein Künstler, dessen Umrisse Dante sieht auf seinem Gang durch die Hölle. Ein armer Teufel, ganz in sich gesammelt, um die Qual ertragen zu können«.⁷⁴

Hinsichtlich Madeleines Ablehnung betonte Gauguin eine besondere Eigenschaft der Keramik. Sie war durch enorme Hitze gebrannt worden. Dementsprechend nannte Gauguin den in Dantes Erzählung vom Fegefeuer gequälten Geist einen Künstler und mit diesem identifizierte er sich selbst. Parallel zu dem leidenden Image verlieh Gauguin seiner Wildheit noch eine innen warme, außen kalte, stoische Eigenschaft, die ebenfalls dem Charakter der Keramik entspricht. In einem anderen Brief an Bernard beschrieb er den Charakter der Keramik folgendermaßen:

»Jetzt ist der Topf ganz kalt, und doch hat er eine Hitze von 1600 Grad ertragen. Vielleicht könnte man beim Betrachten im Gedenken an den Töpfer noch ein wenig von dieser Wärme spüren«.⁷⁵

Diese nach dem intensiven Brennen nun »kalt« gewordene Apathie lag Gauguins merkwürdigen, zynischen Verhalten zugrunde. Sie war in der Tat das Resultat seiner Charakterveränderung, die sich während seiner bretonischen Zeit vollzog. Von der Kritik und Verachtung von Seiten seiner Umgebung war Gauguin tief verletzt. Was er aber am schwersten ertrug, war Mettes Schweigen, wobei er es so empfand, dass sie ihn im Stich ließ. Um seiner Kunst willen ignorierte er jedoch alle Kritik und unterdrückte sogar seine sensible Seite. Durch den Entzug aller familiären und

⁷³ Brief an Madeleine, Ende November 1889, Le Pouldu, Malingue XCVI

⁷⁴ Brief an Bernard, June 1890, Le Pouldu, Malingue CVI

⁷⁵ Brief an Bernard, ohne Datum, Malingue LXXVIII

weltlichen Freuden verschwand allmählich der behutsame Gauguin; stattdessen tauchte der wilde Gauguin auf, der sich vor Ironie, Stolz, Standhaftigkeit, Rauheit und Gleichgültigkeit nicht scheute, wie Gauguin seiner Frau gegenüber zugestand: »... der Empfindsame habe weichen müssen, damit der Indianer festen Schritte marschieren könne«. ⁷⁶

Der versengte Gauguin-Topf gilt als eine subtile Darstellung seines stoischen Charakters. In seinem Brief an van Gogh schrieb Gauguin diesen Satz nieder:

»Car malgré l'inscription les personnes ont l'air triste en contradiction avec le titre. trotz der Inschrift sehen die Leute traurig aus und dies steht im Widerspruch mit dem Titel«. ⁷⁷

Dadurch wirkt die sexuelle Andeutung des Titels – Seien Sie verliebt und sie werden glücklich sein – sehr ironisch. Amishai-Maisels zufolge lässt sich die Handbewegung mit einem französischen Sprichwort »*s'en mordre les pouces / Beißt jemand seinen eigenen Daumen, zeigt sein Bedauern und Bereuen*« ⁷⁸ assoziieren. Zwar wird mit dieser Geste der sexuelle Unterton unübersehbar; zugleich aber wollte Gauguin dadurch Bedauern und Bereuen für seine Gefühle signalisieren. Der Titel verkündet zwar sinnliche Freude an der Liebe; die Realität seiner Liebesbegegnungen enthüllt seine Aussage freilich als Lüge. Wie man weiß, vermisste Gauguin in seinem Leben immer wieder die Lebensgefährtin. Von den bitterlichen Erfahrungen ausgehend glaubte er, dass die Liebe nicht zur Freude, sondern im Gegenteil nur zum Schmerz führt. Er wagte nicht zu lieben, konnte aber sein inneres Verlangen nach Liebe und Freude nicht unterdrücken. Seine Geste verrät gerade dieses innere Dilemma. Im Großen und Ganzen herrscht jedoch das kalte, stoische Moment vor. Sein Verlangen nach Liebe verbirgt sich hinter der zynischen Maske. Der zynische Gauguin sieht die Vergeblichkeit der Suche nach Liebe ein; außerdem kann er mit seinem stoischen Verhalten die erwartete Ablehnung und den Schmerz über den Verlust der Liebe aushalten.

⁷⁶ Brief an Mette, Feb. 1888, Paris, Malingue LXI

⁷⁷ Cooper GAC 37.4

⁷⁸ Amishai-Maisels 1985, S.130

Trotz seiner zynischen Maske konnte er aber auf Dauer mit seinem inneren Verlangen nicht zurechtkommen. Sein stoischer Charakter zerfiel Ende 1889. Der Zerfall zeigte sich bereits zu Anfang seines Briefes an Bernard, in dem er über die Ablehnung von Madeleine schrieb. In einem anderen Brief an Bernard machte er klar, dass er sein inneres Verlangen nicht mehr zurückhalten konnte:

*»A la fin, cet isolement, cette concentration en moi-même, alors surtout que toutes les joies principales de la vie sont dehors, et que la satisfaction intime fait défaut, crie de la faim en quelque sorte, comme un estomac vide, à la fin cet isolement est un leurre, en tant que bonheur, à moins d'être de glace, absolument insensible. Malgré tous mes efforts pour le devenir, je ne le suis point, la nature première revient sans cesse. Tel le Gauguin du pot, la main étouffant dans la fournaise, le cri qui vent s'échapper«.*⁷⁹

Hier gab Gauguin seiner Handbewegung eine andere Bedeutung. Das Bedauern und Bereuen weicht seinem Verlangen nach Liebe und Freude. Mit der Hand will er seinen Schrei unterdrücken. Das ist sein letzter, verzweifelter Versuch.⁸⁰ Dennoch schreit er auf. Sein Schrei signalisiert, dass er sich auf die Versuchung einlassen wird.

II.2.2. Der Wilde als perverser Verführer

In seinem Brief an Bernard bezeichnet Gauguin den Fuchs als das indianische Symbol der Perversität. In der Tat stand der Fuchs auch in Europa für Hintertriebenheit und Verrat. In der mittelalterlichen Ikonographie ist der Fuchs Symbol für Heuchelei oder Scheinheiligkeit. Er war ein Werkzeug Satans. Daher kann er leicht in das Symbol der Perversität mutieren.⁸¹ Im Holzschnitt erscheint der Fuchs unten rechts; über ihn wird eine ängstliche Frau mit beiden

⁷⁹ Brief an Bernard, November 1889 (nach Malingue), Le Pouldu, Malingue XCI

⁸⁰ Zum Zerfall des stoischen Charakters Gauguins: Amishai-Maisels 1985, S.132 f.

⁸¹ Dazu Amishai-Maisels 1985, S. 149 mit S. 171 Anm. 81.

Händen an den Ohren gestellt. Diese Geste ist als Ablehnung zu deuten.⁸² Dies heißt, dass Gauguin in *Soyez amoureuses* gleichsam zweimal zurückgewiesen wird. Denn in dem Hauptfigurenpaar wird er, dargestellt als Ungeheuer, von einer Frau abgelehnt, die einen Ehering am Finger trägt.⁸³ Das Beißen auf den Daumen suggeriert zwar Gauguins Unterdrückung seiner sexuellen Triebe, was allerdings zugleich die Existenz solcher Verlangen bestätigt. Nun ist er entschieden zurückgewiesen. Was konnte er mit seiner Perversität tun? Es steht daher fest, dass Gauguin als Verführer in diesem Holzschnitt kein Glück findet. Die unangenehme Spannung zwischen Inneren und Äußeren blieb, eskalierte wohl. Entsprechend erscheint der Fuchs etwas bedrückt. Anders aber erscheint er in *La Perte du Pucelage/ Verlust der Unschuld* (Abb. 27). In diesem groß angelegten Bild liegt eine nackte, leichenblasser junge Frau vor einer herbstlichen Landschaft. In dieser ist eine Prozession von Bretonen in ihren traditionellen Trachten zu sehen. Merkwürdig ist, dass ein Fuchs seine Pfote auf die Brust der Frau legt. Gauguin dürfte das Bild als ein Gegenstück zu Bernards Porträt seiner Schwester Madeleine (Abb. 28) konzipiert haben. Aber Gauguins nackte Frau steht in krassem Gegensatz zu Madeleine, die Bernard als vollständig angezogene, keusche Jungfrau darstellt. Die gepflückte Blume, die die Frau in ihrer rechten Hand hält, deutet den Verlust der Jungfräulichkeit an.⁸⁴ Mit ihrer linken Hand hält sie locker den Fuchs. Dies weist darauf hin, dass sie der Verführung nachgibt. Nach Chassé war sie Gauguins Modell Juliette Huet, die junge Geliebte Gauguins.⁸⁵ Nach Andersens Interpretation machte Gauguin von den bretonischen Motiven Gebrauch, um seine Gedanken über Verführung auszudrücken. In der Bretagne sei der Fuchs bereits Symbol der sexuellen Stärke. Er verbinde sich ferner mit der Zeremonie der Ernte zum einen durch die Ähnlichkeit seines Schwanzes mit den Kornähren, zum anderen durch den Glauben, dass der Fuchs sich oft in dem letzten Ährenbündel verstecke. Die Bretonen glaubten, dass sich der Geist des Kornes in ihm verkörpere. Die Suppe beim Erntefest heiße der Fuchs und der Ausruf »Wir haben den Fuchs gegessen« habe

⁸² Dieselbe Geste machen auch *La mort* und die bretonische Eva. Dazu wird im folgenden Kapitel noch ausführlich behandelt.

⁸³ Nach Maurer (1998, S. 133) ist sie als Mette zu identifizieren. Maurers Identifizierung lässt sich ferner durch die Tatsache glaubwürdig machen, dass Gauguin den Körper dieser Frauenfigur im Gegensatz zu anderen Figuren sorgfältig geglättet, gebeizt und poliert hatte. Dazu Thomson 1997, S. 111 f.

⁸⁴ Siehe Amishai-Maisels 1985, S. 153. Zu einer ausführlichen Erörterung über die gepflückte Blume als Symbol des Verlusts der Jungfräulichkeit und dessen Ursprung in der mythologischen Erzählung der Persephone: Andersen 1972, S. 103 f. Nach Andersen (ebenda) zieht Gauguin Iris der Lilie, dem traditionellen Symbol, vor. Thomson dagegen (1997, S. 122) identifiziert die Blume als Zyklope. Nach Druick/ Zegers (2002, S. 336) rufen Zyklopen eine traditionelle Verbindung zu den Schmerzen der Jungfrau Maria wach.

⁸⁵ Diese Identifikation geht auf Chassés »*Gauguin et son temps*« Paris, 1955, S. 87 f., hier nach Fréches-Thory (in Brettell 1988, S. 196) zurück.

die Bedeutung, dass der alte Korngest nun gestorben sei, um im kommenden Jahr einen neuen entstehen zu lassen. Andersens Auslegung läuft also auf einen Erneuerungsprozess hinaus: Die Verführung bringt zwar den Tod; aus diesem geht jedoch das neue Leben hervor.⁸⁶ Gleichwohl darf man diese Erklärung nicht ohne weiteres gelten lassen. Denn selbst wenn Andersens Bericht über die bretonischen Sitten glaubwürdig sein sollte, beweist dies nicht zwingend, dass Gauguin sich die traditionellen Motive auf diese Weise zunutze machte. Zunächst ist fraglich, ob der unklare Gegenstand zu Füßen des Mädchens tatsächlich ein Kornbündel ist, wie Andersen und Maurer meinen. Außerdem wirkt der dunkeltonige Hintergrund eher bedrückend als lebendig. Gegen diese Erklärung spricht am stärksten die Darstellung der liegenden Frau. Ihr liegender Akt ist bekanntlich bis zur Position der Finger dem toten Christus von Hans Holbein d. J. (Abb. 29) entlehnt.⁸⁷ Auf den ersten Blick liegt mit Holbeins Bild eine nüchterne, ja sogar erschütternde Darstellung des Todes vor: eine abgemagerte, grün angelaufene Leiche mit erloschenen Augen. Indes können nach genauer Betrachtung durchaus Zeichen der Lebendigkeit am toten Christus festgestellt werden, wie etwa die hellen, inkarnaten Partien am Körper und rechten Bein Christi. Auch der hohle Mund scheint gerade einen Lebenshauch auszuatmen. Aber Holbeins Bild ist nicht immer so gesehen worden. Berühmt ist sicherlich die Verstörung Dostojewskis. Vor dem Bild erlitt er fast einen epileptischen Anfall. Seine religiöse Verunsicherung lässt er die Hauptfigur seines Romans »*Der Idiot*« äußern. Der Fürst Myschkin stellt nämlich fest, dass Holbeins Bild so manchem den Glauben nehmen könne.⁸⁸ Nicht die Erneuerung des Lebens, sondern gerade diesen ausweglosen Tod wollte Gauguin verbildlichen. Der starre, blasse Körper der jungen Frau weist keine Lebenszeichen auf. Ihre offenen Augen scheinen lediglich ins Leere zu starren. Ihre verkrampften, übereinander liegenden Füße sind nicht Holbeins totem Christus entnommen. Diese Haltung erscheint oft in Grünewalds Abnahmebildern.⁸⁹ Sie erinnert eher an die Qual und Schmerzen am Kreuz. Während Holbein die künftige Auferstehung Christi suggeriert, wollte Gauguin ausschließlich eine Stimmung des Todes spürbar machen.⁹⁰ Seine

⁸⁶ Dazu mit einem ausführlichen Bericht über die relevanten bretonischen Sitten: Andersen 1972, S. 100 ff. v.a. 103. Seiner Interpretationslinie folgt v.a. Maurer (1998, S. 138 f.).

⁸⁷ Dazu u.a. Amishai-Maisels 1985, S. 153, Fréches-Thory in: Brettell 1988, S. 196, Druick/ Zegers 2002, S. 336. Andersen (1972, S. 100) dagegen vergleicht Bernards »Abnahme Christi« (1890) mit dem liegenden Akt der jungen Frau.

⁸⁸ Dazu Buck 1999, S. 32

⁸⁹ *Beweinung und Grablegung Christi* (Abb. 30) auf der Predella des Isenheimer Altars.

⁹⁰ Dies hat Amishai-Maisels (1985, S. 153) richtig gesehen. Ihr zufolge ist es nicht die Identifikation mit Christus, sondern der Tod, den der blasse Körper in erster Linie vermittelt.

Absicht lässt sich durch einen Vergleich mit einer Kohlezeichnung (Abb. 31) bestätigen, die als Vorstudie zum Gemälde dient. Gauguins feine Modellierungen zeigen, dass er eine lebendige junge Frau darstellen wollte. Aber im Gemälde erscheint der Körper der Frau straff und leblos. Damit kehrt Gauguin zur Interpretation der Symbolisten zurück und schließt das Motiv der Verführung an das des Todes an, nämlich dass die Frau, die der Verführung nachgibt, als Folge den Tod verdient.⁹¹

Nun können wir die Perversität des Verführers besser erklären. Er ist zum einen deswegen pervers, weil er der jungen Frau Leiden und Tod zuführt. Zum anderen erscheint er seiner Gesellschaft als pervers, weil er sich nicht scheut, gegen die traditionellen Normen und allgemein akzeptierten Regeln zu verstoßen. Diesen Aspekt seiner Perversität wollte Gauguin durch die Prozession der Bretonen im Hintergrund veranschaulichen. Denn ihre Trachten stehen in scharfem Kontrast zur nackten Frau, die den Fuchs in den Arm hält.⁹² Die perspektivuntreue Hervorhebung der Verführungsszene sowie der kräftig horizontale, liegende Akt der Frau, der mit der parallel anlaufenden Grasmauer die Bewegungslinie der Bretonen jäh abbricht und das Bild gleichsam in zwei Hälften teilt, unterstreicht die Schwere der Verführung und Perversität. Nicht zuletzt kann die Gesellschaft in Gauguins Augen ebenfalls als pervers gelten, weil sie mit ihren naturwidrigen, d.h. perversen Sitten und Gesetzen das natürliche Verlangen des Menschen unterdrückt. Die Teilung des Bildes symbolisiert Gauguins Distanzierung von ihr. In diesem Lichte gesehen ist die perverse Verführung geradezu Gauguins Antwort auf die perverse Gesellschaft.

Wir haben drei Gestalten betrachtet, den Schwimmer, den Ungeheuer und den Fuchs, mit denen Gauguin in dem Relief *Soyez amoureuses, vous serez heureuse* sowie in anderen Werken sein wildes Selbst darzustellen versuchte. Sie sollten die unterschiedlichen Aspekte dieser Seite veranschaulichen machen: ein vermeintlicher Egoist, der sein eigenes Ideal leben wollte; ein nach außen apathischer Mensch, der im Inneren stark nach Liebe verlangte; ein unglücklicher Verführer, der aber nichts ausrichten konnte ... Die Gestalten belegen in der Tat Gauguins

⁹¹ Zu näheren Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Tod und Liebe bei den Symbolisten: Hofstätter 1965, S. 177 f.

⁹² Rotonchamp (Louis Brouillon) (*»Paul Gauguin«*, Weimar 1906, S. 81-82, hier nach Amishai-Maisels 1985, S. 152, siehe auch Fréches-Thory in Brettell 1988, S. 196 f.), ein Zeitgenosse Gauguins, identifiziert diese Prozession als Teil einer Hochzeitszeremonie. Die Bretonen seien auf dem Weg zur Braut.

Versuche, seine Identität und zugleich einen Ausweg aus seiner Lebenskrise zu finden. Seine empfindsame und dulddende Christuseite geht in die Sackgasse, sein Christus am Ölberg vermittelt lediglich Niedergeschlagenheit und Ohnmacht. Allerdings lässt sich aus diesen wilden Aspekten ebenfalls keine Hoffnung blicken.

Gauguin steckt in einer aussichtslosen Situation. Seine beiden Charakterpotentiale helfen ihm allem Anschein nach nicht, der schwersten Krise seines Lebens Herr zu werden. Er braucht trotz allem einen Ausweg. Mit welcher von seinen beiden Charakterseiten soll er weiter versuchen? Welche Richtung soll er einschlagen? Gauguins innerer Verzweifel zeigt sich in seinem *Selbstporträt mit gelbem Christus* (Abb. 32) aus. In diesem Bild erscheint der Künstler vor seinen beiden Werken, dem im Spiegelbild gezeigten *Gelben Christus* und seinem *Selbstporträtkrug*. Gauguins Kopf dreht sich leicht zu seinem Selbstporträtkrug, der Gauguins wilde Seite symbolisiert. Damit scheint Gauguin sich seinem wilden Selbst zuzuwenden. Allerdings sollte man sich hüten, vor schnell Gauguin eine Entscheidung fallen zu lassen. Amishai-Maisels hat scharfsinnig eine Beziehung zwischen Gauguin und Christus aufgewiesen. Die Y-Form des am Kreuz hängenden Körpers Christi entspricht der Y-Form des stark beleuchteten Bereichs von Gauguins Vorderkopf und Nase. Außerdem passt das Selbstporträt in den Winkel des Kreuzes so hinein, als sei Gauguin von Christus ausgestreckten Armen geschützt.⁹³ Er steht gleichsam in der Macht Christi. So gesehen verrät Gauguins Selbstporträt eher seinen inneren Konflikt als eine Entscheidung. Dieser lässt sich in der Tat bereits an der Darstellung von Gauguin ablesen. Während er mit der Kopfbewegung eine Tendenz nach seiner wilden Seite aufweist, trägt er im Bild ein europäisches Pullover an. Die milde, zivilisierte Seite, die er Christus vertreten lässt, bleibt intakt. Aber, wie oben dargelegt wurde, kam von seinen beiden Seiten keine wahre Hilfe. Gauguins inner Konflikt scheint zu einem drohenden Unheil zu führen.

II.3. Der Apostel Paulus als Synthese vom Christus und Wilden

Mit dem *Portrait Charge de Gauguin/ Selbstporträt mit Heiligenschein* (Abb. 33) ging Gauguin mit seiner Selbstsuche auf einen neuen Weg, der einerseits seiner wilden Natur Raum zum

⁹³ Amishai-Maisels 1985, S. 97

Entfalten gewährt, andererseits den Tod überwinden kann. Er greift auf seinen Christuscharakter zurück, ändert diesen jedoch so, dass diese Seite nun eine konstitutive Funktion ausübt. Das eigenartige Bild stellt Gauguins ambitioniertes Streben nach einer neuen Selbstbestimmung dar, die sich aus der Zusammenwirkung seiner beiden Charakterseiten ergibt.

In diesem Bild kommt Gauguin im Profil mit langem Haar und sehr charakteristischer Nase zum Ausdruck. Die Harren- und Gesichtsfarben sind mit breiten Pinseln bemalt. Umrissen mit expressiven Konturen sind die Nase, das Gesicht und der Kopf. Die ganze Mimik verrät eine Mischung von Unsicherheit und Arroganz. Er ist einerseits mit einem heiligen Schein versehen, andererseits hält er eine Schlange in der Hand. Die Farbgebung des ganzen Gemäldes wird vom Gelb und Rot beherrscht. Das Gelb trennt nicht nur den Vordergrund vom roten Hintergrund, wie auch den unteren Teil des Bildes vom oberen. Aus solcher Manier scheint der Körper der Gestalten quasi von seinem Kopf getrennt zu sein. Der Körper ist nicht eindeutig dargestellt; vielmehr scheint er wie von gelben Engelsflügeln umhüllt zu sein. Die die Schlange haltende Hand dagegen scheint aus gelben Flügeln hervorzutreten. Zwei rotgrün-farbige Äpfel heben sich von dem roten Hintergrund ab und befinden sich gerade neben Gauguins linkem Auge.

Eine derartige Kombination von dem Heiligenschein, der Schlange und den Äpfel ist ausfällig. Nach traditioneller Bildikonographie deuten ein Heiligenschein auf das Göttliche, eine Schlange auf das Dämonische und Äpfel auf den Sündenfall hin. Denys Sutton war der erste, der den doppelten Bezug des Porträtierten erkennt und diesen als den gefallenen Engel bestimmt.⁹⁴ Nach Meinung einiger Forscher wird dieser Bezug ferner durch die zwei Hintergrundfarben angedeutet: Während das Gelb als die stilisierten Flügel des Engels verstanden werden kann, symbolisiert das Rot das Feuer in der Hölle.⁹⁵ Nun wirft sich die Frage auf, welche Bedeutung, welche Idee Gauguin mit dieser Selbstdarstellung vermitteln wollte.

⁹⁴ Sutton 1949, S. 284: »... the halo, the serpent and the apples suggest a composite effect designed to represent Gauguin as Lucifer, the fallen angel«. Siehe Jirat-Wasiutynski 1987, S. 22 f. zum romantischen Satanismus.

⁹⁵ Siehe z.B. Jirat-Wasiutynski 1987, S. 22, Françoise Cachin, in Brettell 1988, S. 166. Es ist zwar möglich, dass Gauguin mit diesen zwei Farben auf die Doppelseitigkeit seines Porträts hindeutet. Aber hinter dieser eloquenten Farbgebung könnte sich eine tiefere Bedeutung verbergen. Die Farbgebung erinnert an die Kampfszene des berühmten Bildes *La vision du sermon*. Winter (1992, S. 104 f. mit 180 Anm. 42) bezieht Gauguins Anwendung von Farben auf Goethes Farbtheorie und erklärt das Rote, die Farbe des Bodens, als die ursprüngliche Farbe. Unmittelbar mit dem Uranfang verbunden, aber sich im Kampf davon lösend erscheinen der Engel und Jakob. Der erstere erscheint in Blau und Gelb, den beiden aus dem Urrot hervorgetretenen Grundfarben. Der letztere ringt sich weiter vom Ursprung los, insofern er im Grün, der Mischung von Blau und Gelb, erscheint. Dennoch gerät er

Jirat-Wasiutynski hat in seinem Aufsatz versucht, die ägyptischen Motive des Bildes wie z.B. Gauguins langes Haar, sein gepflegter, kurzer Bart sowie die merkwürdige Form der Zunge der Schlange herauszuarbeiten.⁹⁶ Die ägyptischen Bezüge weisen auf eine neue Deutungsdimension des Bildes auf. Denn seit der Renaissance wurde die Tradition des Mysteriösen mit Ägypten assoziiert. Die im ausgehenden 19. Jh. populäre theosophische Denkbewegung hatte sich eng an die ägyptischen Mysterien geknüpft. Ein wichtiges Beispiel ist Schurés einflussreiches Buch »*Les Grands Initiés*«. So glaubt Jirat-Wasiutynski, dass Gauguin in seinem Selbstporträt auf den Vorgang der Einweihung anspielt und sich etwa als Magus darstellt.⁹⁷

Nicht nur Jirat-Wasiutynski, sondern auch Cachin wollte das Bild aus einer anderen Perspektive betrachten. Nach ihm ist die Schlange seit Urzeiten Begleiter der Wahrsager. Dass Gauguin sie locker in der Hand hält, deutet an, dass er im Besitz der wahren Erkenntnis ist.⁹⁸ In der Tat übersieht man aber leicht, dass die Schlange in der Bibel nicht unbedingt Sinnbild des Sündenfalls sein muss, sondern auch Positives zu erkennen geben kann. Gott hatte Mose und Aaron einen Stab gegeben, der sich in eine Schlange verwandeln konnte. Vor dem Pharao hatte Aaron seinen Stab hingeworfen und die anderen Schlangen, in die sich die Stäbe der ägyptischen Zauberer umwandeln, besiegt.⁹⁹ Die Schlange weist in dieser Erzählung ihre doppelte Bezüglichkeit auf. Sie war einerseits Produkt der Zauberei, andererseits lässt sie die Göttlichkeit erkennen.¹⁰⁰ Letztlich erwiesen sich Moses und Aaron als große Magi. Man braucht nicht wie Jirat-Wasiutynski einen Umweg über ägyptische Bildmotive zu machen, um Gauguins Identität als Magus festzustellen. Die Bibel selbst bietet Ansatzpunkt für diese Erklärung.

wiederum in eine Beziehung mit dem Urgrund; denn Grün steht im komplementären Kontrast zum Rot. Wollte Gauguin in seinem Porträt ein kalkuliertes Spiel mit den Grundfarben durchführen? Oder bleiben hinter diesen Farben noch weitere symbolische Bedeutungen versteckt? Diese Fragen, die in der Forschung wenig berücksichtigt sind, sollten vorübergehend offen bleiben.

⁹⁶ Dazu und zu der Ähnlichkeit mit der ägyptischen Kunst in der Bildgestaltung siehe ausführlich Jirat-Wasiutynski 1987, S. 23 f.

⁹⁷ Dazu Jirat-Wasiutynski 1987, S. 24 f.

⁹⁸ Cachin 2004, S. 103. Nach ihm wird Gauguins Besitz von malerischem Wissen angedeutet. Aber wie noch ausgeführt wird, könnte es sich um einen breiteren Wissensbegriff handeln.

⁹⁹ 2. Mose 7, 8 f.

¹⁰⁰ Auch an anderen Bibelstellen weist die Schlange auf Göttliches hin, z.B. die feurigen Schlangen, die vom Gott geschickt wurden, und die eherne Schlange, die Mose auf Gottes Anweisung machte, im 4. Mose, 21, 1 f.

Mehrlès dagegen deutet hin, dass es Gauguins Selbstidentifikation mit dem Apostel Paulus ist.¹⁰¹ Als Stütze seiner Deutung führt er das aufschlussreiche Zeichnungsblatt des Notizbuchs an, das Gauguin 1888 in Arles benutzte. Zwanzig Wörter in zehn Zeilen wurden in einer Seite wie folgendes notiert:¹⁰²

»*Incas*
Serpent
Mouche [?] sur le Chien
Lion noir
Le meurtrier en fuite
Saül Paul Ictus
Sauvre Votre honneur (argent toi[le])
Orla (Maupassant)
Sain d'Esprit
Saint - Esprit
Pgo
Pgo«.

Diese Seite scheint wie einen Index oder eine Gedächtnisstütze zu sein. Darunter finden sich »*Incas*« in der ersten Zeile, »*Serpent*« in der zweiten, »*Le meurtrier en fuite/ Der Mörder auf der Flucht*« in der Fünften und »*Saül Paul ictus*« in der sechsten Zeile. »*Incas*« ist Gauguins Selbstidentifizierung mit seinem wilden Charakter. Säul war Paulus Name; nach der Bekehrung zu Christus wurde er Paulus (Paul) genannt. Daher wurde er Gauguins Namensvetter. »*Ictus*« bezieht sich auf das Akrostichon »*Ichthys*« für »*Iesus Christos Theou hyios soter/ Jesus Christus Sohn von Gott dem Erlöser*« und bedeutet auf Griechisch Fisch. Es wurde von den ersten Christen untereinander als Zeichen für Glauben und Verbundenheit in den römischen Katakomben an die Wand gemalt.¹⁰³

Man fragt sich nach dem Zusammenhang der Zeilen und wie kam Gauguin darauf, sich mit dem Apostel zu identifizieren. Reicht ist eine bloße Namenverwandtschaft für diese Identifizierung? Oder gibt es dafür weitere tiefgreifende Gründe? Die Stichwörter sind sehr wohl Gauguins

¹⁰¹ Dazu Merhlès 2001, in Zafran 2001, S. 96-97

¹⁰² Zur Abbildung siehe Zafran 2001, S. 97, fig. 137

¹⁰³ Druick 2002, S. 234

Diskussionen mit Vincent in Arles entnommen. Dies beweisen nicht nur die Umstände, wie sie zustande gekommen sind. Nach dem tragischen Bruch blieben die beiden im Briefwechsel. Am Ende seines Briefs an Gauguin vom 21. Januar 1889 malte van Gogh einen Fisch mit dem Wort »*Ictus*«. Mit dem Symbol der ersten Christen verleiht Vincent seinem Bund mit Gauguin einen religiösen Sinn, dem Vincents künstlerisches Verstehen des Fischzuges im Lukasevangelium (LK. 5,4-11) zugrunde liegt.¹⁰⁴ Dort sprach Jesus zu Petrus, »*Von nun an wirst du Menschen fangen*« (LK. 5,10). Der einsame Maler hegte in seiner Verzweiflung an Karriere sowie Familie eine neue Hoffnung auf einen Zusammenschluss mit seinen Malerfreunden. Gauguin ist nicht nur ein Namensvetter des Apostels, sein einstiger Beruf entspricht gerade Vincents Vorstellung vom Fischzug. So zählt Vincent den ehemaligen Matrosen zu einem Mitgründer eines Ateliers des Südens.¹⁰⁵ Er wollte mit Gauguin ein neues Evangelium in der Kunst schreiben. Gauguin gilt als Apostel unter allen Künstlern und sollte die Rolle als Versandten für die künftige Malerei spielen.¹⁰⁶ Sein oben erwähnter Brief an Gauguin zeigt, dass sein brennender Wunsch für das Atelier des Südens auch nach der Trennung weiterging. Als Antwort illustrierte Gauguin eine Aquarellzeichnung (Abb. 35) am Ende Januar oder Anfang Februar. Gauguins Notizen und Zeichnung verraten, wie ernst er Vincents Idee nahm. In der zweiten Hälfte 1889 konnte er, fern vom Tadel des Pariser Malerkreises, über sein Arles-Gespräch mit Vincent reflektieren. Dabei tauchte seine neue Identifizierung mit Paulus auf, das, wie gleich gezeigt wird, seine innere

¹⁰⁴ Letter 739 (Bd. 4, S. 394, dazu die Aufzeichnung des Fisches im Brief. Die Herausgeber von van Goghs Briefe (Letter Bd. 4, S. 393 Anm. 8) meinen, dass das Bild und das Wort sehr wohl von Gauguin gestammt haben; ferner weisen sie darauf hin, dass „*ictus*“ auch einen plötzlichen epileptischen Anfall bedeuten kann. In der Online Aufgabe desselben Briefs (Anm. 10) weisen sie wohl als Begründung darauf hin, dass Gauguin in einer Wasserfarbe von 1889 das gleiche Symbol mit dem gleichen Wort gemalt hat. In Gauguins Notizbuch finden sich auch zwei Erwähnungen von „*ictus*“. Erstens ist damit nicht mit Sicherheit bewiesen, dass Gauguin, nicht van Gogh, der Autor des Briefes, das Bild mit dem Wort gemalt hat. Es ist durchaus möglich, dass das Bild mit dem Wort in Gauguins Wasserfarbe eine Nachmachung ist – der Brief wurde ja zu Beginn des Jahres geschrieben. Zweitens, selbst wenn sie von Gauguin gestammt haben, sind sie eher im christlichen Zusammenhang zu verstehen als in van Goghs seelischen Zuständen. Denn wir haben eben das Wort in Gauguins Notizbuch erwähnt. Die Notizen stammen von Gauguins Gesprächen mit van Gogh in Arles. Das Wort erscheint mit „*Saül Paulus*“, und damit steht es eindeutig im christlichen Kontext. Das Symbol dürfte das Gauguin und van Gogh gemeinsame Interesse, einen religiösen Bund im Dienst der Kunst zu gründen.

¹⁰⁵ Vincents Wunsch, ein Atelier mit Gauguin zu teilen, zeigt sich in drei Briefen an Theo am 1. Mai 1888 (480), (485) und am 28. Mai 1888 (493) und Briefen an Gauguin? (Druick 2002, S. 235, nach Merlhès Meinung, in: Zafran 2001, S. 96-97)

¹⁰⁶ Vincent hielt nicht nur Gauguin, wie auch andere Bekannten, die seine Idee für das Atelier des Südens verstanden, für Apostel der neuen Kunst. Bereits vor Gauguin hat er Theo als ein Apostel für Kunst gelobt: *Du wirst einer der erste Apostel unter den Kunsthändlern sein*. Sämtliche Briefe 544, 3. 10.1888, Arles; Merlhès vertritt eine ähnliche Meinung, in: Zafran 2001, S. 97

Spaltung von der Christus- und der Wilder-Seite vereinigen kann. Seine neue Rolle als Apostel der Kunst konnte er als Anführer der Schule von Pont-Aven und der Nabis verstärken.

Falls er sich in seinem Selbstbildnis als Paulus bezeichnet, drängt sich die Frage auf, wie man die in Gauguins Hand gehaltene Schlange und die Äpfel im Hintergrund verstehen soll. Wie verhalten sich diese bekannten Symbole des Sündenfalls mit seiner Identifikation mit Paulus? Was die Schlange angeht, haben wir eben gezeigt, dass sie in der biblischen Tradition einen positiven Sinn haben könnte – an der Schlange wird die göttliche Macht deutlich wahrzunehmen. Ferner macht Mehrlès auf zwei Stellen aus den biblischen Erzählungen aufmerksam. Im Markusevangelium fordert Jesus seine Jünger auf, Schlangen mit den Händen hochzuheben und in seinem Namen die bösen Geister auszutreiben.¹⁰⁷ In der Apostelgeschichte wird berichtet, dass Paulus mal tatsächlich einer Schlange begegnete. Eine Schlange fuhr heraus und biss sich an Paulus Hand fest. Während die anderen anwesenden glaubten, dass Paulus ein Mörder sei und nun sein Leben dafür einbüßen müsse, schlenkerte er sie ins Feuer.¹⁰⁸ Mehrlès Verweis auf die Stelle in der Apostelgeschichte wirft zugleich Licht auf eine rätselhafte Bemerkung auf der Liste. Denn die fünfte Zeile des Notizbuchs, auf dem *Le meurtrier en fuite/ Der Mörder auf der Flucht* geschrieben sind, dürfte an diesen Vorfall erinnern. Mit dieser Notiz spielt Gauguin sehr wohl auf Vincents Wahnsinnsausbruch an. Nach diesem Ereignis ging Gauguin nach einer kurzen, mitleidslosen Mitteilung an Theo sofort von Arles weg und fuhr nach Paris zurück. Der Pariser Malerkreis hat seine Flucht scharf kritisiert und geglaubt, dass er Vincent zu Wahnsinn trieb. Er wurde gleichsam zum Mörder verurteilt. Nun schrieb er diesen Satz mit Anspielung auf jene biblische Szene nieder. Gauguin, der im Auge der anderen ein Mörder ist, ist in der Tat der große Apostel seiner Zeit.

Die Äpfel, die an Gauguins linkem Auge hängen, sind sehr wohl Früchte vom Baum der Erkenntnis. Wenn aber die Schlange im Bild eher auf Gauguins neue Identität als Apostel weist als auf Versuchung, sollen die Äpfel dementsprechend unsere Aufmerksamkeit nicht auf das Essen der verbotenen Frucht lenken. Als Früchte des Baumes der Erkenntnis dürften sie vielmehr auf den Erwerb von Erkenntnis deuten. Gauguin, der neue Paulus, verfügt über die Erkenntnis

¹⁰⁷ Mk. 16, 17-18

¹⁰⁸ Apg. 28, 3-5

von Gut und Böse. Wie Aaron und Moses erweist sich auch Gauguin als großer Magus. Nicht nur das Apostelamt definiert Gauguin neu, indem er dieses mit dem Fallen in Verbindung setzt; auch das uralte Motiv des Fallens wurde neu interpretiert; denn in dessen Mittelpunkt nicht etwa das Sünden oder Gottes Bestrafung, sondern der Erwerb von Erkenntnis steht.

II.3.1. Abstieg in die Hölle

Wie kommt der Erkenntniserwerb zustande? Gauguin lässt in seinem *Selbstbildnis mit dem Heiligenschein und der Schlange* nichts erkennen. In seinem Selbstporträtkrug weisen die geschlossenen Augen auf innere Vision hin, die mit Qual verbunden ist. Nun wird der Erwerb der Erkenntnis in einen neuen Zusammenhang gebracht. Es ist nicht mehr das Leiden Christi, sondern das Fallen, das dem neuen Apostel erst das Erlangen von Erkenntnis ermöglicht. Es bleibt allerdings noch nicht sofort klar, was Gauguin unter Fallen versteht. Hinweis darauf könnte man in *Drames de la mer/ la descente dans le Maelstrom/ Dramen des Meeres/ Der Abstieg in den Maelström* (Abb. 36), Gauguins Lithographie für die Volpini Ausstellung, finden. In diesem Werke stellt Gauguin sich als einen Matrosen dar, der sich auf einem kippenden Boot befindet, das bald vom Strudel erfasst und kentern wird. Das Motiv beruht auf Allan Poes gleichnamiger Erzählung. Poes Erzählung porträtiert einen Matrosen, der in einen riesigen Strudel hineingezogen wurde und den schrecklichen Zug nach unten erlebte. Dabei wurde sein Haar weiß. Nach Thompson ist das Hauptmotiv der Erzählung folgendes: Poe betont das westliche Motiv der Transzendenz vom engen Selbst zur Hingabe in den »Plan« der Natur. Nachdem er alles aufgegeben hat, fühlt der Matrose einen positiven Wunsch, den Grund des Strudels zu sehen. Poes Erzählung kehrt jedoch den traditionellen Glauben um. Die mystische Erfahrung des Matrosen von der Großartigkeit Gottes ist eher eine Erfahrung des Grauens als eine der Schönheit. Sein Haar wurde ja weiß. Die erschreckende Gewalt der Natur wurde zum Objekt des Nachdenkens. Der neu gewonnene vernünftige Zustand ist nah um den Rand des Wahnsinns.¹⁰⁹ Gauguin schien eine Parallele zwischen dem Leben des Künstlers und dem des

¹⁰⁹ Siehe Thompson 1973, S. 171

Matrosen zu ziehen.¹¹⁰ Aber er verstand den Abstieg als das Eindringen in die dunklen Bereiche der eigenen Seele.¹¹¹ In seiner Lithographie wollte Gauguin gerade den Augenblick der Rückkehr zur Vernunft festhalten – das Boot hängt ja, nachdem es in den Grund des Strudels herabgezogen wurde, gerade über den Abgrund durch die zentrifugale Kraft des Strudels. Wie der Matrose bei Poes Erzählung blickte Gauguin erschrocken und faszinierend auf den Abgrund. Der Abstieg in die tiefen Regionen seines Selbst ist für den Künstler eine schreckliche Erfahrung; da öffnet er sich den ganzen dunklen, zerstörenden Kräften; Kräfte, die man nicht ins Bewusstsein aufnehmen will. Diese dringen jedoch ins Bewusstsein ein und könnten einen zum Wahnsinn treiben. Wie Gauguins Darstellung entnommen ist, konnte Gauguin jedoch in dem kritischen Moment, in dem die ganzen Kräfte sich offenbaren, noch große Klarheit und Kontrolle über die Sachen besitzen. Er vermag doch aus dem Abstieg zurückzukehren. Die Erfahrung, die da gemacht wurde, ist kostbar; man wird dabei der Trieben und Konflikte, die eigentlich unter dem Bewusstsein liegen, nunmehr gewahr. Allerdings steht diese Kontrolle und Klarheit auf der Kippe – das Boot droht ja wieder in den Meerabgrund zu stürzen. Das Bild dürfte Aufschluss geben, wie Gauguin zu jener Zeit den Erkenntniserwerb mit dem Fallen in Verbindung dachte. Adam und Eva sind gefallen, weil sie ihren Trieben erlagen. Gauguin dagegen ist diesen zwar ausgesetzt, gewinnt jedoch Kontrolle über sie, und daher neue Einsichten in das innere Selbst.

Mit seinen *Drames de la mer* nahm Gauguin van Goghs Motiv des Segeln auf hoher See wieder auf. Als van Gogh noch Hilfsprediger war, bediente er sich bereits der Metapher der hohen See, um das Heftige und Unvorhersehbare des Lebens zu symbolisieren.¹¹² Vier Jahre später verwendete er dieselbe Metapher im Rahmen seiner Kunsttätigkeiten.¹¹³ Das Lebensmeer gleicht er einer hohen See, welches einerseits Unendliches und Unbeherrschbares, andererseits auch Wunderbares und Unausschöpfliches in sich birgt. Hierin sieht van Gogh das große Potential für seine Kunst. Der Fischfang werde groß, wenn der Fischer sich auf das stürmische Lebensmeer

¹¹⁰ Zur Verwandtschaft zwischen Gauguins Lithographie und Poes Erzählung: Jirat-Wasiutyniski 1978, S. 329. Gauguin war sehr von dem romantischen Motiv des vom Sturm hin und her geworfenen Boots beeindruckt. Delacroix' *Barque de Don Juan* war eines seiner beliebtesten Bilder. Zu dieser Metaphorik kehrte er 1896 mit dem »*Barque*« zurück, in dem er selbst als der sich auf stürmischer See befindende Christus erscheint. Dazu Jirat-Wasiutyniski, 1978, S. 329

¹¹¹ Dazu Brief an Bernard, ohne Datum, Malingue LXXXIV

¹¹² Diese Metapher verwendete van Gogh schon 1876, als er Hilfsprediger war. Siehe seine Predigt in Isleworth, in: *Sämtliche Briefe*, 79a, Bd.5, S. 337

¹¹³ Siehe Noll 1996, 85-86

einlasse. Auf der anderen Seite konzipierte er als Ruhepunkt ein Hüttchen, in dem sich der Künstler mit seiner Familie nach der Arbeit ausruhen konnte. Allerdings schlug van Goghs Hoffnung auf Gründung seiner eigenen Familie fehl, dennoch gab er seinen Ruhepunkt nicht auf, nur wendete er diesen auf eine Malergemeinschaft um, und lud 1888 unter anderen Gauguin als Mitgründer eines Ateliers des Südens.¹¹⁴ Sein Zusammenleben mit Gauguin war gleichsam eine erste Probe einer solchen Gemeinschaft, die freilich ein tragisches Ende fand. Trotzdem war Gauguin von van Goghs Idee einer Künstlergemeinschaft inspiriert. Sein *Drames de la mer* zeigt, dass er van Goghs Metapher der hohen See aufnahm. Während sie bei van Gogh noch im allgemeinen Sinne vom Lebensmeer die Wirklichkeit des Lebens suggeriert, sollte sie bei Gauguin die Unruhe des obskuren Inneren der Seele anschaulich machen, und dementsprechend deutet er, wohl von Allen Poes Erzählung inspirierend, van Goghs Segeln auf hoher See auf Abstieg in den Abgrund um; und als Abstieg in die seelische Hölle ist das Fallen nunmehr die Quelle seiner Erkenntnis. In der Tat beschäftigt sich Gauguin gegen Ende der 80er Jahre mit dem Motiv des Abstiegs, wie seine Werke und Briefwechsel zu dieser Zeit zeigen.

Vergleichen wir Gauguins Briefe an Bernard und Theo,¹¹⁵ fällt uns ein subtiler Unterschied ins Auge. Gauguin bezeichnet sich in seinem Brief an Theo nicht mehr als ein Ungeheuer, sondern als einen Dämon, der die Frau zu verführen versucht. Damit fügt Gauguin seinem wilden Charakter neben dem leidenden und stoischen Bild noch eine dämonische Seite hinzu. Die Dämondarstellung in *Soyez amoureuses* übernahm Gauguin vom etwas früher gefertigten Selbstporträtkrug. In dem oben zitierten Brief an Bernard, den er 1890 zu seinem Selbstporträtkrug schrieb, verbindet er das Motiv der gebrannten Figur mit Dantes Abstieg in die Hölle.¹¹⁶ Dantes Abstieg steht unter den Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts in enger Verbindung mit der Seele als des Kampfplatzes innerer Konflikte.¹¹⁷ Diese hatte Gauguin sicherlich gekannt. Des Öfteren bediente er sich der Metaphorik mit dem Brennofen, um seine

¹¹⁴ Diese Hoffnung ist der Grundmotiv van Goghs Reihe von Fischerbooten, wie Fischerboote am Strand. Siehe Noll 1996, v.a. 89-92

¹¹⁵ Siehe II.2.1 die zitierten Passagen in Bezug auf das *Soyez amoureuses*

¹¹⁶ Brief an Bernard, Juni 1890, Le Pouldu, Malingue CVI, zitiert oben II.2.1

¹¹⁷ Eine lange, u.a. von Delacroix inaugurierte romantische Tradition führte zu dieser Verbindung. Mit dieser romantischen Vorstellung vom Seelenkampf als Abstieg in die Hölle beschäftigten sich viele Künstler und Schriftsteller der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; z.B. Hugo beendet seine Zusammenfassung in »*Les Misérables*« mit einer spezifischen Identifikation der Seele mit Dantes Inferno und beschreibt die Seelenkämpfe des Vajejan wie Dantes Abstieg in die Unterwelt. Dazu Jirat-Wasiutynski 1978, S. 324 f.

innerlichen Kämpfe zu veranschaulichen. Im oben erwähnten Brief an Schuffenecker, in welchem Gauguin über dem Gemälde »*Les Misérables*« berichtete, ist ein merkwürdiger Übergang nicht zu übersehen: Von der Schilderung, wie Valjean bzw. Gauguin selbst von der korrupten Gesellschaft unterdrückt wurde, geht er unvermittelt zu der Gesichtsfarbgebung des Porträts über und vergleicht es mit den in großem Feuer gebrannten Töpfen. Den Ofen bezeichnet er als den Sitz der Seelenkämpfe des Malers (*siège des luttes de la pensée du peintre*).¹¹⁸ Dieser Sitz ist daher die Hölle, die sich im Inneren des Künstlers befindet. In Wirklichkeit rang Gauguin sein ganzes Leben hindurch mit seinen inneren Dämonen. Das Gesicht in *Les Misérables* trägt Spuren davon, dass er durch seine innere Hölle gegangen ist, ebenso wie die Keramik durch den Brennofen. Offenkundig verstand Schuffenecker die Bedeutung der Keramik-Metapher. In seinem Porträt von Gauguin schuf er hinter Gauguins Kopf eine von Flammen umgebende Figur des *Oviri*, des Wilden in der tahitischen Sprache.¹¹⁹ Er betrachtete Gauguin als einen in der Hölle kämpfenden *Oviri*. Der *Oviri* und die Flammen veranschaulichen das innere Inferno Gauguins, unter dem er litt.¹²⁰

Aber aus diesem Abstieg geht doch eine kreative Kraft hervor. Dass die quälende Selbsterforschung durchaus eine positive Perspektive hat, war unter den Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbreitet. Dante wurde als vorbildliche Verkörperung solcher Kraft angesehen. Er hatte ja die »Hölle« inszeniert. Die kreative Kraft des Künstlers wurde insbesondere in Rodins originaler Konzeption des »Höllentors« hervorgehoben: Dante wurde dabei vor das Tor und vor die anderen Figuren gesetzt.¹²¹ In einer Inschrift auf Gauguins Pastellzeichnung *Der Bildhauer Aubé und sein Sohn* verglich Mette bereits 1882 ihren Mann mit Dante, der ja die Hölle hervorgebracht hatte.¹²² Gauguins *Drames de la mer* knüpft sich offenbar dieser Denkrichtung an. Den Abstieg veranschaulichte er, sich an van Gogh sowie Allen Poe anlehnend, durch den Absturz in den Abgrund des Meeres. Auch er glaubte, dass man dadurch

¹¹⁸ Brief an Schuffenecker, 8. 10. 1888, Quimperlé, Malinque LXXI

¹¹⁹ Zur Abb. siehe Großvogel 2000, in Schachner-Blazizek 2000, S. 97

¹²⁰ Eine derartige Komposition, in welcher hinter die im Vordergrund stehende Hauptfigur eine zweite mit ikonographischen Attributen gestellt wird, war den Symbolisten geläufig. Dass die Hauptfigur das dahinter Dargestellte nicht sehen kann, deutet auf eine Vision hin. Dazu Jirat-Wasiutynski 1978, S. 321 f.

¹²¹ Zu dieser Konzeption siehe Rodins Brief an Marcel Adam, 7. Juli 1904; dazu auch Elsen 1963, S. 53; Jirat-Wasiutynski 1978, S. 323 f. Wie eben gesagt, ist diese Komposition, dass eine Hauptfigur vor die anderen gesetzt wird, den damaligen Künstlern geläufig.

¹²² Dazu Jirat-Wasiutynski 1978, S. 323

wahre Einsichten in das innere Selbst gewinnt. Diese sollen sich in neue Kreativität in der Kunst wandeln, so wie es früher bei Dante war.

Gauguins Selbstidentifikation als Paulus ist offenbar seine Antwort auf van Goghs Ruf zur Gründung einer Malergesellschaft. Gauguin ist der Apostel der Kunst, der die Einsicht in den dunklen Bereich der Menschenseele auf Kreativität in der Kunst umzusetzen weiß. Damit revolutioniert er die Vorstellung vom Fallen und löst den Konzept des Erkenntniserwerbs von dem christlichen Zusammenhang heraus. Er öffnet der Kunst eine neue Dimension. Van Gogh konzipiert Kunst als Ausdruck seiner Frömmigkeit, und Gauguin sieht Kunst als Mittel, sein neue Sichtweise des Selbst und sein Nachdenken über religiöse Fragen zum Ausdruck zu bringen.

III. Gauguins Frauenbilder vor der Reise auf Tahiti

Gauguins Kunst reflektiert die Entwicklung seiner erotischen Welt. Die zahlreichen Frauen, denen er begegnete, haben entscheidenden Einfluss auf seine Vorstellung von Liebe ausgeübt; und dabei könnten die Liebe zu seiner Gattin, Mette Grad, und die geistige Liebe zu Madeleine als zwei wichtige Phasen dieser Entwicklung verstanden werden.

III. 1. Zwei sich gegenüberstehende Frauentypen

Gauguins eheliches Leben mit Mette, seiner kostbaren Perle (*une perle aussi rare*), die er aus Dänemark entführt hatte, begann im Jahr 1873. In den ersten Jahren ihrer Ehe bemühte sich Gauguin, seine Pflicht als Ehegatte möglichst gut zu erfüllen, dennoch gab es eine zunehmende Entfremdung der Ehepartner. Von seiner Abreise aus Kopenhagen 1885 bis zur endgültigen Trennung 1897 dauerte diese eheliche *liaison* elf Jahre, dabei blieben die Ehegatten in den meisten Zeit nur durch Briefwechsel miteinander in Kontakt, und in dem Briefwechsel mischen sich Bitterkeit und gegenseitige Klagen mit Zärtlichkeit und Liebekosen.

Das Kernproblem der Ehegatten bestand darin, dass die Familie in permanenter Armut leben musste, wenn Gauguin als Maler tätig war. Mette, die aus einer reichen bürgerlichen Familie stammte und als Mutter Lebensmittel und Kleidung für fünf Kinder besorgen musste, konnte ihm seinen Egoismus nicht vergeben. Allmählich zu ihrem Mann verhielt sie sich gleichgültig. Und Gauguin? Einerseits hing sein Herz immer noch an seiner Frau und Familie; andererseits hatte er in den letzten Jahren sehr viele Geliebte. Diese Situation lässt uns annehmen, was für ein starkes Bedürfnis nach Verständnis und Zuwendung er hatte.

Einige frühere Werke zwischen 1877 und 1885 verraten den sich immer verschlimmernden Ehezustand. Etwa 1877 malte Gauguin Mettes Porträt (Abb. 36), in dem Mette im Profil und beim Nähen versinkend erscheint. Gauguins eigene männliche Präsenz wird durch den an der Wand gehängten Dolch, der seine früheren außergewöhnlichen Lebenserfahrungen angedeutet,

vertreten.¹²³ Das Interieur im Gegenlicht mit dunklerer Farbgebung zeigt des Künstlers starken Wunsch auf eine harmonische Ehe, die ein behagliches, häusliches Leben mit sich bringt. Gauguin zeichnet seine Frau mit denjenigen Aktivitäten aus, die den Erwartungen von Frauen in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft entsprechen;¹²⁴ denn mit Kochen, Nähen und Kümmern um Kinder galt eine Frau als Zentrum der Familie. Freilich konnte sein Wunsch nie in Erfüllung gehen.

In *Holzkrug und Metallkanne* (Abb. 37) artikuliert er den Ehezustand mit anderer Nuance: Die beiden Gefäße sind zwar relativ nah nebeneinander gestellt; dennoch ist der Zwischenraum von ihnen klar herausgearbeitet, so dass die beiden Gefäße parallel und voneinander isoliert zu sein scheinen. Ferner sorgt die falsche Proportion für einen schreienden Kontrast: Während der Holzkrug eine enorme Größe besitzt, sieht die Metallkanne vergleichsweise klein und anmutig aus. Die Überlegenheit des Krugs über die Kanne ist deutlich. Hinzu kommt, dass das Material der Gegenstände beim Betrachter einen realitätsfremden Eindruck hervorruft: Der Holzkrug aus hartem norwegischem Wurzelholz wirkt klobiger und massiver als die Metallkanne.

Das Bild weist ein Zusammenspiel von gegensätzlichem Nebeneinander, verkehrter Proportion und ungewöhnlichem Eindruck des Materials auf. All dies suggeriert eine seltsame Beziehung, und zwar sehr wohl die Ehe von Gauguin und Mette. Die Kanne spielt auf Gauguin und der Krug auf Mette an.¹²⁵ Die Überlegenheit des Kruges über die Kanne verrät, wie Mette im realen Leben ihren Willen gegen ihren Ehemann durchsetzte.

¹²³ Am Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre begann Gauguin eine Manier in seinem Stillleben anzuwenden, in dem die persönliche Präsenz durch irgendeines Arbeitsprodukt der Person bezeichnet wurde. Beispielsweise deuten der hinten an der Wand gehängte Dolch in *Mette Gauguin* und der in den Vordergrund gestellte Stuhl im *Haus des Malers* (Abb. 38) auf Gauguins Selbstexistenz. Mettes Anwesenheit wird durch einen Holzkrug in *Holzkrug und Clovis Gauguin* (Abb. 39) angedeutet. Dazu siehe die Meinung von Brettel 1999, in: Sara 1999, S. 50-51; Druick 2002, S. 43

¹²⁴ Jirat-wasiutynski 2000, S. 31

¹²⁵ Zur Anspielung der Kanne auf Gauguin und des Krugs auf Mette, siehe Brettel 1992, S. 12-51. In *schlafendem Kind* hat der gleiche Krug eine metaphorische Ersatzfunktion. Er erscheint mit dem schlafenden Kind, dem Sohn des Malers Clovis, wie ein Doppelporträt, wobei sich eine ungewöhnliche Proportion zeigt. Ferner verleiht das blaue Feld samt den Vogelmotiven im Hintergrund dem Bild eine geheimnisvolle Atmosphäre. Ein Zusammenspiel von der Atmosphäre und den unverhältnismäßigen Gefäßen schafft einen Traumzustand, in dem der Krug für das Kind, das ihn zu ergreifen versucht, enorm groß erscheint, wie eine Mutter in Augen eines Kindes erscheint. Mehr zu dem Krug aus Wurzelholz siehe Pickvance 1998, Kat. 18, S. 263

Bereits während ihres Zusammenlebens hatten sich die Unterschiede ihrer Lebensvorstellungen herauskristallisiert. Während Mette immer nach Wohlstand strebte, zog sich Gauguin nach und nach in seine Innenwelt zurück. *Madame Mette Gauguin im Abendkleid* (Abb. 40) verrät diese Distanzierung. Im Bild proträtiert der Maler seine Frau elegant im Abendkleid. Der Kette und Fächer verleihen ihr eine besondere Hoheit. Sie sitzt und wartet auf das Ausgehen zum Fest. Diese Pose lässt sich an den modischen Porträten in der Photographie des 19. Jahrhunderts erinnern. Durch farbenreiche Pinselstriche werden ihr Fleisch und Kleid als Schwerpunkt angezeigt, so dass man mehr ihrem Körper als ihrem Charakter Aufmerksamkeit schenkt. Im Profil kommt sie wieder zum Ausdruck wie im früheren Gemälde beim Nähen; allerdings scheint sie unpersönlich und distanziert zu sein. Sie dreht sich von dem Maler weg, der ihr Gesicht nicht sehen kann.¹²⁶ Gemalt wurde das Bild im Jahr 1884 während der familiären Krise. Geldmangel war der Hauptgrund für den Umzug zuerst von Paris nach Rouen, und wieder von dort nach Paris und Kopenhagen. In den kommenden zwei Jahren pendelte Gauguin zwischen diesen drei Orten und versuchte eine Balance zwischen der familiären Pflicht und seiner innerlichen Kunstwelt zu halten. Doch ahnt man im Bild den bitteren Misserfolg. Unter Mettes Vornehmheit interpretiert Gauguin seine Frau mit gewisser Unzufriedenheit, Gleichgültigkeit und vor allem Eitelkeit.

Mettes Abhängigkeit von Materiellem fiel ihm sehr wohl ins Auge. Ihr Schweigen und Ignorieren fand einmal in der Bretagne seinen Tadel:

*»Du liebst nicht Kunst. Was liebst Du also? das Geld. Und wenn der Künstler gut verdient? Dann seid Ihr für Ihn, dann gilt er auch bei Euch etwas. Aber beim Spiel gibt's Gewinn, und es gibt Verlust. Ihr könnt nicht an der Freude teilhaben, wenn Ihr nicht auch den Kummer in Kauf nehmt«.*¹²⁷

Seiner Frau Eitelkeit zeigte Gauguin derzeit durch eine holzige Schmuckkiste (Abb. 41), die er entweder für Mette als Näh-, Schmuckkästchen oder für sich als Tabakschachtel und Seemannskiste anfertigte. Zu jener Zeit war die Familie bei ständigem Pendeln zwischen Paris, Rouen und Kopenhagen. Diese Kiste symbolisiert Gauguins Versprechen, künftig die Familie auf höheren Wohlstand zu bringen; gleichwohl spielt das Motiv der Kiste auf etwas anderes an.

¹²⁶ Jirat-wasiutynski 2000, S. 55

¹²⁷ Brief an Mette, Februar 1888, Malingue LXI

Die Motive an der Ober- und Vorderseite der Kiste sind Degas' Gemälden *Ballettaufführungen* und *Konzertcafé* entnommen, während auf der Rückseite zwischen den Scharnieren zwei Köpfe der japanischen *netsuke* – Glücksgöttin – stehen. Offenbar symbolisieren Degas' Tänzerinnen die Nichtigkeit der Welt und die Eitelkeit der Frauen, die generell durch schöne Dekorationen, in seinen Werken durch das feine Ballett verborgen bleibt.¹²⁸ Gauguin bedient sich Degas' Motives und fügt ihm einen gravierten Leichnam an, der sich im Inneren der Kiste befindet. Damit will er darauf aufmerksam machen, dass unter der raffinierten, spielerischen Oberfläche eben eine grausame Tatsache der menschlichen Vergänglichkeit und Sterblichkeit versteckt ist. Denn die Kiste ist eigentlich ein Sarg, in dem ein graviertes Leichnam sich befindet.¹²⁹ Durch die Motive des Lachens auf der Außenseite und des Todes in der Innenseite wollte er Mette ermahnen, dass das eitle Streben nach Materiellem zum Tod der Liebe führt.

In Gauguins Augen ist Mettes Eitelkeit keineswegs ein Einzelfall, vielmehr war diese ein allgemeines Phänomen ihrer Zeit. Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts verlieh den Europäern eine feierliche Weltanschauung und brachte ihnen den gewünschten Wohlstand; sie hatte aber zugleich Einfluss auf Beziehungen unter Menschen, vor allem die Beziehungen zwischen Mann und Frau. Das Eheleben basierte nunmehr auf materieller Sicherheit sowie sozialem Ansehen, und verlor den Anspruch, von Liebe bestimmt zu sein. Gauguin erkannte, dass der wahre Grund für Mettes Unzufriedenheit in der Dekadenz der westlichen Zivilisation lag, die durch die Industrialisierung verursacht wurde.

Betrachtet man das Ballettmotiv im Zusammenhang mit anderen Frauenmotiven von Degas, die er oft im Bordell beim Umziehen, Waschen oder Paradieren studierte, symbolisieren die Tänzerinnen das Motiv der Frau-als-Objekt. Sie werden als *poupée* angesehen. Der Begriff *Poupée* birgt die Idee eines kopflosen, modischen und puppenähnlichen Spielzeugs, nämlich eines Sex-objekts ohne Persönlichkeit. Degas wählt die Tänzerinnen als Symbol der Eitelkeit. Eines ähnlichen Gedankens bedient sich Zola in »*Pot Bouille*«, um die falsche Erziehung der Frauen zu beschreiben. Die Erziehung der *poupée* verbindet Zola mit der bürgerlichen Dekadenz. Gauguin hatte früher »*Pot Bouille*« gelesen und wird dieser Anschauung zugestimmt haben.

¹²⁸ Maurer 1998, S. 133; Brettell 1988, S. 30

¹²⁹ Zu Gräbern mit menschlichen Resten und verschiedenen Gegenständen siehe Alexandre Brongniart, in: Druick / Zegers 2002, S. 60, Abb. 60

Durch das Ballettmotiv von Degas wollte er die zivilisierte Pariser Gesellschaft kritisieren. Die Frauen geben aus Eitelkeit ihre Tugenden preis und gehen eine aus finanziellen und sozialen Gründen attraktive Ehe ein, schließlich ergeben sie sich vielleicht gar dem egoschmeichelnden Ehebruch. Frauen besitzen materielle Leidenschaft. Männer können die Frauen als Objekte kaufen, wenn sie deren weibliche Eitelkeit erfüllen können.¹³⁰ Hierin sah Gauguin ein bürgerliches Laster und somit das Zeichen einer dekadenten Gesellschaft, die er in »*Soyez amoureuses*« das korrupte Babylon nannte.

Im Vergleich zu Mette spielte Madeleine Bernard (1871-1895) eine entgegengesetzte Rolle. Im Sommer 1888 besuchte Emile Bernard Gauguin in der Bretagne. Gauguin lernte bald auch dessen schöne, empfindsame Schwester Madeleine kennen und war in sie verliebt. Ihm machte dieses Mädchen allerdings niemals Hoffnungen; trotzdem verkörpert sie für ihn den Typus einer idealistischen Frau, die der materiell orientierten Mette gegenübersteht.

Im *Porträt von Madeleine* (Abb. 42) verleiht Gauguin der jungen Frau leidenschaftliche, intelligente Gesichtszüge. Madeleine, die sich gerade Überlegungen zu ihrem zukünftigen Leben hingibt, zeigt sich durch ihre Körperhaltung nachdenklich; dennoch evozieren ihre wohl geschminkten Augen mit dem begeisterten Blick einen Eindruck von Flirtbereitschaft. Zu der Zeit strebte Gauguin nach einer Wirkung, die das gestaltete Objekt als von wirklichen Gegenständen entfernt erscheinen lässt; einen Stil, der damals von Bernard stark kritisiert wurde.¹³¹ Damit wollte Gauguin den Sinn des Gemäldes besser hervortreten lassen. Es ist sicherlich nicht die Nachbildung eines schönen Mädchens, die beabsichtigt wurde, sondern des unvermeidlichen Verhängnisses, dem in Gauguins Vorstellung gerade ein schönes, geistreiches Mädchen wie Madeleine in der europäischen Gesellschaft anheimfallen musste. In Wirklichkeit entsprach Madeleins Geschick Gauguins Vorahnung. Dem Rat ihrer Eltern folgend, hatte Madelein sich mit dem jungen Maler Charles Laval verlobt, der zwar sozial besser als Gauguin

¹³⁰ Jirat-Wasiutynski 1978, S. 143 f.

¹³¹ Dieser Malstil von Gauguin gehört eng zur symbolistischen Tradition. Ein Kreis der Symbolisten des 19. Jahrhunderts beschäftigte sich mit der Darstellung einer Frau bzw. Eva, die in der Pubertät ist und Jungfräulichkeit besitzt. Sie steht gerade am Kreuzweg zwischen Gut und Böse. Eine derart dargestellte Frau sollte zugleich Unschuld und sexuelle Sündhaftigkeit veranschaulichen. Viele Mädchenbildnisse dieser Zeit bringen diese Dualität von Unschuld und Lasterhaftigkeit zum Ausdruck, wie z.B. Dante Gabriel Rossettis *Helena von Troja* und Max Klingers *Eva*. Dazu Hofstätter 1965, S. 190 f.

stand, aber ständig krank war.¹³² Ihn begleitete sie bis zu seinem Tode. 1894 verreiste sie mit ihrem Bruder Emile nach Kairo und starb dort mit nur vierundzwanzig Jahren.

Als Kontrast zu Madeleine hängt ein Bild mit dem Motiv der Balletttänzerinnen im Hintergrund, dessen Vorlage seit langem Degas' Werken zugeschrieben wird. Nach jüngerer Forschungsmeinung sollte es aber Jean-Louis Forains Illustration (Abb. 43) sein, die am 18. März in »*Courrier Français*« publiziert wurde.¹³³ Wie das hölzerne Schmuckkästchen, werden in der Illustration auch zwei Tänzerinnen dargestellt, die von einem elegant angezogenen Mann umarmt sind; eine Andeutung der verkäuflichen Liebe. Gefragt wird nach Gauguins Absicht, warum eine Illustration mit solchen Tänzerinnen hinter Madeleine hängt. Dieses Gemälde unterscheidet sich von Madeleines Porträt von Émile Bernard (Kap. II, Abb. 28), in dem Madeleine auf der Wiese im berühmten *Bois d'Amour* liegt und in die Ferne blickt. Während Bernard hier seiner Schwester Jungfräulichkeit betonte, wollte Gauguin ihren zukünftigen Lebensweg thematisieren. Gauguin spürte zwei gegenseitige Bedürfnisse Madeleines. Sie strebt einerseits nach dem Geistigen, andererseits nach der Eitelkeit der Welt, die nach Gauguins Überzeugung jede Frau wegen ihrer faschen Erziehung hat. Der Eitelkeit wird durch ihre geschminkten, flirtenden und unreal dargestellten Augen verdeutlicht.

Gerade vor dieser Dekadenz der zivilisierten Gesellschaft wollte Gauguin Madeleine warnen. In einem Brief an sie verrät Gauguin seine Erwartung an Frauen:

»Erstens müssen sie sich als ein Wesen ohne Geschlecht ansehen. Ich will damit sagen, dass die Seelen und das Herz, alles, was göttlich ist, nicht Sklave der Materie, das heißt des Leibes sein darf ... Bekämpfen Sie die Eitelkeit, die ein Zeichen von Mittelmäßigkeit ist. Die schlimmste Eitelkeit ist die Eitelkeit auf den Besitz des Geldes.«¹³⁴

Gauguins Warnung an Madeleine war die, »sich als ein Wesen ohne Geschlecht« anzusehen. Die Betonung der Geschlechtslosigkeit, durch die er Madeleines Selbstachtung als geistiges Wesen

¹³² Ernst Laval, Vater von Charles Laval, war ein prominenter Architekt in Paris. Dazu Mathews 2001, S. 84

¹³³ Brettell 1988, S. 106

¹³⁴ Brief an Madeleine Bernard, Pont Aven, Oktober 1888, Malingue LXIX

erwecken wollte, bedeutet auch die Gleichwertigkeit der beiden Geschlechter. Anstelle einer *poupée* steht eine selbständige Frau, die von der materiellen Sehnsucht befreit ist. Gauguin war davon überzeugt, dass Frauen nur dann Liebes- und Hingabefähigkeit besitzen, wenn sie gegen materielle Zwänge kämpfen können. Ein solcher Frauentyp, den in Gauguins Augen Madeleine verkörperte, existierte eigentlich nur in seiner Phantasie. Je stärker er nach geistiger Liebe verlangte, umso mehr geriet er in Verzweiflung und suchte nach körperlichem Trost. Der Hunger nach Liebe führte ihn zu einem dekadenten Leben. In Pont-Aven ließ er sich mit einem Dienstmädchen ein und versuchte seine Gastwirtin, Marie Henry, zu verführen. Später begann er in Paris eine Beziehung mit Juliette Huret. Gauguins großer Durst nach sinnlicher Freude war anfangs noch im Zaum gehalten, wurde später aber immer despotischer und brennender. Charles Chassé beschreibt Gauguins Leidenschaft zu seiner Zeit in Le Pouldu:

»...der einstige Untersteuermann des Geschwaders fand dort zum Programm seiner Seemannshochzeit zurück: das Fensterln, das Landsmädchen und die Flasche – Es lebe der Wein, die Liebe und der Tabak«.¹³⁵

Chassés Beschreibung gibt noch eine wichtige Information preis: Während der Maler Gauguin seine Passionen in der Bretagne noch bezähmen und mäßigen konnte, bedauerte der ehemalige Matrose häufig das Nichtteilnehmen an freizügigen Liebesabenteuern in seiner Jugend.¹³⁶ Daraufhin sticht uns ein schreiender Kontrast ins Auge. Gemäß A. S. Hartrick sagte Gauguin 1886 bei seinem ersten Aufenthalt in der Bretagne noch definitiv *»pas de femme«*.¹³⁷ Doch bis 1889 änderte sich sein Verhalten rapide, und sein antagonistischer Charakter trat immer deutlicher zu Tage: Zum einen sehnte er sich nach einem fröhlichen Familienleben, zum anderen zeigte sich zugleich seine Bereitschaft, der Versuchung zu erliegen. Er befand sich in einem Zwiespalt des Gewissens: Neben der Sehnsucht nach der idealen Liebe trat die innerliche Lüsternheit hervor. Das neue Bewusstsein, diese Lüsternheit in sich wahrzunehmen, war für ihn ein Konflikt mit christlichen Sitten und bürgerlichen Normen, der scheinbar nicht aufzulösen

¹³⁵ Prather/Stuckey 1994, S.126

¹³⁶ Ebd. S. 125

¹³⁷ Archibald Standish Hartrick war ein schottischer Maler und besuchte Anfang 1886 das Atelier Cormon, wo er van Gogh und Bernard kennenlernte. Im Sommer desselben Jahres begegnete er Gauguin in Pont-Aven. Siehe Prather/Stuckey 1994, S. 62

war. Der Grund für seine Flucht in eine Gegend, die vom Christentum noch nicht *verdorben* wurde, ist nachvollziehbar.

1897 zerbrach seine Beziehung mit Mette endgültig. In diesem Jahre starb Gauguins liebste Tochter Aline. Verzweifelt schrieb Gauguin an Mette:

»Ich habe darum gebeten, dass mir zum 7. Juni, zu meinem Geburtstag, die Kinder ein paar Zeilen schreiben möchten: Lieber Vater! --- Unterschriften. Was antworten Sie mir? „Da Sie kein Geld haben, rechnen Sie nicht damit.“ Ich werde nicht sagen: „Gott behüte sie“, sondern nüchterner: „möge Ihr Gewissen schlafen, damit Sie nicht auf den Tod warten als einen Erlöser.«¹³⁸

Nachdem Mette diesen Brief erhalten hatte, verzichtete sie darauf, mit Gauguin weiterhin zu korrespondieren. Seitdem änderte sich Gauguins Vorstellung von Frauen dramatisch. Sie verstand er nunmehr so: Entweder sind sie an das Materielle gebunden wie Mette, oder sie streben nach freizügiger Lüsterheit wie seine anderen Geliebten. Mit einer halbbitteren, halbironischen Stimme offenbarte sich sein provokanter Zynismus in *»Avant et après«*:

»Ich liebe die Frauen, wenn sie rund und lasterhaft sind; mich stört es, wenn sie Geist haben, diesen Geist, der mir zu geistreich ist.«¹³⁹

»Ich... sage wie Jesus: „Fleisch ist Fleisch und Geist ist Geist.“ Dank dieser Erkenntnis befriedige ich mein Fleisch um einiges Geld, und mein Geist bleibt ruhig.«¹⁴⁰

»Die drei Arten von Liebe: Die moralische Liebe, die physische Liebe, die handliche Liebe = Moral, Sünden, Vorsicht.«¹⁴¹

Mit dieser Vorstellung, nach der er den Geist und Leib eines Menschen getrennt betrachtete, verweilte Gauguin in ungezügelter Sexausschweifungen. Während seines zweiten Aufenthalts

¹³⁸ Brief an Mette, Juni 1897, Malingue CLXV

¹³⁹ Schwabach 1998, S.12 f.

¹⁴⁰ Ebenda S.13

¹⁴¹ Ebenda S.101

auf Tahiti begegnete er vielen einheimischen Frauen, die er »meine braunen Evas« nannte. Alle verließen ihn aber nach einem kurzen Zusammenleben und alle hatten schon währenddessen andere Geliebten. Gauguin wollte zwar das Fleisch einer Frau von deren Geist trennen, konnte jedoch den Wunsch, eine glückliche Familie zu gründen, nicht gänzlich unterdrücken. Seinen Seelenzustand schilderte er de Monfreid gegenüber wie folgt:

*»Alle Nächte treiben sich verteuflte Mädchen in meinem Bett herum, gestern sind drei angetreten. Ich will aber mit diesem Kutscherleben aufhören, um eine ernsthafte Frau ins Haus zu nehmen...«.*¹⁴²

Er reiste um den halben Erdball nach Ozeanien, kehrte zurück und brach wieder von neuem auf, nur um Glück und Harmonie zu finden. Gleichwohl erfüllte das Schicksal niemals seinen Wunsch. Seine bildlichen Evas, die er sowohl in der Bretagne wie auch auf Tahiti gestaltete, scheinen meistens sprachlos und gleichgültig zu sein. In seiner Kunstwelt macht er sich so viele Gedanken über Synthese und Harmonie, weil er sie in der realen Welt schmerzlich vermisste. Gauguin malte ein Paradies, in dem er Liebe und Hoffnung hegen durfte, wo sich aber in der Tat tiefes Elend versteckte und wo sich sein unendlicher Kampf gegen Verzweiflung abspielte. Zutreffend kommentiert Werner Hoffmann: »Gauguin malt das Paradies und das Wissen um seinen Verlust«.¹⁴³

III. 2. Das Motiv des Frauenanliegens in der Bretagne

Gauguins Hauptwerke auf Tahiti sind meistens Frauenporträts; auffällig widmete er sich in seinen Frühwerken selten nackten Frauen. Sein erster Versuch war *Mulattin* nach Delacroix, als er noch Amateurmaler war. 1880 gab es einen zweiten Versuch, das Porträt *Suzanne cousant/ Aktstudie, genannt Suzanne* (Abb.44). Obwohl dieses Gemälde ihn auf die Höhe des Realismus brachte, setzte er seine Arbeit in diesem Genre nicht fort. Sieben Jahre später erschien ein Aktgemälde *La baignade/ Die Badenden* (Abb. 45), in dem zwei Badende als zwei einander

¹⁴² Gauguins Brief an de Monfreid, November 1895, zitiert nach Mittelstädt 1991, S. 107

¹⁴³ Hoffmann 1998, in: Költzsch 1998, S. 38

kontrastierende Typen auftreten. Bereits im Jahre 1888 bemerkte der scharfsinnige Kritiker Félix Fénéon die Unterschiede zwischen den beiden Frauen:

*»Eine von ihnen zeigt Schulter, die mit einem breiten Pinselstrich gemalt sind, die den Körperbau einer wohlhabenden Bürgerin bilden; im Glas, eine kleine lechzende Magd, die Haare kurz und steif, mit immer verblüffter Schnauze schaudert, während sie ihre Herrin beobachtet, bevor sie den letzten Schritt macht, die Hand auf die Knie«.*¹⁴⁴

Im Hintergrund, dessen Vegetation noch sehr europäisch ist, kommt ein Schwein zum Vorschein. Die Präsenz eines Schweins wurde metaphorisch als Lüsternheit interpretiert. Aber mit dem Bad der Frauen verbunden, verwandelt sich das Schwein in eine Metapher der sexuellen Unterwerfung. Im Bild zeigen sich zwei durch Sünde in Ungnade gefallene Frauen. Wie Dorra bemerkt, weisen die verschiedenen Körperhaltungen der Sünderinnen auf ihre Zukunft hin, die zum größten Teil von ihrem sozialen Umfeld bestimmt ist. Die korpulente Herrin steht für zwei verschiedene Frauen-Typen: Die eine ist der Sünde verfallen und wirft sich schließlich in die Wellen der Begierde; die andere ist nach begangener Sünde wieder gesund; sie behauptet sich wieder und kann nachher ihr eigenes Schicksal bestimmen. Sie ist sozusagen die »sich selbst wieder aufrichtende Sünderin«. Die kleine Magd verkörpert aber die bald fallende oder bereits gefallene Sünderin, die wegen ihres fehlenden Selbsterhaltungstriebes und ihrer konservativen Lebensumgebung unter ewigem Fluch und Verurteilung leiden muss.¹⁴⁵

Von 1887 bis 1889 schuf Gauguin einige Variationen, in denen diese kleine Magd sich wiederfindet. Erstens ist sie an einem 1887/88 datierten Steingut (Abb. 46) zu sehen. Hier beugt sich das Mädchen noch deutlicher nach vorne als in *La baignade* und entkleidet sich auffällig. Die Eile und die Begierde nach dem Bad sowie der durch Lichtspiele entstehende Effekt am Körper der kleinen Magd evozieren eine Assoziation, als ob sie nach einer abenteuerlichen Liebe sehnte. Auf einem anderen Steingut, der *Leda-Vase* (Abb. 47), erscheint das Mädchen wieder. Es wird hier keine göttliche Pracht inszeniert; vielmehr findet die Szene in einem bäuerlichen Haus

¹⁴⁴ Zitiert nach Dorra 2000, in: Schachnet-Blazizek 2000, S. 78

¹⁴⁵ Ebenda S.78 f.

statt. Gauguin stellt nicht die traditionelle Szene wieder da, nämlich dass Zeus, in einen Schwan verwandelt, die schöne Leda verführt, sondern malte er ein Gänserich, das auf dem Kopf des Mädchens pickt – eine reine Anspielung auf die Verführung. Im Mythos der Leda verbindet der Schwan bzw. der Gänserich sich traditionell mit dem weiblichen Geschlecht.¹⁴⁶ In Gauguins Darstellung ist nunmehr die körperliche Befriedigung der unruhigen Magd erfüllt, dennoch zeigt sich zugleich Reue in ihrem Gesicht, die Gauguin durch den zur rechten Schulter geneigten Kopf, die leichte Drehbewegung des Körpers, den vagen Blick und die zusammengepressten Lippen andeutet.

Eine Fortsetzung des Motivs erscheint in *Entwurf zum Leda-Teller* (Abb. 48). In diesem Entwurf, der in eindeutig symbolistischer Manier gemalt wurde, knüpft Gauguin die mythologische Darstellung an die biblische Andeutung: Die Schlange hebt ihren Kopf hoch und trägt als Siegeszeichen einen Lorbeerzweig; zwei kleine Gänse, von denen die eine einen Apfel trägt, laufen zu Leda und deuten eine außereheliche Schwangerschaft an. Als Gegenstück stellen sich zwei Blüten auf der linken Seite des Tellers dar, die man als die »Blumen des Bösen« bezeichnen könnte. Hier macht Gauguin dem Mädchen keine kühne Hoffnung. Leda bzw. die Magd ist von den Flügeln des Gänserichs umhüllt und damit von ihrer Umgebung völlig abgesondert. Ihre Mimik vermittelt einen zweifachen Ausdruck: Zum einen ist eine Mischung von Zerbrechlichkeit, Passivität, Niedergeschlagenheit und Hilflosigkeit; zum anderen ist quasi eine »raue Morbidität«, wenn man die Inschrift auf dem obigen Rahmen des Tellers in Betrachtung zieht. Sie stammt vom britischen Hosenbandorden verewigten Motto »*honni soit qui mal y pense/ schäme sich, wer schlimm davon denkt*«; allerdings absichtlich durch den Druckprozess spiegelverkehrt und damit falsch buchstabiert: »*homis soit qui mal y pens/ Soll derjenige teilnehmen, der böse über so eine Tat denkt*«. Der neue Satz ist zwar phonetisch mit dem ursprünglichen identisch; dennoch ist der Sinn völlig umgekehrt. Ironisch setzt hier der rebellische Künstler eine Moralzensur in eine impertinente Rauheit um, die als Gegenschlag der gefallenen Frau gegen ihre mitleidlose Umgebung gilt.

Das Hauptmotiv des Bildes zeigt deutlich, dass sich Gauguin schon weit vom Impressionismus entfernt hat. Das Bemühen, die Lebensumstände des Mädchens darzustellen, zeigt sein soziales

¹⁴⁶ Dazu Hofstätter 1965, S. 208

Anliegen an Problemen der Frauen. Aufgrund ihrer extremen Isolation bewahrte Bretagne ihre Tradition und Sitten sehr gut, und wirkte attraktiv auf viele Reisende, Schriftsteller und Künstler. Einige von ihnen begannen dort Liebesaffären und reisten danach weiter. Die naiven Dorfmädchen, die sich mit den fremden Reisenden eingelassen hatten, gerieten aber nur zu leicht in Schwierigkeiten: Im Fall einer Schwangerschaft wurde ein Dienstmädchen sofort entlassen; unter dem gesellschaftlichen Druck wurden solche in Ungnade gefallene Mädchen meistens zur Abtreibung gezwungen, oder sie wurden als Prostituierte in die Städte abgeschoben, was noch schlimmer war. Wenn ein ungewolltes Kind zur Welt gebracht wurde, wurde es oft vor die Tür der Kirche ausgesetzt.¹⁴⁷ Ein solcher Sachverhalt war Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Bretagne, sondern auch in vielen Dörfern Frankreichs zu finden. Dem sah Gauguin ins Auge. Als er im Winter 1888 bei van Gogh in Arles war, begann er an dem Bild *Misères humaines* (Kap. II, Abb. 13) zu arbeiten, das man für eine Fortsetzung dieses Motivs halten kann.

Wie im Entwurf zum Leda-Teller stellte er des Mädchens Gegenstoß auf das Niederschlagen und dessen Rebellion in *Misères humaines* dar. Sicherlich wollte er damit seine eigene Meinung kundtun. Grundsätzlich hegte er Zweifel an der damaligen, gesellschaftlichen Vorstellung, dass jene Mädchen, die einfach ihrem natürlichen, animalischen Instinkt gehorcht hatten, wegen einer einmaligen Verfehlung lebenslang in *der Hölle* schmoren sollten.¹⁴⁸

III. 3. Die bretonischen Evas

Gauguins Reflektion über das Schicksal der Frauen erreicht ihren Höhepunkt in *Nirvana*, *Portrait de Jacob Meyer de Haan* (Abb. 49), in dem sich seine Betrachtung über die soziale Schicht hinaus auf eine allgemeinere Ebene erhebt. Im Sommer 1889 und wieder im Sommer und Herbst 1890 hielt sich Gauguin mit seinem Malerfreund, Jacob Meyer de Haan in dem bretonischen Dorf Le Pouldu auf. Während der Reise hatte de Haan die Wirtin Marie Henry geschwängert. Damit stand de Haan im Dilemma des Verführers: Sollte er Marie Henry heiraten, damit sie ohne Scham in jenem konservativen Dörfchen weiterleben konnte, oder sollte er sie

¹⁴⁷ Dorra 2000, in: Schachnet-Blazizek 2000, S.83

¹⁴⁸ Zur Analyse von *La baignade*, *Leda-Vase* und *Leda-Teller* vgl. auch Dorra 2000, in: Schachnet-Blazizek 2000, S. 78 f.

verlassen? Schließlich entschied er sich für das Letztere. Und Marie Henry? Sie brachte allein ein Kind zur Welt und erzog es unter dem kalten, stechenden Blick der konservativen Dorfleute.

Was de Haan Marie Henry antat, das taten viele andere Reisende den damaligen naiven Dorfmadchen an. Gauguin zeigt de Haan mit den langen Ohren eines Faunes und schräggestellten Augen; ein Symbol, das in seinen meisten Werken Lüsternheit bedeutet. Hinter de Haan sind zwei Frauen von einer schwarzen Masse umgeben, die verwirrende Gefühle von Unruhe, Angst und Schuldgefühl vermittelt. Im Hintergrund steht eine üppige Frau mit Rückenansicht, deren Haare zwischen den Schultern herunterfallen. Sie blickt auf die Meereslandschaft.

Damit sind drei Frauengestalten geschildert, durch die Gauguin seine eigenen Reflektionen zu Maries Liebesbegegnung mit de Haan darstellen will. In der Tat verkörpern sie nicht nur das Schicksal Maries, sondern auch das aller anderen europäischen Frauen Ende des 19. Jahrhunderts. Um Gauguins Gedanken besser zu verstehen, müssen wir zuerst zwei 1889 angefertigte Gemälde, *La vie et la mort* (, im Kap. II, Abb. 11) und *Ondine/ femme nue dans la vague/ Wasserjungfrau* (Abb. 50) in Betrachtung ziehen.

In *La vie et la mort* zeigen sich zwei Frauen. Der Ursprung der vor einer schwarzen Masse sitzenden Frau ist eine *peruanische Mumie* (Abb. 51) in Musée de L'Homme in Paris,¹⁴⁹ die als Archetyp nicht nur für die Frauenfigur in *Nirvana* und *La vie et la mort*, sondern auch für die in *Misères humaines, Aux roches noires/ Bei den schwarzen Felsen* (Abb. 52, ein Frontispiz des Katalogs für die Volpini-Ausstellung) verwendet wurde. In diesen Werken veranschaulicht die sitzende Frau *la mort*, d.h. den Tod. Während sie mit einer embryonalen Haltung – Händen an den Wangen und Ellbogen an den Knien – angstvolle und verzweifelte Gesichtszüge zeigt, trocknet sich die andere Frau, *la vie*, den Körper nach dem Schwimmen und ruht sich friedlich und völlig entspannt aus. Von der Farbgebung her stehen die beiden auch im Gegensatz zueinander: Die eine hat dunkelblaues Haar und ihr Körper erscheint in gemischtem Graugrün; Farbtöne, die Bitterkeit und Tod entsprechen; die andere hat orangefarbiges Haar und Inkarnat, welches Leben und Vitalität ausstrahlen.

¹⁴⁹ Andersen 1967, S. 240 f. hat als erster die Vorlage dafür festgestellt.

Nach Meinung von Maurer hat Gauguin Mettes Charakter und Lebensstil in die Gestaltung von *La mort* einbezogen.¹⁵⁰ Mette gehörte zu denjenigen Frauen, die sich den durch das Christentum geprägten gesellschaftlichen Normen des 19. Jahrhunderts gut angepasst hatten. Aber Gauguins Meinung nach interpretierten die Katholiken die christliche Lehre falsch und führten ihre Gläubigen in die Sackgasse. Sie verkündeten, dass Adam und Evas sexuelle Begierden zum Sündenfall geführt hätten und predigten Selbstbeherrschung und Mäßigung. Dadurch wurde nach Gauguins Überzeugung das Leben trocken und nahezu leblos gemacht. Außerdem gehört der Tod zu den Naturgesetzen, denen alle Geschöpfe als solche unterworfen sind. In der Tat steht in der Bibel, dass Adam und Eva nur deswegen sündigten, weil sie die Früchte des Wissens gegessen hatten. Dadurch wurden ihnen beiden die Augen aufgetan und sie verstanden wie Gott, was Gutes und Böses ist (Gen. 3, 4-6). Daraufhin wurden sie aus dem Paradies, dies heißt in Gauguins Augen, aus der Abhängigkeit und Ignoranz, vertrieben und in das reale Leben geworfen, in welchem sie sich allen Härten und Mühen unterziehen mussten und sich der Kürze des Lebens bewusst wurden.¹⁵¹ Ihr Verlangen nach Wissen war der Grund ihrer Vertreibung. Die katholische Kirche dagegen verkündete mit ihrer Interpretation, dass außereheliche Verhältnisse Sünde seien und ein Mädchen beim Verlust seiner Jungfräulichkeit zugleich alles verliere, was es im zukünftigen, ehelichen, materiell und gesellschaftlich gesicherten Leben haben würde.

Gauguin empfand diese Auslegung samt ihrer moralischen Zensur als völlig absurd. Sie lasse Mädchen in Unwissenheit und Angst verharren und entmutige diese, nach der wahren Liebe zu streben, die über jede alltägliche Bequemlichkeit und materielle Sicherheit erhaben sei und durch die allein die Menschen ihren geistlichen Höhepunkt erreichen könnten.¹⁵² Diese Gedanken übertrug Gauguin auf seine Ehe. Mettes Einstellung zur Liebe war eher praktisch als leidenschaftlich. Sie glaubte, dass eine glückliche Ehe nur mit materieller Sicherheit verbunden sein könne. Es ist daher vorstellbar, dass sie die Liebe ablehnte, die Gauguin für wahrhaftig hielt. Daher liegt nahe, dass die Gestalt des Todes (*La mort*) Mettes Verslossenheit und Ablehnung verkörpert. Als Beweis hierfür dient ihre Haltung: Beide Hände bedecken die Ohren, um die Wahrheit nicht zu hören und die wahre Liebe abzulehnen. Eine ähnliche ablehnende Haltung

¹⁵⁰ Maurer 1998, S. 126

¹⁵¹ Zu Gauguins Interpretation des Sündenfalls: Maurer 1998, S. 125 f.

¹⁵² Ebd. S. 126 f.

zeigt auch die Eva in *Soyez amoureuses*, die auf einem Fuchs hockt. Auch diese versinnbildlicht den Tod.

Die Eva in *Eva bretonne/ Die bretonische Eva* (Abb. 53) stellt sich in fast gleicher Pose wie *La mort* dar. Gauguin betitelt dieses Pastell »*Die bretonische Eva*« und gibt ihm in der Volpini-Ausstellung 1889 folgende ironisch klingende Beschriftung »*pas écouter il... il... menteur*«. Damit macht er zum ersten Mal klar, dass er auf den Versuchungsgedanken eingeht. Seine Überlegungen erbeben sich von seiner eigenen ehelichen Erfahrung auf eine allgemeinere Ebene. Er setzt sich nunmehr mit den Wirkungen des biblischen Sündenkomplexes auf die Menschheit auseinander. Sehr expressiv dargestellt, setzt sich die bretonische Eva mit dem katholischen Dogma auseinander: Einerseits ist die konventionelle Keuschheit und Sicherheit, andererseits ihr Wille zu Liebesfreuden. Da sie diesem Dilemma nicht entkommen kann, lebt sie angstvoll und verzweifelt. Jirat-Wasiutynski schildert zutreffend:

*»Betrachtet man die bretonische Eva als Höhepunkt in der langen Reihe über die Beziehung zwischen Geschlechtern, so wird sie zum Symbol für Gauguins Widerstand gegen die traditionellen Sitten und – tiefgründiger – für seine Erkenntnisse eines fundamentalen Schuldkomplexes in der westlichen christlichen Gesellschaft ...«.*¹⁵³

Im Gegenteil zu ihr schafft Gauguin die bewusste *Ondine*: Eine Frau treibt auf den Wellen, zu deren vereinfachten Formen sich Gauguin zu jener Zeit vom japanischen Holzdruck inspirieren ließ. Die warmen Farbtöne ihres Körpers und das Orange ihres Haares heben sich von dem Grün der Wellen ab, wodurch die Sinnlichkeit, Vitalität und Leidenschaft einer Frau ins Auge des Betrachters springen. Ondine ist in der bretonischen Legende eine Wassernymphe, die sich in einen normalen Menschen verliebt und seinetwegen ihre Unsterblichkeit und Schmerzlosigkeit aufgibt. Schließlich konnte sie ihren sterblichen Geliebten, das *vergehende Fleisch*, heiraten und Kinder haben.¹⁵⁴ Ondine verkörpert die ideale Frau Gauguins, weil sie einen unkonventionell freien Geist und heroischen Charakter besitzt und mit Bewusstsein und Leidenschaft ins Risiko

¹⁵³ Zitiert nach Kostenewitsch 1998, in: Költzsch 1998, S. 70

¹⁵⁴ Dazu Maurer 1998, S. 126

eingeht, um der wahren Liebe zu begegnen. In *Aux Roches Noires* treten *La mort* und *Ondine* zwar in einem Bild zusammen auf, werden aber durch einen schwarzen Fels getrennt. Der bretonischen Überlieferung zufolge erhält eine Frau, wenn sie den Mut besitzt, vom Fels aus in das Meer hinabzuspringen, Liebe und ewige Seligkeit in ihrer Ehe. Der Kontrast zwischen *La mort* und *Ondine* ist somit scharf gezeichnet: Während die eine im konventionellen Leben mit Bedauern und voller Angst bleibt, stürzt die andere sich selbst in die Strömung des Lebens.¹⁵⁵

Dennoch konnte nach Gauguins Überzeugung eine so freimütige Frau wie Ondine kein glückliches Ende finden. Es war unter den konservativen, absurden gesellschaftlichen Bedingungen kaum möglich. Wie Gauguin in seinem *La Perte du Pucelage/ Verlust der Unschuld* zu erkennen gibt, verbindet sich dieser Verlust freilich nur mit dem Tode. Für seine europäischen Zeitgenossinnen sah Gauguin keinen kühnen Hoffnungsschimmer, zu welchem sozialen Stand sie auch gehören mochten. Alle seine bretonischen Evas sind ironisch dargestellt. Er erkannte, dass für sie der Tod als einzige Folge bleibt. Ondine ist die tragische Heroin, welcher der tapfere Versuch, ihr eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen, nicht glückte. In Wirklichkeit wurde die ausdrucksvolle Idee von Ondine von Richard Wagner inspiriert:¹⁵⁶

»*Qui n'atteint sa pleine individualité qu'au moment où elle se donne; c'est L'Ondine qui passe murmurante à travers les vagues de son élément*«. ¹⁵⁷

Gauguin schrieb im Gästebuch der Pension von Mme. Gloanec diese Sätze nieder, in denen Ondines unvermeidliches Verhängnis angedeutet ist. Der von Wagner inspirierte Künstler ahnte, dass alle tapferen Frauen wie Ondine bei den heuchlerischen Katholiken Anstoß erregen mussten. Sie wurden als *femme fatal* gesehen, die durch ihre Schönheit Sünde herbeiführte und Männer in den Tod verleitete.¹⁵⁸ Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden solche mutige Frauen verdammt und sie gerieten unausweichlich in eine elende Lebenslage. Deshalb konnten Frauen wie Ondine im damaligen Europa nicht glücklich sein. Jedoch auch fromme und gut erzogene

¹⁵⁵ Zur Legende von Ondine sowie zur bretonischen Überlieferung: Maurer 1998, S. 126 f.

¹⁵⁶ Richard Wagner hatte einen bedeutenden Einfluss auf die französischen Symbolisten. Sie fanden in seinem Werk nicht nur den mittelalterlichen Mystizismus, sondern auch, wie sie glaubten, eine neue Musiksprache, die der gleichzeitigen Entwicklung der französischen Dichtung verwandt war. Mit diesem Glauben gründete Dujadin die »*Revue Wagnérienne*«. Siehe Rewald⁹ 1987, S. 13

¹⁵⁷ Dorra 1984, S. 281

¹⁵⁸ Symons 1903, in: Hofstätter 1965, S.238 f.

Frauen wie *La mort* durften keine Hoffnung auf ein glückliches Leben hegen. Von den gesellschaftlichen und kirchlichen Normen geprägt und gedrückt, waren sie zu zart und zu fein, als hätten sie sich diesen widersetzen können. In diesem Lichte können wir nun die Bedeutungen der drei in *Nirvana* geschilderten Frauengestalten besser begreifen. Die vorderen zwei Figuren repräsentieren die zwei Lebensstationen von Marie Henry: Während die linke die lenksame Marie vor der Liebesbegegnung darstellt, ist die rechte die mutige Marie, die wie Ondine nach der wahren Liebe und einem glücklichen Leben strebt. Wir wissen, dass sie das Kind zur Welt gebracht und groß gezogen hat. Sie hat also die Verantwortung für sich übernommen und *ihr* Leben gelebt. Aber glücklich war sie wohl nicht. Wie gesagt, war unter den damaligen Umständen für mutige Frauen wie sie die Aussicht auf ein glückliches Leben äußerlich gering. Die üppige Frau, die im Hintergrund mit Blick auf das Meer steht, verrät Gauguins Überzeugung, dass ein mit wahrer Liebe verbundenes Leben nur in der Ferne zu suchen ist, in einer *primitiven* Kultur nämlich, wo die Kontamination der Zivilisation weniger stark ist und die Frauen zwar nicht so elegant und schön wie die Europäerinnen sein mögen, aber doch wagemutiger und tatkräftiger sind, weil sie der Urkraft des Anfanges noch näher stehen. Wie seine Figur aufs Meer, blickte auch Gauguin voller Sehnsucht nach fremden Kulturen in der Ferne. Wenn *Nirvana* irgendwo auf der Erde überhaupt erreicht werden könnte – so dürfte Gauguin damals geglaubt haben, könnte dies nur in einem fremden Land sein.¹⁵⁹

III.4. Das Gasthaus von Marie Henry

Wir haben bislang Werke betrachtet, in denen es primär darum geht, wie unter den damaligen sozialen Sitten und Normen die Frauen nicht frei nach Liebe suchen und keine Anerkennung finden konnten. Gauguin machte die christlich-katholische Lehre, vor allem das Dogma des Sündenfalls dafür schuldig. Auf der anderen Seite gibt es Werke, in denen Gauguin sein Frauenanliegen enger mit der christlichen Lehre verbindet. Es sind nicht mehr die vom Christentum geprägten sozialen Rahmen, sondern die Gedanken von Sündenfall und Mutterschaft, mit denen Gauguin sich befasst. Seine Einsicht in die Probleme der Frauen erhebt sich aus der sozialen Ebene hinaus auf eine allgemeinere, philosophische Ebene. In der Tat fragte

¹⁵⁹ Jaworska meint, dass Gauguins Gedanke über Nirvana von Schopenhauer beeinflusst wurde; Buser hingegen vertritt die Meinung, dass dieser Einfluss aus Schuré kam. Siehe Zafran 2001, S. 105

er nicht nur nach dem Verhängnis der Frauen, sondern insbesondere nach dem Schicksal des Menschen.

Zuvor tauchen christliche Themen wie *Vision nach dem Predigt* bis zum Ende 1888 nur gelegentlich in Gauguins Werken auf. Merkwürdig kamen während seiner dritten bretonischen Reise vom Juni 1889 bis zum Ende 1889 mit einem Mal viele Werke mit religiösen Themen vor, die teils christlichen Inhalt, wie die *bretonische Eva*, *Gelber* und *Grüner Christus*, teils einen gemischten Ideengehalt von der christlichen und südasiatischen Religionen behandeln. Dieser Ideengehalt entstand vor allem in dem Gasthaus *Buvette de la Prage* von Marie Henry in Pouldu;¹⁶⁰ neben christlichen Motiven kommen noch indische, kambodschanische und javanische Kunst zu tage. Gewisse Bildformen und Bildmotive dienen als Urtypen seiner späteren Werke auf Tahiti.

Gauguins Briefwechsel zwischen 1885 und 1889 zeigt seine immer zunehmende Unzufriedenheit mit dem verfeinerten Malstil der akademischen Malerei und der rationalen Weltanschauung der Impressionisten. Für ihn ist die europäische Malerei viel zu zivilisiert. Er kommentiert: *Die Künstler haben ihre ganze Wildheit verloren, da sie keinen Instinkt mehr besitzen.*¹⁶¹ Zu jener Zeit versuchte er durch Synthese und Vereinfachung von Formen und Farben, sich einer Art von Malkunst zu nähern, die er damals noch nicht beschreiben konnte, weil er sie damals noch nicht genau wusste. Am Ende seines Lebens konnte er in »*Avant et après*« die Kunst, nach der er längst strebte, besser schildern. Er strebte nach einer Kunst, die mehr menschlichem Instinkt entsprechen und eine Qualität von Einfachheit, linkischer Naivität für einen simplen, unzivilisierten und mit der Natur harmonisierten Urzustand besitzen sollte. In ihr wird eine Ergriffenheit evoziert, die den innersten Teil der menschlichen Seele trifft.

Im Jahr 1889 kam er zum Durchbruch. Die im selben Jahr gefertigten Werke teilen sich in zwei Typen. Zu dem ersten gehören *Bretonische Eva*, *Ondine*, *La Vie et la mort* und *Nirvana*. Es handelt sich rein um europäische Frauen. Zu dem zweiten gehören *Spinnerin*, *karibische Frau*, *Luxure I*, *Luxure II* und *Vénus noire*, deren Gestalten sich vom europäischen Stil abweichen; sie

¹⁶⁰ Mit der Unterstützung von Bernard, Sérusier und Filiger bemalte und dekorierte Gauguin den Speiseraum von Marie Henrys Gasthaus aus, um seine Schulden bei ihr abzutragen. Details und Beschreibung über diese Tätigkeit befinden sich im Briefwechsel von De Haan an Theo van Gogh, 13. Dez. 1889 (Zafran 2001, S. 94) und von Gauguin an Vincent van Gogh, Dezember 1889, Cooper 1983, GAC 36, 13.12.1983.

weisen vielmehr orientalistischen, wie indischen, kambodschanischen sowie javanischen Charakter auf. Der Drehpunkt für diese Änderung war sein Besuch zur Pariser Weltausstellung 1889.

III.4.1. Die Pariser Weltausstellung

Am 6. März 1889 fand die Pariser Weltausstellung aus Anlass des hundertjährigen Jubiläums der Französischen Revolution statt. Als Gastgeber der Exposition verstärkte Frankreich die Bedeutung seines Nationalismus; daraufhin wurde der Schwerpunkt der Ausstellung darauf gelegt, Frankreichs technische Fortschritte sowie seine koloniale und künstlerische Überlegenheit zu demonstrieren. Damit wurde die Weltausstellung in drei Gebiete geteilt: Im *Champ de Mars* und alten *Trocadéro* wurden die Kunst und Industrie von Frankreich präsentiert, während seine Militärmacht sowie die Kultur und Geschichte seiner Kolonien auf der Esplanade des *Hotels des Invalides* zur Schau gestellt waren. Zu Füßen des Eiffelturms auf dem Marsfeld wurde die Jahrtausendausstellung der französischen Kunst im Palais des Beaux-Arts veranstaltet, in der die akademische Malerei als glänzende Maltradition vom Frankreich präsentiert wurde. Neben der akademischen Malerei wurden nur wenige avantgardische Werke von Manet, Monet, Pissarro und Cézanne gezeigt. Gauguin und die anderen Maler aus Pont-Aven kamen damals früher von der Bretagne nach Paris; denn sie wollten die Chance, um ihren neuen Kunst bekanntlich zu machen, nicht versäumen. Sie veranstalteten mit Erlaubnis von Volpini, einem italienischen Café Besitzer, eine kleine „Ausstellung“ mit dem Name »*Group impressionniste et synthétiste*« im Café Volpini, das direkt unter dem Arkaden des Palais des Beaux-Arts lag.

Das Unternehmen misslang völlig, kein einziges Bild wurde verkauft. Gauguins Fleiß war doch nicht umsonst. Die Pariser Reise hat seine Malerei um eine neue Dimension erweitert. Während seines Pariser Aufenthaltes besuchte er zwar auch die Jahrtausendausstellung der französischen Kunst, aber er interessierte sich nicht sehr dafür; vielmehr lenkte er seine Aufmerksamkeit auf die Kolonialausstellung auf der Esplanade des *Hotels des Invalides*. Die Französer bauten, um die machtvolle Größe des Frankreichs zu zeigen, die Ausstellungspavillons jeweils nach der typischen Bauweise seiner Kolonien. Auf der Bauanlage wurden traditionelles *Tonki Bauwerk* (in Nordvietnam), Javanische Pavillon und eine kambodschanische Pagode von Angkor Wat aus

¹⁶¹ Zitiert nach Hess 1988, S. 40

Holz und Gips eingerichtet. Die Besuche der Ausstellung konnten nicht nur die koloniale Architektur, Reliefs und Skulpturen bewundern, wie auch den Urbewohnern begegnen und ihre Lebensweise kennenlernen.¹⁶²

Die Begeisterung der Französer für südasiatische Kunst war keineswegs Zufall, sie beruht auf einem historischen Hintergrund, vor allem auf einer direkten Beziehung zwischen Kambodscha und Frankreich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Um eine völlige Übernahme des Reichs durch Thailand und Vietnam zu verhindern, musste sich Kambodscha an Frankreich wenden. Im August 1863 wurde das Land unter König Norodom I. zum Protektorat Frankreichs und nach 1884 wurde es sogar Schritt für Schritt zu einer französischen Kolonie.¹⁶³ Zu jener Zeit begannen Abenteurer durch das ganze Land zu verreisen. 1860 fand der französische Naturalist Henri Mouhot die Ruine von Angkor Wat. Seitdem durften Auftragsforschungen in Kambodscha durchgeführt werden, und sensationelle Kulturschätze wurden nach Frankreich zurückgebracht. Um diese zu bewahren, wurde ein Museum für Khmer Kunst eingerichtet, das 1878 von Compiègne nach Paris verlegt wurde. In der Weltausstellung 1889 wurde nach den Forschungsergebnissen und der im Khmer Museum aufbewahrten Schätzen sogar eine der fünf Pagoden von Angkor Wat rekonstruiert.¹⁶⁴ Seitdem begeisterten die Französer für die kambodschanische Kunst. Ihre Tänze, Reliefs und Bauten wurden in den kommenden Weltausstellungen bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts immer wieder zur Schau gestellt. Durch die kambodschanische Kunst lernten die Französer auch die javanische Kunst kennen. Beide haben eine gemeinsame Quelle aus der indischen Kunst und Religion.

Gauguin hatte damals durch die Weltausstellung Zugang zu seiner inneren Wildheit gefunden. Er war dafür sehr begeistert. An Émile Bernard schrieb er: *Vous avez eu tort de ne pas venir l'autre jour. Dans le village de Java il y a des danses hindoues. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement.*¹⁶⁵ Ein plausibler Beweis für seinen Besuch zur Weltausstellung sind zwei Fotos und ein Zeichenblatt von Gauguin, auf den

¹⁶² Dazu Sonntag S. 95-103

¹⁶³ Chandler 1998, S. 137f.

¹⁶⁴ Zum Foto einer Pagode in der Pariser Weltausstellung siehe Merlethè 2001, in: Zafran 2001, S. 83; Druick/Zegers 1991, S. 112, Abb. 3

¹⁶⁵ Malingue 1946, LXXXI

Fotos sind die Reliefs im Tempel Borobudur in Java gezeigt,¹⁶⁶ und auf dem Blatt wurden die abgezeichneten Figuren des Freskos von Botticelli im Musée Louvre zum Teil von einer kambodschanischen tanzenden Apsara (Himmeligöttin) bedeckt.¹⁶⁷ Die südasiatische Kunst im sogenannten Indochina-Gebiet erregte Gauguins Interesse. Sie fungiert als Quelle seiner späten Kunst. Das Fresko im Gasthaus von Marie Henry in der Bretagne wurde zum Teil nach den Reliefs von Angkor Wat gestaltet, und die Reliefs von Borobudur lieferten Gauguins späten Gemälden auf Tahiti zahlreiche Motive und Kunstideen.

III.4.2. Der Speisesaal im Gasthaus von Marie Henry

Wir kehren nun zum Gasthaus von Marie Henry zurück. *Les Amis de la Maison Marie Henry* ließ den Speisesaal rekonstruieren.¹⁶⁸ Alle vier Wände waren bemalt. Allerdings zeigen die Fresken, Gemälde und Statuen auf dem ersten Blick keine Gemeinsamkeit; einige davon, wie *Spinnerin*, *Karibische Frau* und *Kambochanische Statue*, die *Martinische Frau* zeigen sogar eine exotische Herkunft. In der Forschung werden die einzelnen, berühmten Bilder viel beschrieben und diskutiert; dennoch werden das Leitmotiv und der Zusammenhang der Bilder bis jetzt wenig erforscht.¹⁶⁹ Im Folgenden versuchen wir, dem leitenden Sinn der gesamten Bilderdekoration sowie die Intension der Künste durch Bildanalyse und Nachforschung von Quellenkunden auf den Grund zu gehen. Es wird sich zeigen, wie sich die Künstler mit den Lehren des Christentums in Bezug auf Versuchung, Sündenfall und das Schicksal des Menschen nach dem Fall auseinandersetzen.

¹⁶⁶ Im Jahr 1903 unternahm der Ethnologe Victor Ségalen eine Reise und wollte Gauguin auf Tahiti besuchen. Bevor seiner Ankunft war Gauguin bereits gestorben. Er registrierte dessen Hinterlassenschaften und fand diese zwei Fotos unter einem Strohhut. Dorival 1951, S. 118 f.

¹⁶⁷ Dazu Druick/ Zegers 1991, S. 118

¹⁶⁸ Welshs Rekonstruktion für die Südwand, in: Zafran 2001, S. 67, Abb. 97

¹⁶⁹ Über die Details des Speisesaals haben zwei Kunsthistoriker, Welsh und Merlhès, in ihren Aufsätzen diskutiert (in: Zafran 2001, S. 61f. und S. 81f.). Welshs Meinung nach lassen sich gewisse Motive an christliche Themen assoziieren, wie beispielweise *Marie Henry mit ihrem Kind* entspricht dem Thema *Madonna mit Kind*. Merlhès findet zwar viele Bildelemente heraus, die nicht aus dem Christentum, sondern aus den südasiatischen Religionen entstanden, meint aber, dass die ganzen Wandbilder des Speiseraumes aus spielerischen Einfällen oder gesundem Wetteifer unter den Künstlern entstanden waren. Die Suche nach einer ideologischen, metaphysischen oder esoterischen Auffassung sowie nach einem gesamten Programm sieht er freilich nicht. Druick und Zegers hingegen vertreten die Meinung, dass Gauguin das Gelbe Haus durch das Gasthaus Marie Henrys ersetzt wollte, genau wie das Atelier des Südens von dem der Tropen verdrängen werden sollte. Druick 2001, S. 313

Nach Welshs Rekonstruktion war die Ostwand völlig mit Gemälden dekoriert; an der Südwand befanden sich eine Kamin in der Mitte sowie zwei Türen daneben; rechts an der Westwand war die Eingangstür, und ein Fenster war mitten in die Nordwand eingebaut.¹⁷⁰ An allen vier Wänden waren insgesamt 15 Bilder bzw. Fresken, 3 Statuen und 2 Keramiken vorhanden; und ein Kredo von Wagner wurde irgendwo an der Westwand eingraviert. Die Kunstwerke waren wie folgt auf den Wänden verteilt:

Eingangstür:

Adam et Ève/ das verlorene Paradies

Westwand (Tabelle II):

Labor

Ludus pro Vita

Jeanne d'Arc/ Spinnerin

Stilleben mit dem Krug und Zwiebeln

L'oise/ Die Gans/ La Maison de Marie Henry

Bonjour, Monsieur Gauguin

Femme Caraïbe/ Die Karibische Frau

Ostwand (Tabelle III):

Mutterschaft/ Marie Henrys Porträt mit ihrem Kind

Moisson en Bretagne

Vue sur Pont-Aven prise de Lézavan/ View over Pont-Aven taken from Lézavan (?)

Le trois petits chiens (?)

Stilleben mit dem Profil von Mimi

Südwand (Welshs Rekonstruktion):¹⁷¹

De Haans Holzstatue

Portrait Charge de Gauguin/ Selbstporträt mit Heiligenschein

Porträt von Meyer de Haan

Eine buddhistische Statue

¹⁷⁰ Dazu Welsh 2001, S. 61f., in: Zafran 2001, S. 61f.

¹⁷¹ Welsh's Rekonstruktion für Südwand, in: Zafran 2001, S. 67, fig. 97

Martinische Frau

Nordwand:

*Ramasseuses de Varech (II)/ Seetansammer*¹⁷²

III. 4.2.1 Westwand

Über der Eingangstür hing das Filligers zugeschriebene Bild *Adam und Eva* (Abb. 54), das die Austreibung aus dem Paradies darstellt. Die Tür gilt daher als eine Öffnung, durch die wir alle, die Nachkommen der Urmenschen, auf die irdische Welt gehen. An der Westwand dominierte Meyer de Haans *Labor* (Abb. 55) in der Mitte, flankiert von sechs Fresken und Bildern. Die ganze Bildanordnung lässt an ein Triptychon denken: Das obere Teil besteht aus drei Abschnitten; im unteren Teil, wie eine Predella, befand sich ein rechteckiges Fresko, das *Ludus pro Vita* benannt wurde. Das grundlegende Motiv der Bilder ist der Alltag des Menschen, nachdem er aus dem Paradies in die Welt vertrieben wurde. Im Mittelpunkt steht de Haans *Labor* – das lateinische Wort wurde an einem Gefäß geschrieben. *Labor* bedeutet „Arbeit mit Mühsal“ oder sogar „Leiden“. Gemäß dem anderen Titel des Bildes *Les Teilleseus de Lin*, sammeln und verarbeiten zwei Bretoninnen mit symmetrischen Körperhaltungen Leinen, was an die traditionelle Bildikonographie von Evas Webarbeit erinnert. Die dunkelblauen Kleider der beiden Mädchen heben sich von dem gelben, goldenen Heuhaufen ab, so dass ein Wohlklang aus einem Hell-Dunkel-Kontrast entsteht. Das Gelb erinnert an Göttliches und das Dunkelblau Irdisches. Wie bereits erwähnt, diskutierten Vincent van Gogh und Gauguin lange in Arles über die Farbe Gelb. Das Gelb, das als eine lebensspendende Kraft und Symbol der Göttlichkeit betrachtet wurde, fand am Ende 1889 im Kreis von Gauguin häufige Anwendung. Für ihre Herbst Landschaften wendeten Gauguin, de Haan und Sérusier gleichermaßen das Gelb an. Mit einem Kontrast von Blau und Gelb bietet de Haans *Labor* eine behagliche Wärme. Obwohl seine Bretoninnen unter Gottes Bestrafung hart arbeiten müssen, scheinen sie ruhig mit der Natur in Einklang zu stehen.

¹⁷² Die Kunstwerke an der Nordwand sind heute alle nicht mehr sichtbar. Gauguin weist in einem Brief an Vincent um 13. Dezember 1889 auf ein Bild, das vermutlich auf dieser Wand gemalt wurde. Siehe Cooper 1983, GAC 36 Nr. 3.

Was in de Haans Auge harmonisch ist, erscheint in Gauguins sehr bedrückt. Gauguin hatte eine völlig andere Vorstellung von Gottes Bestrafung und damit von den arbeitenden Bretoninnen. Ein schreiender Kontrast zwischen den Figuren in de Haans *Labor* und in *Seetang Sammler* von Gauguin ist kaum zu übersehen. In einem Brief,¹⁷³ drückt Gauguin nach der Beschreibung über die *Spinnerin* den Schaffungsprozess und die Gefühle aus, die er bei der Anfertigung des Seetangsammlers (Abb. 56) in sich hegte.

»Ce sont comme des boîtes étagées de distance en distances, vêtements bleus et coiffes noires et celà malgré l'âpreté du froid. Fumier qu'ils ramassent pour fumer leurs terres, couleur ocre de ru avec des reflets fauve. Sables roses et non jaunes à cause de l'humidité probablement – mer sombre. En voyant celà tous les jours il me vient comme une bouffée de lutte pour la vie, de tristesse et d'obéissance aux lois malheureuses. Cette bouffée je cherche à la mettre sur la toile, non par hasard, mais par raisonnement en exagérant peut être certaines rigidités de pose, certaines couleurs sombres etc... «.¹⁷⁴

Gauguins eigener Schilderung ist zu entnehmen, dass die menschliche Existenz Fokus von Gauguins Reflektion ist. Dafür schuf er eine eigenartige Szene: Eine Gruppe von Tangsammlerinnen, die blaue Kleider und schwarze Hauben tragen, sammeln Seetang am Meer. Trotz des Arbeitens erscheinen sie steif unter dem grauen Himmel, der sich vom rossigen Stand kontrastiert. Alle Menschengestalten sind wie regelmäßig auf ein Schachbrett gelegte Schachfiguren. Die Sammlerinnen erscheinen in einer unbeschreibbaren Passivität und Freudenlosigkeit, wie auf Ewigkeit verflucht werden sie nicht von mühseliger Arbeit los. Alles ist in einer Grabstille gehüllt. Sie haben keine Freiheit, ihre eigene Existenz zu bestimmen. Sie sind gegen die Naturgesetze, die nach Gauguin wie einen Windstoß, ja machtlos und müssen lebenslang resigniert bleiben.

¹⁷³ Cooper 1983, GAC 36, 13.12. 1889

¹⁷⁴ Brief an Vincent van Gogh, Pouldu, um 13.12. 1889. Cooper 1983, GAC 36; Jansen 2009, Nr. 828; Deutsche Übersetzung: *»Sie sind wie in regelmäßigen intervallen stufenförmig aufsteigende Schachteln, tragen blaue Kleidung und schwarze Hauben, ungeachtet der beißenden Kälte. Der Seetang, den sie sammeln, um damit das Land zu düngen, ist ockerfarben mit rotbraunen Reflexen. Der Sand ist rosa und nicht gelb, wahrscheinlich weil er noch feucht ist – das Meer ist dunkel. Ich sehe dieses Bild jeden Tag und es ist wie ein Windstoß, ich werde mir des Lebenskampfes bewusst, werde traurig und merke, wie wir doch den strengen Naturgesetzen gehorchen. Ich habe versucht, dieses Bewusstwerden auf Leinwand festzuhalten, nicht zufällig, sondern ganz methodisch, auch wenn ich dabei vielleicht die Steifheit einiger Haltungen, einige dunkle Farben u.a. übertrieben habe... Vielleicht ist dies alles bis zu einem gewissen Grad manieristisch, doch was können wir in einem Bild schon natürlich nennen? «.*

Mit seiner *Spinnerin* (Abb. 57) entfernt sich Gauguins Einstellung zu Sünde und Gottes Bestrafung noch weiter von der von Mayer de Haans.¹⁷⁵ Das Bild weist auf ein vielseitiges Bildmotiv auf. Sie enthält einerseits christliche, andererseits südasiatische Elemente. Erstens ist die *Spinnerin* eine Mischung unter den christlichen Motiven von der „Ausreibung aus dem Paradies“, „Eva unter dem Baum der Erkenntnisse“ und „dem ersten Menschenpaar bei der Arbeit“. Im Bilde sind ein Mädchen und ein Baum, der nur Zweige, aber keine Blätter trägt, beinahe zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen sind. In seinem *Selbstporträt als Christus*, das er in demselben Jahre malte, ist Gauguin selbst ebenfalls mit einem Baum vereint dargestellt. Weil der Baum in seinem Selbstporträt ohne Zweifel das Kreuz Christi symbolisiert, dürfte die gleiche Bildkomposition in der *Spinnerin* auch religiösen Inhalt etwa wie „Eva am Baum“ haben. Oben links am Rand des Bildes erscheint ein Engel mit einem Schwert in der Wolke. Zusammen mit dem Baum und dem Mädchen müsste der Engel auf die „Ausreibung aus dem Paradies“ anspielen, zumal da der Prototyp der Engelfigur bereits in Masaccios und Michelangelos *Ausreibung aus dem Paradies* zu sehen ist.¹⁷⁶

Außerdem ist auch das Motiv des „Ersten Menschenpaares bei der Arbeit“ in diesem Fresko zu sehen. Mühseliges Arbeiten ist Gottes Bestrafung. Daher sind in der traditionellen Bildikonographie Adam als Bauer im Ackerland und Eva bei Spinnen dargestellt. Das Motiv des ersten Menschenpaares bei der Arbeit ist im Spätmittelalter sowie in der Frührenaissance sehr verbreitet. Auf einem Blatt des *Codex Palatinus Germanicus*, das in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt ist, wurde Eva mit einem Webschiffchen neben Adam auf dem Lande geschildert (Abb. 58). Ferner begegnet man der spinnenden Szene von Eva auf der Wandmalerei im Kloster Sigena, in der sie von Arbeit und Kindern umgeht ist (Abb. 59). Zum einen trägt Eva noch ein Pelzkleid, das auf Gottes Liebe hinweist; zum anderen kann sie freilich Gottes Verflucht, dass der Mensch mühselig arbeiten muss, nicht entkommen. Sie blickt in die Ferne und scheint die Tragödie zwischen ihren beiden Söhnen, Kain und Abel, vorzuahnen. Gottes Liebe und Gerechtigkeit wird hierbei durch diese Szene veranschaulicht. Es ist daher kein Zufall, dass Gauguin das Mädchen beim Spinnen gestaltete.¹⁷⁷ Zwei blütenförmige Gegenstände

¹⁷⁵ Der motivische Zusammenhang der beiden Fresken kann im Briefwechsel zwischen de Haan und Theo van Gogh eingesehen werden: ...*Here I have painted a fresco (...) Gauguin painted one too, but smaller and yet totally different – unbelievable!* 13. Dezember 1889, zitiert nach Merhès 2001, in: Zafran 2001, S. 94

¹⁷⁶ Siehe Masaccios Fresko in der Brancacci Kapelle und Michelangelos Deckenfresko in der sixtinischen Kapelle.

¹⁷⁷ Merlhès zufolge identifizieren viele Forscher das Mädchen als *Jeanne d'Arc*, die französische Nationalheldin und Heilige der katholischen Kirche. Dazu Zafran 2001, S. 92-93. Zwar ist die primitive Gestalt des bäuerlichen

erinnern an die konventionellen Webschiffchen Evas. In einem Brief an Vincent van Gogh schrieb er: *J'ai fait à la suite une paysanne en train de filer sur le bord de la mer, son chien et sa vache.*¹⁷⁸ Hier stellt Gauguin das Image einer spinnenden Bäuerin am Meer ins Zentrum des Bildes. Das Image der Bäuerin ist eigenartig und hat sehr wohl eine exotische Herkunft. Mit großer Wahrscheinlichkeit kommen ihre Glieder-Darstellung, vor allem die Handgeste, aus den tanzenden Himmelgöttinnen (Apsaras) der kambodschanischen bzw. indischen Kunst. Tabelle IV zeigt Fotos aus den Wandreliefs in Angkor Wat, auf denen eine bis auf fünf Apsaras gereiht zu sehen sind. Vergleicht man diese mit Gauguins *Spinnerin*, merkt man die folgenden Ähnlichkeiten: Erstens strecken Apsaras in den meisten Darstellungen ihre Hände über ihre Köpfe aus; ihre Hände berühren entweder ihren Zopf, (Tabelle IV. 2, 3, 4, 5) oder sie halten Lotusblüten mit einem langen Stiel hinter ihren Köpfen. Zweitens, in Tabelle IV.1 sind Lotusblüten hinter den Köpfen der Apsaras abgebildet, die Evas Schiffchen ähnlich sind. Schließlich strecken die Apsaras in Tabelle IV. 6, 7 und 8 ihre Hände vor ihre Brust aus und halten Lotusblüten mit einem langen Stiel. Auch diese Haltung ist mit der der *Spinnerin* vergleichbar. Es ist daher anzunehmen, dass Gauguin diese Bildformen zu seiner *Spinnerin* kombinierte und umgestaltete. Darüber hinaus stimmen sich die Glieder-Darstellungen der *Spinnerin* mit denjenigen der Apsaras überein. Während der Oberkörper der Göttinnen frontal zu sehen ist, zeigt sich der ganze Unterkörper im Profil; und die beiden Füße drehen sich zu der gleichen Richtung und klappen zusammen, wobei sich der große Zeh leicht hochhebt. Solche Mischung von Frontal- und Profilansicht ist von der figürlichen Pose der europäischen Kunst, wie *Kontrapost* oder *Serpentinata*, weit entfernt, und zeigt vielmehr die Einflüsse des südasiatischen (oder gar ägyptischen) Reliefs. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Darstellung der leicht nach oben hebenden Fußzehe. Sie geht zwar auf das kambodschanische Relief in Angkor Wat zurück (Tabelle IV.9/ Tabelle IV.10); dennoch findet sich eine vergleichbare Form bereits in Gauguins *La Perte du Pucelage*, in dem er die verkrampfenden, zusammenklappenden Füße seiner Geliebten nach Grünenwalds Stil (Vgl. Kap. II, Abb. 27 und Abb. 30) malte. In seiner *Spinnerin* verband Gauguin Grünenwalds Fußgestaltung und die Fußhaltung der kambodschanischen Kunst zu seiner eigenen Darstellung des Stehens. Seitdem wurde diese zur Grundlage seiner primitiven Kunst. Nimmt man hinzu, dass seine *Spinnerin*

Mädchens *Jeanne d'Arc* in der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts ähnlich. Allerdings erwähnte Gauguin niemals *Jeanne d'Arc*. Ferner fehlen sämtliche plausible Attribute von *Jeanne d'Arc* in diesem Fresko. Nicht zuletzt lässt sich das Motiv von *Jeanne d'Arc* schwer in den Motivzusammenhang der Westwand integrieren. Die dort verwendeten Attribute deuten eher auf Eva an. Wahrscheinlich hat Gauguin die Miniaturen in der Bretagne gesehen und die Gestalt der *Jeanne d'Arc* in seine Eva-Darstellung umwandelt.

¹⁷⁸ Cooper 1983, GAC 36, 13.12. 1889

„Eva bei der Arbeit“ ist, gibt ihre Stehhaltung sehr wohl Gauguins Distanzierung von der christlichen Darstellung der „Eva in der Versuchung“ preis: Die Pose der Spinnerin weicht stark von der traditionellen Evadarstellung ab; und die äußerliche Abweichung dürfte wohl auf eine tiefreichende Sichtweise der Versuchung hindeuten, die Gauguin in seiner Spinnerin zu erkennen gibt.

Zusammenfassend lässt sich so resümieren. Gauguins *Spinnerin* ist im Rahmen des Evamotives zu verstehen. Dafür sprechen die Bildelemente. Sie ist ein Nachkomme Evas. Ausgetrieben vom Paradies spinnt sie unter dem Baum der Erkenntnis, der an ihrer Vorfahren Sünde erinnert. Sie erscheint zwar schlicht, naiv und im konventionellen bretonischen Kostüm, aber nicht bloß wie ein einfaches Bauernmädchen wie etwa de Haans Bretoninnen. Ihr Antlitz scheint rätselhaft, als sei sie gerade in Überlegung vor der Versuchung versunken. Soll sie ihrem eigenen Instinkt folgen, oder sich an die moralischen Normen halten? Während ihre Mimik ihren Willen verrät, sich von dem geerbten Fluch und damit vom Tod zu befreien, ist ihre Körperbewegung steif. Ihr Körper und ihre Mimik zeigen daher zwei divergierende Richtungen. Auf dieselbe Zweideutigkeit zeigen auch die Attribute im Fresko. Im oben erwähnten Brief¹⁷⁹ an Vincent van Gogh schreibt Gauguin von einem Hund, einer Kuh und von Meer.¹⁸⁰ Die periodischen Flut und Ebbe des Meeres spielen wohl auf das Ringen der gegensätzlichen Qualitäten einer Frau an.¹⁸¹ Ikonographisch deutet ein Hund ja auf eheliche Treue. Eine Kuh kann auf die griechische Mythologie von Zeus und Io zurückverweisen: Zeus wollte Io verführen, doch mischte seine Gattin Hera sofort ein. In aller Eile verwandelte Zeus Io in eine Kuh.¹⁸²

Aus den obigen Ausführungen darf man das Bild wohl auf die folgende Weise interpretieren: Einerseits zeigt der Spinnerin Mimik ihren freien Willen; andererseits deutet ihre starre Körperhaltung an, dass ihr Wille doch gefangen ist. Mit der Zusammensetzung von Meer, Hund und Kuh wird assoziiert, dass die Spinnerin gerade zwischen den Anforderungen der Normen und ihren sexuellen Antrieben schwankt. Alles im Bild – von der rätselhaften Antlitz über ihre Handgebärde und Körperbewegung bis hin zu den Webschiffchen – deutet auf Sündenbewusstsein und Willen zur Befreiung zugleich. Somit konfrontiert sich Gauguin mit

¹⁷⁹ Cooper 1983, AGC 36, Nr.3

¹⁸⁰ Brief an Vincent van Gogh : »*J'ai fait à la suite une paysanne en train de filer sur le bord de la mer, son chien et sa vache*«. Cooper 1983, GAC 36, 13.12. 1889

¹⁸¹ Dazu Lüthy 2000, S. 99-102

¹⁸² Ovid, Metamorphosen I, 568-749

einem zentralen Problem des Christentums, nämlich dem Sündenkomplex mit den damit zusammenhängenden Reaktionen wie Angst, Hass, Intoleranz und Vorurteile usw. Um sich davon zu lösen, wendet sich Gauguin an fremde Religionen. Die *Spinnerin* dokumentiert seinen ersten Versuch. Wie oben erwähnt, sowohl die Handgebärde wie auch die Schiffchen sind aus der südasiatischen Religion entlehnt, die zu Gauguins Zeit den Europäern noch sehr fremd war. Gerade eine solche fremde Religion ruft in ihm eine vage Hoffnung auf Befreiung hervor.

Nun kommen wir zu dem entferntesten Gegenstück der *Spinnerin*. *La Femme Caraïbe/ Die Karibische Frau mit den Sonnenblumen* (Abb. 60) hing unten an der Rückseite der Eingangstür. *Die karibische Frau* und die *Spinnerin* befanden sich diagonal an den zwei Ecken der Westwand. Wie die *Spinnerin*, stellt sich die karibische Frau ebenfalls mit rätselhaften Gesten aus dem kambodschanischen Ritual. Während die *Spinnerin* ihre Hand zur Erde ausstreckt, richtet die karibische Frau ihre Hand zum Himmel. Außer der *Karibischen Frau* schuf Gauguin noch *Luxure I* und *Luxure II* (Abb. 61 und Abb. 62) mit einer ähnlichen Gebärde. Daher kann man sie die „karibische Gruppe“ nennen. Die drei weisen viele Ähnlichkeiten auf: Alle drei Frauen drehen ihren Kopf nach rechts, strecken ihre rechte Hand vor die Brust und heben ihre linke Hand über den Kopf hinauf. Die Gesichtszüge der Frauen sind arrogant und sehr selbstbewusst. Ihre Körperhaltungen gleichen sich mit öffnenden Beine und Knien an. Vor allem hat die *Luxure II* auch einen Armschmuck wie die Apsaras getragen, was bei europäischen Frauen selten zu sehen ist. Alle Merkmale ähneln den Attributen der Himmelgöttinnen an den Reliefs in Angkor Wat. Im Vergleich zu der *Spinnerin*, die noch unentschlossen zwischen den Normen der Außenwelt und dem eigenen Bedürfnis der Innenwelt pendelt, wirken die Frauen der karibischen Gruppe willensstark. Ihre arroganten Gesichtszüge mit geschlossenen Augen drücken ihre Ignorierung von ihrer Umgebung aus. Im Hintergrund der *Karibischen Frau* sind unermesslich große Sonnenblumen gemalt, die, wie Vincent van Goghs Sonnenblumen, lebenspendende Kraft und Göttlichkeit ausstrahlen. In *Luxure II* hält die Frau in ihrer rechten Hand eine gepflückte Blume, welche Gauguin aus Evas Apfel machte. Mit solchen exotischen Gebärden und Attributen ließ Gauguin freie Liebe und sogar sexuelle Lust als mutig erscheinen. Nach und nach entstanden in ihm zwei entgegengesetzte Evabilder; und dieser Konflikt zwischen der katholischen und der exotischen Eva. Kurz, Gauguin machte sich Gebrauch von einem uralten Motiv; aber die exotischen Figuren, welche die herkömmlichen Gestalten ersetzen, verleihen dem alten Motiv einen neuen Sinn. Freimütige Liebe und Lust gelten als beherzt. Damit setzte Gauguin der alten, sündenbelastete Eva eine neue lebens- und liebesbewusste Eva entgegen; und

die Spannung zwischen der christlichen und der exotischen Eva blieb nachhaltig in Gauguins Leben und in seiner Kunst.

Nun sind die beiden Gansmotive im Speisesaal im Lichte von den bisherigen Ausführungen verständlich. Das erste war mit drei Lilienblüten auf einem Holzgemälde zu sehen ist; das Holzgemälde, das mit einer Beischrift *Maison de Marie Henry (L'oise, Abbildung in der Tabelle II, Rekonstruktion der Westwand)* versehen ist, befand sich an der Westwand über der Eingangstür. Das andere war eine Verzierung mit Gänsen an der Decke des Speisesaals; der Satz: »*Oni soin ki mâle y panse*« wurde nicht weit vom Eingang dazu eingraviert.¹⁸³ Dies erinnert an den *Leda-Teller*, auf dem Leda, Gänserich, zwei Gänschen und der Satz »*homis soit qui mal y pens/ Soll derjenige teilnehmen, der böse über so eine Tat denkt*« als Nachwirkung und Erklärung der Fleischbegierde zu sehen sind. Denkt man an die außerehelichen Beziehungen von Gauguin und Mayer de Haan zu jener Zeit in Pouldu, wird der Sinn der Beschriftung an der Decke des Speisesaals klar. Der Satz »*Oni soin ki mâle y panse*« ist eine weitere phonetische Variation von dem Satz »*Oni soin ki mâle y panse*«, und hat eine ähnliche Funktion wie der Satz »*homis soit qui mal y pens/ Soll derjenige teilnehmen, der böse über so eine Tat denkt*« auf dem *Leda-Teller*. Wiederum machte der Künstler ein Wortspiel als Gegenschlag gegen die Umgebung, die ihr innerliches Bedürfnis für impertinent und böse hielt.¹⁸⁴ Daher wird der Sinn der Blumenranken in *Ludus pro Vita/ Spiel für das Leben* deutlich. Auf den ersten Blick sind die Ranken einen Teil des Freskos *Ludus pro Vita*; bei näherem Hinsehen gehen die Ranken weit über das Fresko hinaus. Sie bilden einen (dekorativen) Teil der *Spinnerin*, und sind noch auf Gauguins *Selbstbildnis mit Schlange und Heiligenschein* an der Südwand zu sehen. Obwohl sie auf verschiedenen Bildern gemalt wurden, folgen die Ranken einem Bewegungsrhythmus, als hätten sie eine kontinuierliche Rankenlinie gebildet. Sie suggerieren das Wachstum der menschlichen Sehnsucht. Aber wonach? Nach Liebe oder Begierde? Dies wussten die Künstler wohl noch nicht klar zu unterscheiden, als sie den Speisesaal bemalten. Indessen, wie der Satz »*Oni soin ki mâle y panse*« an der Deckbemalung, zeigt der Beschriftung *Ludus pro Vita* provisorisch und rebellisch gegen die mühselige Arbeit als Gottes Bestrafung.

¹⁸³ Dazu Zafran 2001, S. 70

¹⁸⁴ »*homis soit qui mal y pens/ Soll derjenige teilnehmen, der böse über so eine Tat denkt*« ist von einem britischen Motto »*honi soit qui mal y pense/ schäme sich, wer schlimm davon denkt*« phonetisch abgeleitet. Zur Anspielung der Gänse sowie zu der Art und Weise, wie Gauguin sich der phonetischen Ähnlichkeit der Sätze bediente, siehe oben die Ausführungen zum *Leda-Teller*.

Unter der gesamten Bildkonstellation der Westwand ist schließlich die Bedeutung des *Bonjour, Monsieur Gauguin* an der Rückwand der Eingangstür klar. Gauguin bezeichnet sich als einen in diese Welt *geworfenen* Wanderer. *La Maison de Marie Henry* ist quasi eine Zwischenstation des Pilgers; ein Ort, wo man sich trifft, sich wieder trennt, und sich dann weiter auf den Weg macht, wie Gauguin einmal Schuffenecke schilderte: »*Vincent nennt mich zuweilen den Mann, der von weit her kommt und weit fort gehen wird ...*«. ¹⁸⁵ Als Pilger betritt er das Gasthaus, in dem er menschliche Liebe und Begierde neu erfährt, und über den Sündenfall, das Verhängnis sowie die Rettung des Menschen erneut nachdenkt.

III.4.2.2. Ostwand

Weil das Motiv an der Westwand nach dem leidenden Leben und der Sehnsucht nach ewiger Heimat geplant wurde, sollte die menschliche Erlösung durch die Liebe und Fürbitte Mariens an der Ostwand im Mittelpunkt stehen. Die bildliche Einordnung ist wie die folgende: *Meyer de Haans* *Porträt von Marie Henry/ Mutterschaft* (Abb. 63) befand sich in der Mitte der Ostwand und wurde von zwei Gauguins Landschaftsbildern flankiert. Ein Gemälde mit Haushund hing unten links und ein Stillleben mit dem Profil Mimis (Marie Henrys Tochter) unten rechts (Tabelle III). Tritt man in den Speisesaal ein, wird sein Blick von der West- nach Ostwand geführt. Diese visuelle Wirkung ist der ähnlich, dass beim Eintreten einer Kathedrale den Blick des Betrachters von Westen nach Osten zum Altar geführt wird. Das Bildnis von Marie Henry und zwei Landschaftsgemälden fugieren hinzu als ein Triptychon.

Hier stellt sich die Frage, wie Gauguin auf diese Idee kommt, ein Triptychon aufzustellen, die in seinem Frühwerk eigentlich fehlt. Der Wendepunkt ist das Zusammenleben mit Vincent van Gogh in Arles im Jahr 1888. Van Gogh hatte damals viele Gedanken über Figurenmalerei gemacht. Für ihn, der dem weltlichen Leben und Genüssen entsagt hatte, blieb der Mensch das Hauptanliegen und stand im Zentrum seiner Kunst. Durch Figurenmalerei öffnete sich ihm der Zugang zum Menschen wieder. Er sah somit, vor allem in der Arleser Zeit, »*seine eigentliche*

¹⁸⁵ Gauguins Brief an Schuffenecker, Arles, Dez. 1888, Sämtliche Briefe VI, S. 68

Aufgabe in der Schilderung des Menschen als dem Höchsten, was die Kunst zu leisten vermochte«. ¹⁸⁶ Mit den Porträts wollte van Gogh „Männer und Frauen mit diesem gewissen Ewigen malen“. Dies versuchte er durch Leuchten, Zittern und Schwingen der Farben zu vermitteln, wie frühere Maler das Ewige durch den Heiligenschein symbolisierten. ¹⁸⁷ Dementsprechend entstand eine Reihe von den *Porträts von Mme. Roulin* (Abb. 64/ 65), die er in einem Brief an Theo *La Berceuse* nannte.

»Du siehst es an der Berceuse, so verfehlt und schwach dieser Versucht auch sein mag –, hätte ich die Kraft gehabt fortzufahren, so hätte ich die Porträts von heiligen Männern und Frauen nach der Natur gemacht, und sie wären wie aus einem anderen Jahrhundert gewesen; dabei wäre es heutige Bürgerleute gewesen, und doch hätte sie etwas von den ersten Christen gehabt «. ¹⁸⁸

In einem anderen Brief an Theo erwähnt er, dass die *Berceuse* von zwei Sonnenblumenbildern flankiert werden sollte. Beigefügt wurde dem Brief eine Skizze (Abb. 66) ¹⁸⁹, in der alle drei Bilder zusammen ein Triptychon bilden. In diesem Fall sollte Mme. Roulin als eine moderne Madonna angesehen werden, die das Seil einer Schaukel in der Hand hält und somit die ewige Mutterschaft in säkularem Gewand veranschaulicht. ¹⁹⁰ Wie van Gogh seinem Bruder mitteilte, ging die Konzipierung des Bildes auf ein freundliches Gespräch zwischen ihm und Gauguin über die Islandfischer, die oft allein auf dem offenen Meer Gefahren ausgesetzt waren, zurück. Er hoffte, dass die Seeleute beim Ansehen eines solchen Bildes in der Kabine eines Fischerbootes Trost finden könnten, als würden sie zum Schläfe geschaukelt, als hörten sie wieder ihr eigenes Wiegenlied. ¹⁹¹ Kurz, das Bild sollte bei den Wanderern Sehnsucht nach Geborgenheit bei der Mutter evozieren. Geborgenheit macht den Sinn von van Goghs Mutterschaft aus. Zu den Wanderern könnte er durchaus Gauguin gezählt haben. Seiner Auffassung nach sollte auch Gauguin, der einstige Matrose, der im Leben Stürme und Wirbel jeder Art erlebt hatte, beim

¹⁸⁶ Noll 1994, S. 84

¹⁸⁷ Sämtliche Briefe 531, Arles, ohne Datum

¹⁸⁸ Sämtliche Briefe 605, Saint-Rémy, 10.9.1889

¹⁸⁹ Sämtliche Briefe 591, Saint-Rémy, 9.3.1890

¹⁹⁰ Für die Interpretation der *Berceuse* als der modernen Madonna: B. Welsh-Ovcharov 1981, S.148; H. Arikawa 1981, S. 31 f.

¹⁹¹ Sämtliche Briefe, 574, 28. 1. 1889

Anblick des Bildes Trost erfahren. Der Trost, den die Wanderer in dieser Welt finden können, ist einzig die Mutter.

Gauguin wurde zwar aufs tiefste von van Goghs Idee berührt, hegte er sie zuerst nur am Herz. Nur einmal malte er ein „Porträt des Babys“, auf dem Mme. Roulins Hand gezeichnet ist.¹⁹² Erst beim dritten Aufenthalt in der Bretagne setzte er diese Idee in der Wanddekoration um. Die Zusammenstellung des Triptychons ließ sich Gauguin eindeutig von *Berceuse* inspirieren. Das *Porträt von Marie Henrys* gleicht dem von Mme Roulin in *Berceuse*; einer neuen Darstellung des alten Motivs *Madonna mit Kind*.¹⁹³ Nur beim de Haans Porträt nähert sich Marie Henrys sanftes, liebevolles und in Kontemplation gesunkenes Antlitz dem traditionellen Marienbildnis mehr als Mme Roulin in *Berceuse*.

Bezeichnend ist aber, dass Gauguin dafür nur de Haans Porträt verwendete. In der Tat ist eine Darstellung von Mette mit den Kindern bei ihm so gut wie nicht zu finden.¹⁹⁴ Ein Grund für Gauguins Hemmung, seine eigene Frau als Madonna zu porträtieren, war sicherlich die verdorbene Beziehung zwischen ihm und Mette. Es könnte aber einen tiefergreifenden Grund gegeben haben. Mette gehörte zu den Frauen, die in Gauguins Augen eher nach materieller Sicherheit als nach wahrer, ideeller Liebe strebten. Deshalb konnte sie keineswegs als Verkörperung idealer Mutterschaft gelten, die Trost und Schutz spendet. Marie Henry dagegen folgte bei ihrer Liebesbegegnung eher ihrem inneren Verlangen und brachte als ledige Mutter das Kind zur Welt. Dieser Unterschied könnte erklären, warum de Haans Porträt Gauguin so gut gefiel, dass er es an die zentrale Position des Triptychons platzierte. Glücklicherweise war Marie in Wirklichkeit allerdings nicht. Ihr Mut fand in der konservativen Gesellschaft keine Anerkennung. In der Tat galten außereheliche Verhältnisse als sündhaft und illegitime Kinder

¹⁹² Abbildung siehe in: Maisels 1985, Fig. 124

¹⁹³ Der Briefwechsel zwischen Vincent van Gogh, Theo van Gogh, Gauguin und de Haan macht deutlich, dass Gauguin von Vincents Triptychon gewusst hat. Dazu Welsh in: Zafran 2001, S. 66-67. Die Bedeutung von van Goghs *Berceuse* kennt Gauguin jedenfalls. Wie Vincent seinem Bruder erzählte (Sämtliche Brief, 574), hatte er sie Gauguin mitgeteilt.

¹⁹⁴ Obwohl Gauguin oft seine Kinder, oft auch mit Mette auf demselben Stück Papier porträtierte, gibt es nur eine Skizze, wo Mette das Kind in ihren Händen hält. Auch in dieser Skizze ist Mette nur im Profil zu sehen. Dazu Amishai-Maisels 1985, S. 287, Fig. 123

wurden kaum akzeptiert.¹⁹⁵ Die ideale Mutterschaft ging freilich nicht über Gauguins ideale Welt hinaus.

Gauguin hatte zwar Van Goghs Idee genommen, machte er doch keine bloße Nachahmung. Er hat Van Goghs Idee in die katholische Heilgeschichte integriert, in der Maria eine Sonderstellung für menschliche Rettung besitzt. Van Gogh pries in der *Berceuse* zwar auch die Mutterschaft, aber ihm fehlt wegen seines protestantischen Hintergrunds eine Idee der Rettung, die Gauguin durch eine mit der Marienverehrung nahe Darstellung darstellen wollte.

Im Konzil von Ephesos (431A.D.) wurde Maria als *Theotokos* (Gottesgebäerin) dogmatisiert. Seitdem gewann die Marienverehrung allmählich im katholischen Ritual an Bedeutung und erreichte bis zum 12. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Nach dem katholischen Dogma liegt die höchste Bedeutung der Marienverehrung darin, dass Maria durch die Geburt des Heilandes über den Tod triumphiert und die Menschen vom Sündenfall befreit. Die durch Evas Ungehorsam verschlossene Paradiestür ist durch den Gehorsam Mariens wieder geöffnet worden.¹⁹⁶ Maria bezeichnet sich hierin als die Fürbitterin der Sünder und die neue Eva. Seit spätem Mittelalter stellen zahlreiche Werke Maria in verschiedenen Bildtypen dar, wie z.B. *Thronende Madonna*, *Maestà*, *Stehende Madonna mit dem Kind* und *Virgo Lactans*. Marie Henrys Porträt lässt sich dem Bildtypus *Maria Lactans* zuordnen, einem beliebten Motiv in der Renaissance seit dem 14. Jahrhundert. Jan van Ecky, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael hatten sich mit diesem Motiv beschäftigt. In einem aus dem 15. Jahrhundert entstandenen Fresko in der Grotte von Greccio in Rieti zeigt Maria ihre Brust und gibt dem Christkind ihre Milch (Abb. 67). Das Fresko liegt gerade in der Mitte eines Altars, wo die Eucharistie durchgeführt werden soll. Verdon zufolge scheint dem Fresko ein Abschnitt in Augustinus' Kommentar zum Psalm 98 zugrunde zu liegen. Dieser bezieht sich auf den Gedanken von der mysteriösen Fleischverwandlung im katholischen Dogma, nämlich dass Christus sein Fleisch aus Mariens Fleisch nahm.¹⁹⁷ Maria wurde erst von der Erde ernährt und hatte dem menschengewordenen Christkind ihre Milch

¹⁹⁵ Das Problem der außerehelichen Liebesverhältnisse von Frauen sowie dasjenige ihrer illegitimen Kinder gewannen zunehmende Aufmerksamkeit in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Auch in der Kunst wurden viele Bilder diesem Thema gewidmet, z.B. Peter von Cornelius *Gretchen vor der Mater Dolorosa* und Gabriel Max *Die Kindsmörderin*. Dazu Gross 1986 in Hoffmann 1986, S. 223 ff. v.a. 243 f.

¹⁹⁶ Kurt Flasch, S. 14-15; Lexikon der Kunst I, S. 34

¹⁹⁷ Dazu Verdon 2005, S. 61

gegeben. Der Christus hat später sein Fleisch für die Rettung des Menschen gegeben; das Brot im Abendmahl wird ins Fleisch Christi verwandelt. So ist die Kette der Anbetung von Erde zu Maria, und von dieser über Christus bis hin zu den Geretteten. Man sollte demgemäß auch die Erde ehren, die Maria Nahrung gab. Die Furchtbarkeit der Erde, die auf diesen Hinblick als Mutter aller Wesen gilt, verbindet sich mit dem Laktieren Mariens. In diesem Zusammenhang ist es verständlich, warum das *Henrys Porträt* von zwei Landschaftsgemälden frankiert ist. Diese Anordnung unterscheidet sich von Vincent van Goghs Triptychon, in dem Mme Roulin von lebensspendenden Sonnenblumen frankiert ist. Übrigens, in der Ikonographie des Weltgerichtes spielt das Motiv der *Virgo lactans* noch eine bedeutende Rolle. Im sogenannten *Interzessionsbild/ Bild der Fürbitte* zeigt die Madonna ihre freie Brust dem richtenden Sohn, um ihn daran zu erinnern, dass sie ihn einstig gestillt hatte und die Gläubigen Gottes Kinder sind.

Man fragt sich, ob Gauguin tatsächlich diesen Gedanke *Virgo lactans* im Kopf hat. Betrachtet man Gauguins Kindheit und Jugend, fällt es auf, wie er unter einem katholischen Umfeld wuchs. Zuvor in Lima lebte er mit der vom Katholismus geprägten Königfamilie und naher in Orléans trat er mit elf ins Petit Séminaire de La Chapelle-Saint-Mesmin, wo der bekannte Bischof von Orléans, Felix-Antoine-Philibert Dupanloup, seine Erziehungsreformen praktiziert. Dupanlouns Religionsunterricht beeinflusste nicht nur Gauguin, wie auch Ernest Renan (1823-92), den großen französischen Historiker und Religionswissenschaftler, dessen Buch »*La Vie de Jésus*« eine große Wirkung auf die modernen Religionsgedanken ausgeübt hat.¹⁹⁸ In dieser Hinsicht dürften wir vermuten, dass Gauguin Marie Henrys Porträt eine Funktion des Altarbildes verlieh, selbst wenn er über die Entwicklung der Marienikonen nicht alles in die Details wusste. Die Darstellung der stillenden Marie Henry verkörpert keine moderne Heilige wie Mme Roulin in der *Berceuse*. Gauguin säkularisiert die stillende Marie Henry nicht. Einerseits evoziert sie die menschliche Sehnsucht nach mütterlicher Verborgenheit und seelischer Zufriedenheit auf dieser Welt, andererseits soll sie im Menschen eine tiefe religiöse Gemütsstimmung im Sinne vom katholischen Dogma hervorrufen. Die stillende Marie Henry verkörpert den seligen Schoß, und so präsentiert sie sich als Fürbitterin der Sünder und Lebensspenderin im zukünftigen Weltgericht. Durch ihre Milch findet der Mensch Heil und Erlösung. Marie Henry veranschaulicht eine ewige

¹⁹⁸ Silverman 2000, S. 121-130

Mutterschaft, die man im Diesseits nicht finden kann und mit der er sich später auf Tahiti immer wieder befasste.

III.4.2.3. Südwand

Wir haben gezeigt, dass sich die Westwand auf den Sündenfall und die Ostwand auf die Erlösung beziehen. Nun drängt sich die Frage, was hinter die Bildkonstellation der Südwand steht.

Bereits seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in Frankreich entfaltete sich das Jüngste Gericht als ein Hauptthema in der monumentalen Portalskulptur; eine Entwicklung, die später in Westeuropa getragen wurde. Das Motiv des Jüngsten Gerichts fand vor allem in den romantischen Kirchenbauten Anwendung, wie in Beaulieu-sur-Dordogne (ehem. *Abteikirche St.-Pierre*, um 1130), Autun (*Kathedrale Saint-Lazare*, um 1130) und Conques (*Ste-Foy de Conques*, Mitte des 12. Jh.).¹⁹⁹ Blickt man in die Kirchenbauprogramme, so fällt auf, dass das Südportal aufgrund der örtlichen Lage zur Sonnenseite oft das Jüngste Gericht darstellt. Der Grund hierfür ist die biblische Allegorie, nach der die Sonne die Gerechtigkeit Jesu als des Richters des Weltendes versinnbildlicht (Maleachi 3,20). Dieses Konzept wurde später in den gotischen Kathedralen wie in der Kathedrale von Chartre, Straßburger Münster und Notre-Dame in Paris immer klarer ausgeführt. Als treffendes Beispiel gilt das Südportal der Kathedrale von Chartres (Abbildung siehe): im Tympanon der mittleren Öffnung sitzt Christus als thronender Richter unter dem Kreuz; er ist von zwei Fürbittern, Maria und Johannes dem Evangelisten, flankiert. Zu seinen Füßen mitten im Türsturz steht der die Seelen wiegende Erzengel Michael; rechts von ihm sind die Seligen und links die Verdammten. Am Trumeau ist der Heiland mit segnender Gebärde wiederum zu sehen. Die Handgeste samt dem Buch in der linken Hand symbolisiert die Gewissheit des göttlichen Heilsplans. Dazu stehen die Apostel streng aneinander gereiht zu Seiten Christi an den Gewänden; jeder von ihnen hat seinen eigenen Platz auf dem Weltgericht der Endzeit.²⁰⁰ Die Südfassade von Chartres zeigt eine Weltanschauung der Endzeit,

¹⁹⁹ Siehe Poeschel 2007, S. 205-209

²⁰⁰ Büchsel 1995, S. 111; Vgl. LCI 4, S. 519

wobei Richter, Fürbitter und Beisitzer in eine bestimmte Figurenkonstellation und eine klare Hierarchie eingeordnet sind. Damit sollten sie in den Gläubigen beim Verlassen der Kirche nicht nur Angst vor höllischem Strafen, sondern auch Ehrfurcht vor Gottes Gerechtigkeit sowie das Begehren nach dem Jenseits hervorrufen.

Im Mittelalter stellten die meisten Südfassaden nicht bloß einen Durchgang, der mit dem Figurenwerk dekoriert war und zum Querschiff führte; vielmehr fungierten ihre Vorhallen oder Innenräumen als Ort für gerichtliche Austragungen. Das Südquerhausportal des Straßburger Münsters ist ein charakteristisches Beispiel (Abb. 68). Bei dem ersten Blick kommt die Szene des salomonischen Urteils vor. Der Richterkönig thront auf einem Faltstuhl am Trumeau zwischen den Toren. Über ihm ist eine Halbfigur Christi gestaltet. Zwei Frauen an der Konsole streiten sich um ein Kind. Zwölf Apostel reihen sich an das Gewände; und fern an den beiden Seiten des Gewändes erscheinen Ecclesia rechts und Synagoge links.²⁰¹ Offensichtlich repräsentiert das gesamte Figurenwerk das Jüngste Gerichte: Das salomonische Urteil weist auf die Gerechtigkeit Gottes hin, und die das Christentum verkörpernde Ecclesia klagt über Synagoge, das Judentum veranschaulicht; ferner sind die zwölf Apostel als Urteilsfinder dem endzeitlichen Gericht beigegeben. Das eschatologische Thema ist nicht allein an dem Figurenprogramm der Südfassade zu erkennen. Der sich im Innern des Südquerhauses befindende Engelpfeiler, an dem die Engel mit der Posaune den Beginn des Weltgerichts kündigen, bringt ebenfalls die Vorstellung des Weltgerichts zum Ausdruck. Nach Erler diente der Ort des Engelpfeilers im Mittelalter als Gerichtsstätte. Otto von Simson stimmt Erlers Annahme zu; er meint, dass Pfeiler und Säule im germanischen Mittelalter Rechtssymbole waren.²⁰²

Nun kehren wir zur Südwand des Speisesaals von Marie Henry zurück. Welchs Rekonstruktion zufolge befinden sich ein Kamin mitten und zwei Türen daneben an der Südwand. De Haans überlebensgroße Holzbüste (Abb. 69) stand auf der Kaminbank und ein Bild von Sérusier hing

²⁰¹ Das heutige Figurenwerk am Südportal des Straßburger Münsters ist eine Steinmerzarbeit des 19. Jahrhunderts. Die meisten Statuen wurden während der Französischen Revolution zerstört. Es sind lediglich Ecclesia, Synagoge und die Szene Mariens am Tympanon geblieben. Das vollständige Figurenwerk des 13. Jahrhunderts erfährt man heute an einem Kupferstich von Isaac Brunn, der in einem 1617 erschienenen Werk »*Summum Argentoratensium Templum*« von Oseas Schädäus dokumentiert ist. Siehe Erler 1995, S. 3

²⁰² Liebeschütz 1983, S. 107

an deren Vorderseite. Neben dem Kamin hingen zwei Porträts (Gauguins *Selbstbildnis mit Heiligenschein*, im Kap. II, Abb. 33 und *De Haans Porträt*, im Kap. III, Abb. 70) als Pendants zueinander auf den Rückseiten der Türe. In der Nähe von Gauguins *Selbstporträt* stand ein exotisches, im Schwarz bemalten Terrakotta-Weibchen; in der Nähe von *De Haans Porträt* stand eine nach einem Pilaster in Angkor Wat geahmte Göttin. Wie wird diese Anordnung im Zusammenhang mit dem Weltgericht der traditionellen Südportale verstanden? Wurde die Südwand ebenfalls als eine Gerichtsstätte gestaltet?

Für ein Fresko war die Platzierung eines Kamins ungünstig; dennoch wandelten die Künstler durch ihre Vorstellungskraft die ganze Wand in eine Darstellung des Jüngsten Gerichts um, und damit der Kamin in dieser Anordnung an Wert. Im Allgemeinen dient ein Kamin als ein Platz, an dem man sich erwärmt, unterhält und nachdenkt; aber wenn die West- und die Ostwand gemäß den christlichen Motiven von Fall und Erlösung dekoriert wurden, könnte der Kamin an der Südwand ebenfalls auf ein entsprechendes christliches Motiv hinweisen. Es ist sehr wohl anzunehmen, dass er den feurigen Pfuhl in der Offenbarung (20,14) darstellt.²⁰³ Die Holzstatue von de Haans stellte sich gerade über das Feuer, und ihr leicht entflammbares Material entspricht der sündhaften und vergänglichen Menschheit. Die Pose mit der stützenden Hand gegen den Kinn beruht auf Albrecht Dürers *Melancholia I*, die einen kreativen Menschen wie etwa einen Philosophen, Dichter oder Künstler in der melancholischen Verstrickung in seine Gedanken darstellt. Eine derartige Darstellung erreicht ihren Höhepunkt in Rodins *Penseur* am Tympanon der Höllenpforte (Abb. 71), die Schmoll gen. Eisenwerth als *ein säkularisiertes Jüngstes Gericht* bezeichnet.²⁰⁴ Rodins Denker gründet sich offensichtlich auf den grübelnden Verdammten von Michelangelos Jüngstem Gericht (Abb. 72). Beide Grübler hocken in einer ähnlichen Sitzhaltung, allerdings mit unterschiedlichen Handgesten. Obwohl Michelangelos Darstellung mehr menschliche Entsetzlichkeit, und Rodins mehr Melancholie zum Ausdruck bringen, gelten deren Handgeste und Sitzhaltung als eine stumme Körpersprache, welche die Menschen vor der Unlösbarkeit des Welträtsels und des eigenen Schicksals zeigen. Es ist nicht zufällig, dass an de

²⁰³ Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Gauguin seinen Selbstporträtkrug mit Ofenfeuer und Dantes Abstieg in die Hölle interpretierte. Siehe Brief an Bernard, Le Pouldu, Juni 1890, Malingue CVI

²⁰⁴ Schmoll 1983, S. 230-231

Haans Büste auch eine denkende Handgeste zu sehen ist. Sie kann durchaus als ein Denker vor dem feurigen Pfuhl gelten.²⁰⁵

Die von de Haans Büste evozierter Höllenvorstellung wirft eine weitere Frage auf, nämlich wie sich die anderen Bilder und Statue der Südwand ins Motiv des Weltgerichts integrieren. Im vorigen Kapitel haben wir die Saulus-Paulus-Diskussion nachgezeichnet, wobei deutlich geworden ist, dass Gauguin sich als den Apostel Paulus bezeichnet. Gauguins *Selbstporträt mit Heiligenschein und Schlange* porträtiert ihn zugleich als Dämon und Prophet im Weltgericht. Welche Rolle spielt Meyer de Haan, falls Gauguin sich als der Apostel Paulus und Dämon vor dem Weltgericht präsentiert. De Haans Porträt und Gauguins Selbstporträt hingen ursprünglich an den Türtafeln der Südwand; sie sind durch symmetrische Platzierung, ähnliche Farbgebung von Gelb und Rot, gleichartige Pinselstriche und insbesondere die christlichen Attribute wie Äpfel als Pendants zu interpretieren. Es sind Forscher, die dafür halten, dass Gauguin seinen Malerfreund als sein alter-ego porträtiert.²⁰⁶ De Haan werde wie Gauguin zugleich als Prophet und Dämon dargestellt. Während wir im Großen und Ganzen diese Deutung teilen, wollen wir dennoch den nuancierten Unterschied zwischen den beiden Porträts herausarbeiten.

Im Gegenteil zu Gauguins Selbstporträt ist de Haan in seinem Porträt in den Hintergrund gestellt. Mit einem denkenden Gestus erscheint er entsetzlich vor einem Tisch. Der Rand des Tisches ist so merkwürdig schräg angeordnet, dass er das Bild diagonal in zwei Hälften teilt – De Haan auf der einen und die Gegenstände seines Grübelns auf der anderen Seite. Die scharfe Trennung ruft eine erhöhte Spannung hervor. De Haan ist gleichsam zwischen dem hellen Vorder- und dem blauen Hintergrund eingerückt, und die Gegenstände scheinen sich nach vorne in den Vordergrund zu drängen. Man gewinnt den Eindruck, dass, falls de Haan die Gegenstände erreichen würde, würden diese gleich von dem Tisch auf den Boden fallen. Durch diese dynamische Bildkomposition verleiht Gauguin der Figur und den Gegenständen eine spannende Balance. Man erinnert sich an die ähnliche Balance von dem Matrose und Wellen in *Les drames de la mer*. Es stellt sich die Frage, was Gauguin mit dieser spannenden Komposition intendiert.

²⁰⁵ Andersen vergleicht de Haans Pose mit J. B. Carpeauxs *Ugolino* und mit Rodins *Penseur*. Andersen 1972, S. 107

²⁰⁶ Amishai-Maisels 1985, S. 150

Um die Frage zu beantworten, analysieren wir die Gestalt von de Haan sowie die Gegenstände auf dem Tisch.

Gauguin hat der Gestalt von de Haan schon lange eine besondere Bedeutung gegeben. Zuerst machte er eine Vorzeichnung, und 1889 schuf Gauguin ein Porträt und eine Büste von seinem Freund. Darüber hinaus fertigte er 1897 einen Holzschnitt als Erinnerung an de Haan an; schließlich malte er 1902 *Contes Barbares*, in dem de Haan mit Krallen als Dämon dargestellt wurde (Tabelle V). Die Gestalt de Haans offenbart einerseits, wie Gauguins seinen Malerfreund sah, verrät andererseits Gauguins unbekanntes Ich, das er in seinen eigenen Porträts nicht ohne weiteres zu erkennen gab. De Haan ist ja Gauguins alter-ego. De Haans Gestalt ist auf zwei verschiedene Quellen zurückzuführen: Die Kopfform auf die peruanische Mumie und die Pose auf *Lucifer* von Jean-Jaques Feuchère (1807-1852, Abb. 73). Die peruanische Mumie war bereits der Prototyp für die bretonischen Evas.²⁰⁷ Was Gauguin für seine bretonischen Evas aus der Mumie herausnahm, sind die ausdrucksvolle Ablehnung sowie der gellende Schrei; nun hob er für de Haan die Entsetzlichkeit, Totenangst und Zweifel aus der Mumie hervor. Während Gauguin aus der Mumie menschliche Emotionen registrierte, sah er in Feuchères *Lucifer* vor allem teuflische Elemente.

In der Vorzeichnung wurde de Haan mit einer stützenden Hand gegen das Kinn beim Lesen dargestellt. Durch starke Lichtfüllung ist er in eine hell und eine dunkle Hälfte gestaltet, so dass seine knollige Stirn mit den Hörnern, sowie seine herabhängende Nase und fuchsartigen Augen betont sind. Das Zusammenspiel vom Hell-Dunkel-Effekt folgt eigentlich der traditionellen Szene des denkenden Philosophen, wie beispielsweise Rembrandts *Philosoph* oder *Philosoph beim Lesen* (Abb. 74). In solchen Szenen wird entweder ein Raum aus Hell und Dunkel oder ein von starkem Licht erfüllter Raum dargestellt; der erstere entspricht der seelischen Bedrängnis eines Philosophen, der letztere spielt eher auf die geistige Erleuchtung eines Philosophen an.

²⁰⁷ Die peruanische Mumie drückt erschreckende Agonie eines Sklaven vor seinem Tod aus: Der Körper ist mit einem Seil gebunden, die Hände stützen seine Wange, und die beiden Ellbogen drücken auf die Oberschenkel; aus dem Totenkopfesicht dringt ein panischer Schrei des Sterbenden aus. Als sie im Musée du Trocadéro (heutigem Musée de L'Homme in Paris) in der Weltausstellung 1889 ausgestellt wurde, waren die Pariser davon sehr beeindruckt und sogar erschreckt. Gauguin wusste zweifellos unter solcher heißen Stimmung von der ganzen Geschichte und ließ sich davon inspirieren. Siehe Andersen 1967, S. 238 ff.; Andersen 1972, S. 89-90; Später zwischen 1893 und 1894 wandelte Edvard Munch Gauguins Idee in seinen Schrei um. Dazu Arnold 2000, S. 40 ff.; Rosenblum 1978, S. 7-8

Betrachtet man de Haans Gestalt, kann man mit Sicherheit annehmen, dass de Haans hervortretende Stirn und seine Pose, die wie bei der Gestaltung seiner Büste auf Albrecht Dürres Darstellung der melancholischen Verstrickung eines kreativen Menschen in seine Gedanken in der *Melancholia I* beruhen, den besinnlichen Charakter von de Haan und die ihn quälende Melancholie ausdrücken.

Gegen gewöhnliche Erleuchtungsszenen versetzte Gauguin de Haan in eine Stimmung von voller Entsetzlichkeit. De Haans Gestalt verrät zwei divergierende Charakterzüge: Einerseits einen melancholischen, der im obigen Teil analysiert wurde, andererseits einen teuflischen, der durch seine fuchsartigen Augen und herabhängende Nase sowie Hörner zum Vorschau gebracht wurde. In de Haans Gesicht vereinigen sich Entsetzlichkeit, Melancholie und Bosheit. Wie sollte man diese Kombination verstehen? Hargrove vergleicht de Haans Gestalt mit dem *Lucifer* von Jean-Jacques Feuchère und weist auf die Ähnlichkeiten der Physiognomie und die Posen der beiden Gestalten. Auffällig sind die Gesichtsmerkmale der beiden Figuren, wie die zusammenziehenden Augenbrauen, die herabhängende Nase, der leicht geöffnete, beißende Mund und insbesondere die Hörner, die sich in de Haans durch sein gespitztes Haar erkennen lassen. Diese Merkmale verraten alle diabolischen Elemente, vor allem der Mund mit dem Fingerbeißen weist eindeutig auf Satans diabolische Eigenschaft hin. Warum verwandte Gauguin Luzifers Merkmale in de Haans Porträt? *Lucifer* war ursprünglich Name des Satans in John Miltons »*Paradise Lost*«. Hargrove zufolge sahen die Romantiker in der Bosheit Luzifers eine positive, ja sogar heroische Energie der neuen Ordnung: »*The rebellious artists of the July Monarchy identified with the heroic energy and magnificent independence of Lucifer in Paradise Lost, punished for proposing an alternate world order*«. ²⁰⁸ Diese von den Romantikern propagierten Gedanken setzten sich im Wesentlichen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fort. Nach Baudelaire stellt Miltons Lucifer die Vollkommenheit der männlichen Schönheit dar. Infolgedessen schuf Jean-Jacques Feuchère seinen *Lucifer*, dessen bösertige Schönheit im Salon 1834 hochgelobt wurde. ²⁰⁹ De Haans Gestalt sollte auch in diesem Zusammenhang verstanden werden.

²⁰⁸ Hargrove 2010, S. 93

²⁰⁹ Ebd. S. 93

In diesem Lichte gesehen, lässt sich die von Gauguin vorgestellte Bosheit an de Haans Gestalt besser verstehen. Gemäß der Ikonographie sind Hörner Attribute eines Faunes, der sexuelle Lüste symbolisiert. Die herabhängende Nase weist auf die Fertilität eines Mannes hin. Hinzu kommen die fuchsartigen Augen und die Gesichtskonturen. Fuchs war Gauguins Selbstdarstellung. Er bedient sich dessen in *Soyez amoureuses* und *Le perte du pucelage* als Symbol der männlichen Zeugungsfähigkeit und Versuchung. Im Unterschied zu den Romantikern wandelte Gauguin Luzifers rebellierte Wildheit und zerstörende Kraft in sexuelle Triebe um. All dies erklärt, dass sich die satanischen Bosheiten im inneren von de Haan niederlässt und auf menschliche Begierden beziehen, die nichts anders als erste natürliche Antriebe und tiefgewurzelte Instinkte der Menschen sind. In »*Avant et Après*« schildert Gauguin: »*Die Künstler haben ihre ganze Wildheit verloren, da sie keinen Instinkt mehr besitzen*«. ²¹⁰ Für den perversen Maler ist der Instinkt der Lust der erste Ausfluss der Schaffung. Gauguin ist der Meinung, die göttliche Schaffungskraft hängt mit den menschlichen Lüsten eng zusammen. Dennoch sind diese ein dunkler Bereich, den die zivilisierten Gesellschaften als Scham und Tabu unterdrücken. Indem man vermeidet, von Libido zu reden, verliert man auch die göttliche Gabe, nämlich die Gott ähnliche Schaffungskraft und Kreativität. Mit dieser Einsicht schuf Gauguin de Haan als ein doppelseitiges Wesen von göttlicher Kreativität und teuflischer Bosheit. Beim Nachsinnen über Luzifer, der durch das Buch »*Paradise Lost*« veranschaulicht wurde, erkannte de Haan seinen innerlichen Teufel, nämlich seine sexuellen Begierden und die Bereitschaft, sich auf Verführung einzulassen.

Im Hinblick auf die obige Erklärung über den Zusammenhang von Luzifer und de Haans Porträt stellt sich die Frage, wie sich Carlyles Buch »*Sartor Resartus/Wiedergeschneiderter Schneider*«, das neben Miltons »*Paradise Lost*« auf dem Tisch liegt, im Kontext von dem Gemälde verstehen lässt? Der Hauptdarsteller des Buchs ist ein Schneider mit dem Namen Diogenes Teufelsdröckh. Der Vorname „Diogenes“ lässt sich an den griechischen Philosophen erinnern, der mit einer Lampe einen ehrlichen Mann umsonst suchte. ²¹¹ „Teufelsdröckh“ kann wahrscheinlich mit „Dünge des Teufels“ übersetzt werden. ²¹² Diese Kombination des Vor- und des Nachnamen ist sehr bemerkenswert. Damit ist anzunehmen, dass nun der Philosoph mit der Lampe nicht das

²¹⁰ Walter 1956, S. 40

²¹¹ Zafran 2001, S. 69

²¹² Hargrove 2010, S. 95

Wahre und das Ehrliche, sondern Schmutz und Dünger des Teufels fand. Carlyle verleiht Teufelsdröckh einen widersinnigen Charakter: Bei Abweichung vom christlichen Glauben erlebte er eine plötzliche Bewusstwerdung des eigenen Ichs, das sich selbst als heroische Größe in der Unmessbarkeit des Universums gegenüber Leiden und Tod konstatiert.²¹³ Leider muss er ins Stocken geraten. Ihm gegenüber hielt die Außenwelt all seine Mühe und Bekämpfung nur für Dreck und Schmutz.

De Haans Figur und die Gegenstände auf dem Tisch macht offensichtlich ein suggestives Zusammenspiel: Die Äpfel suggerieren das Fallen durch Luzifers Verführung und die Lampe die Erleuchtung, die an Teufelsdröckhs Selbsterkennung erinnert. Nun wird de Haans Seelenzustand im Lichte deutlich. Er stand am Abgrund. Sollte er in die Tiefe der Selbsterkenntnis springen und damit sich die göttliche Schaffungskraft erwerben; oder sollte er lieber den konventionellen Gesellschaftsnormen folgen und ein *bequemes* Leben führen, allerdings auf dem Kosten einer wahren Selbsterkenntnis und göttlicher Kreativität. De Haan wollte erleuchtet werden, wusste allerdings, dass das Folgen seinem neuen Ich das Eingehen in die Versuchung bedeutet; was der normalen Erkenntnis gegenüber zweifelsohne eine dämonische Tat. Er hegte Furch und Zittern in sich, und befand sich in eine quälende Melancholie der inneren Konflikte.

Die bildliche Komposition verstärkt diesen dramatischen Moment. Durch den schrägen Tisch entsteht eine scharfe Diagonale, die de Haan und die seine Grübeln veranschaulichenden Gegenstände in zwei Hälften trennt. De Haans Zögern und Ängstlichkeit, in die wahre Realität einzudringen, gewinnt dadurch eine nuancierte Darstellung: Die Lampe als Symbol der geistigen Erleuchtung, die Bücher, die auf die wahre Erkenntnis hinweisen, und ferner die eine Versuchung suggerierenden Äpfeln stehen alle jenseits von ihm, und zwar derart, dass diese nur aufgrund einer feinen und spannenden Balance *noch* auf dem Tische liegen; sie drohen allerdings zu jeder Zeit nach unten zu fallen. Um sie zu ergreifen, muss de Haan seine Hand weit nach vorne ausstrecken, damit wird die Balance zerstört und alles fällt nach unten. De Haan muss ja auch mit nach unten fallen und in die Hölle gehen. Nur dadurch kann er seine eigenen Wildheit und Lüste zu erkennen, und diese neue Erkenntnis seines Selbst öffnet den Zugang zur ursprünglichen Kreativität.

²¹³ Noll 1994, S. 165

Viele Kunsthistoriker interpretieren de Haans Gestalt als Prophet und Seher.²¹⁴ Diese Deutung hat sicher ihre Berechtigung. Ihr ist jedoch hinzuzufügen, dass in Gauguins Augen de Haan zwar als Seher das Zukünftige voraussehen konnte, das Ziel zu erreichen dennoch nicht wagte. Der Rand des Tisches kann ja als den Rand des Abgrunds verstanden werden, vor dem de Haan mit voller Entsetzlichkeit stand. Er hatte nicht den Mut, die feine Balance aufzuheben. Aber wie ist es mit Gauguin? Hatte er auch ein ähnliches Gefühl vor dem Abgrund? In seinem eigenen Selbstporträt lässt Gauguin seine starke Seite erkennen: Er ist der neue Paulus und als solcher der Meister; zwischen ihm und de Haan gilt ein Magus-Junge-Verhältnis. Aber beim näheren Betrachten strahlt sein Blick in *Selbstporträt mit Heiligen Schein* gewisse Unentschlossenheit aus, als dächte er darüber nach, ob er sich wirklich in die Hölle verführen lassen sollte, ob die ganze Sache tatsächlich sinnvoll ist. Der trotzige, stoische Künstler konnte seinen Zweifel keineswegs direkt ausdrücken; seine Bedenken konnte er nur durch seinen alter-ego veranschaulichen, wie Amishai-Maisels vermutet.²¹⁵

An dem vorgestellten Jüngsten Gericht der Südwand geben die Porträts von Gauguin und seinem alter-ego einen auf den ersten Blick ambivalenten Gehalt zu erkennen: Zum einem prophetische Einsicht und göttliche Kreativität, und zum anderen dämonische Wildheit und sexuellen Instinkt. Diese Ambivalenz bringt die *menschliche*, ja *allzu menschliche* Natur der beiden Künstler zum Ausdruck. Bei näherer Betrachtung verschwindet diese Ambivalenz. Denn die prophetische Einsicht sowie die göttliche Kreativität lässt sich in der Entfaltung seiner Wildheit und damit der natürlichen Instinkte realisieren. Der Erkenntniserwerb, der dem neuen Paulus gelingen sollte, ist durch Abstieg in den dunklen Bereich der Triebe erst möglich. Diese kühne Feststellung hört sich freilich wie ein Paradox an. Sollte de Haan daran glauben? Kann Gauguin selbst, der sich diese neue Identität gibt, fest an diesem neuen Weg zur Erkenntnis und Erlösung glauben? Wie werden sie an der Endzeit verurteilt? Als Heiliger oder als Sünder? Der Richter ist aber zugleich

²¹⁴ Siehe Buser 1968, S. 377

²¹⁵ Dazu Amishai-Maisels 1985, S. 150. Amishai-Maisels weist ferner auf eine Stelle in Carlyles »*Sartor Resartus*« hin, an der der grübelnde Philosoph Teufelsdröckh befürchtet, dass alle seine Bemühungen umsonst sind; er zweifelt an seiner eigenen Stärke. Der furchtbarste Zweifel aber ist der Zweifel an sich selbst. Dennoch kann er nicht an sich selbst glauben. Er könnte es sich so vorstellen, dass er vom Teufel gequält und zur Hölle geführt wird, wo es kein Leben gibt. Problematisch dagegen ist Amishai-Maisels' Interpretation, dass de Haan durch die Gebärde des Fingerbeißen Bedauern und Reue vermittele, wie Gauguins halb in den Mund gesteckter Daumen in *Soyez amoureuses*. Denn de Haan scheint eher seinen Kopf mit seiner Hand zu tragen als in seinen Finger zu beißen.

der Schöpfer, der die doppelseitige Natur des Menschen schaffen hat. In ihrem Zweifel nahmen sie ein *Glaubensbekenntnis* von Richard Wagner (1813-1883) als Credo, das an der Westwand eingraviert wurde. Dieses Bekenntnis kann unsere Annahme, dass die Kunstwerke an der Südwand das Jüngste Gericht vorstellen, bestätigen.

»Ich glaube an die Heiligkeit des Geistes und an die Wahrheit der einen und untrennbaren Kunst. Ich glaube an den göttlichen Ursprung dieser Kunst und daran, dass sie im Herzen aller Menschen lebt, die vom himmlischen Lichte erfüllt sind; ich glaube, dass ein jeder, der die erhabenen Freuden großer Kunst einmal gekostet hat, unweigerlich ihr geweiht ist; niemand kann ihr abschören. Ich glaube, dass durch ihre Fürbitte jedermann die ewige Seligkeit erlangen kann. Ich glaube an ein Jüngstes Gericht, wo man all jene zu entsetzlichen Strafen verurteilen wird, die in dieser Welt gewagt haben, mit der erhabenen und keuschen Kunst zu schachern, alle, die sie beschmutzt und entweiht haben mit ihren gemeinen Gefühlen, ihrer niederen Gier nach materiellem Besitz. Doch ebenso glaube ich, dass die getreuen Anhänger der großen Kunst Ruhm erlangen werden und dass sie inmitten himmlischer Lichtstrahlen und harmonischer Klänge zurückkehren werden, um sich für alle Zeit am Busen des göttlichen Quells aller Harmonie zu verlieren«.²¹⁶

In diesem Bekenntnis distanziert Wagner den Glaube und das Jüngsten Gericht vom christlichen Dogma. Der Grund hierfür ist die christliche Glaubenskrise. Das Christentum wurde bis zum 19. Jahrhundert einerseits zu einer hochentwickelten Theologie, andererseits zu einer maroden Zivilisation und leblosen Lehre. Dazu kam, dass die neuen entwickelten Naturwissenschaften die biblische Autorität herausforderten. Viele Intellektuelle befanden sich im Glaubenszweifel. Aber

²¹⁶ Wilhelm Richard Wagners Glaubensbekenntnis wurde 1887 ins Französische übersetzt und publiziert. Vor Gauguins Ankunft in Arles im Herbst 1888 las van Gogh gerade Wagners musikalische und künstliche Ideen (Sämtliche Briefe 542, Arles, 24.9.1888). Gauguin erwähnte es später an zwei Stellen in seinen Manuskripten. In *Cahier pour Aline* wurden Wagners Philosophie und Kunst auf drei übermäßig langen Seiten diskutiert (Im Essay von Charles Morice, in: *Mercure de France*, Dez. 1893, Prather /Stuckey 1994, S. 223-224). Sérusier schrieb Maurice Denis einen Brief aus le Pouldu im Sommer 1890 und erwähnte, dass Wagners Glaubensbekenntnis als ihr Credo an die Westwand des Speisesaals eingraviert wurde (Sérusier 1950, S. 41-42, in: Zafran 2001, S.160, Fußnoten 116, 117 und Seite 163, Fußnote 16). Diese schriftlichen Berichte lassen vermuten, dass die Gravierung des Credos nicht nur auf Sérusiers eigene Idee geschah. Sehr wahrscheinlich fanden die Diskussionen über Wagners Gedanken bereits im Atelier des Südens statt; sie wurden danach im Gasthaus von Marie Henry fortgesetzt, und schließlich wurden sie von Gauguin in seiner tiefen Einsamkeit auf Tahiti überarbeitet.

die Sehnsucht nach Glauben sowie nach der „unbestimmten“ Göttlichkeit blieb wach. Vincent van Goghs damalige Situation war ein gutes Beispiel für eine solche Krise. In einem Brief von 1885 schilderte er Theo sein Schaffungskonzept über das Gemälde *Cimetière de paysans* (Abb. 75), in dem die Kirchenruine einen vergehenden Glauben, und die auf dem Boden des Kirchhofes aufsprießenden Blumen und Gras im Gegensatz zu dem sterbenden Glauben als kontinuierliches Leben symbolisieren. Schließlich schrieb er einen Satz von Victor Hugo (1802-1885) als Kommentar nieder: »*religions passent, mais Dieu demeure*«. ²¹⁷ In seinem Glaubenszweifel merkte Vincent van Gogh, dass der christliche Glaube zwar bei ihm vorbeigehe, aber sein Bedürfnis nach Göttlichkeit gleiche einem Keim, der nicht nur bleibe, sondern sogar wachse. Wie Vincent waren sich viele Intellektuelle des 19. Jahrhunderts über ihre religiösen Bedürfnisse bewusst, die durch die christliche Religion nicht befriedigt werden konnten. Wagners Bekenntnis registriert einen Versuch, aus der Glaubenskrise des 19. Jahrhunderts hinauszugehen. Es besteht auf drei Punkte:

1. Kunst besitzt eine göttliche Herrlichkeit wie Religion und lässt sich auf die schöpferische Quelle zurückführen.
2. Alle Verluste, die wegen Hingabe an die Kunst hingenommen werden müssten, werden in der Endzeit durch jenseitige Belohnungen kompensiert.
3. Das Kriterium des endzeitlichen Urteilens hängt von der Liebe an der Kunst ab.

Wagner verwischte die Grenze zwischen Religion und Kunst indem er der Kunst eine Göttlichkeit verlieh, die eigentlich nur der Religion gehörte, sind Religion und Kunst nunmehr austauschbar. Daher kann Kunst als Religion fungieren und das leblose und freundlose Leben im Christentum soll durch eine erfrischende Schönheit der Kunst aufgefrischt werden.

Bemerkenswert ist noch, dass nicht nur Wagners Bekenntnis, sondern auch Carlyles »*Sartor Resartus*« sowie Hugos Satz »*Dieu demeure*« einen neuen Zugang zur Kunst geben. Carlyles machte einen Vergleich zwischen menschlicher Religion und Kleidung. In Carlyles Roman hat Teufelsdröckh ein Buch über die menschliche Kleidung geschrieben. Grundsätzlich brauchen die Menschen Kleidung, so dass die Geschichte der Menschen eine Geschichte ihrer Kleidung ist.

²¹⁷ Sämtliche Briefe 411, Nuenen, Anf. Juni 1885.

Jedes Zeitalter hat sein eigenes Kostüm, das zwar in seiner Zeit modisch war, aber sich von Zeit zu Zeit änderte. Somit sind zwar bestimmte Kostüme vergänglich, die Kleidung an sich ist doch unvergänglich; denn Kleidung braucht man für alle Zeiten. Wie das Bedürfnis nach Kleidung haben die Menschen von Natur aus Bedürfnis nach Göttlichkeit. Dieses lässt sich von Generation zur Generation durch eine jeweils passende Religion und ihre Rituale befriedigen, wie für jedes Zeitalter jeweils ein modisches Kostüm erfunden wurde. Bei jedem Generationswechsel sollte eine *neue* Religion gefunden werden, wie jedes altmodische Kostüm durch ein neues ersetzt wird. Alle bestimmten Religionen und Rituale sind zeitlich und vergänglich. Carlyles nennt sie *religious vestments*.

Das Christentum hat als Religion im ausgehenden 19. Jahrhundert seine innerliche Lebendigkeit verloren. Seine Rituale blieben routinemäßig, und seine sittlichen Gesetze wurden zur Heuchelei. Es herrschte eine Sehnsucht nach einer neuen Religion. Daher waren die religiösen Auffassungen von Wagner, Hugo und Carlyle so frisch, dass sich viele Künstler davon inspirieren ließen. Die Maler in Pouldu, die sich für die „*getreuen Anhänger der großen Kunst*“ hielten, fanden in Wagners Glaubensbekenntnis volle Befriedigung und einen tiefen Trost. Einerseits bestärkte das Bekenntnis ihren Glauben, dass wegen ihrer Liebe zur Kunst alle ihrer Mühsale in der Endzeit durch jenseitige Belohnungen wettgemacht und alle ihrer Sünden vergeben werden; sie hatten Zuversicht, Anteil an dem großen Ruhm in himmlischer Harmonie zu haben. Andererseits sahen sie eine Möglichkeit ein, dass Kunst als ein neues Evangelium dienen könnte.²¹⁸ Gauguin war insbesondere ermutigt, dass seine Berufung als Künstler von immenser Bedeutung war. Das Haus von Marie Henry wurde gemäß dieser neuen Auffassung zu einer neuen Kathedrale, in der sich Kunst als Religion realisieren konnte. In diesem Zusammenhang ist die Einordnung von zwei exotischen, Weibsfiguren²¹⁹ neben de Haans und Gauguins Porträts in die religiöse Thematik verständlich. Sie öffnen gleichsam einen Weg zu fremden Religionen und zu geheimnisvollen Fremdländern, in denen die Menschen noch mit dem Ursprung verbunden sind. Sie kennen ihre eigene Wildheit und können ihre Sehnsucht nach Göttlichkeit mit ihrem natürlichen Trieb harmonisieren. Seitdem entfernte sich Gauguin von der christlichen Religion. Die Suche nach seinen neuen Evas in fremden Religionen bedeutet

²¹⁸ Druick 2002, S. 264

²¹⁹ Zu den Abbildungen siehe Welshs Rekonstruktion der Südwand, in: Zafran 2001, S. 67, fig. 97; S. 69, fig. 99

letztlich seine Suche nach neuem Sinn des Lebens, in dem menschlicher Trieb und göttliche Kreativität im Einklang stehen.

IV. Die ewige Mutterschaft und der Maria-Komplex

Weder in seinen Arleser noch in seinen bretonischen Zeiten wagte Gauguin, die ideale Mutterschaft in Angriff zu nehmen. Ein deutlicher Hinweis dafür ist, dass er lediglich de Haans *Porträt von Marie Henry* für die Dekoration der Ostwand im Gasthaus Henrys nahm. Von 1888 bis 1891, vier Jahre lang hegte er das Motiv im Herz, und erst auf Tahiti ging er an den Versuch heran. In einem völlig neuen Lebensumfeld ließ er zum ersten Mal Mutter und Kind in einer intimen Weise erscheinen. Dies heißt, dass Gauguin neben dem Eva Motiv ein weiteres hinzunahm, nämlich die Mutterschaft, die durch eine Reihe der Mariendarstellung entwickelt wurde. Diese Reihe ist zugleich seine Auseinandersetzung mit der katholischen Lehre; im Mittelpunkt stehen Gauguins Reflektionen zur Religion, seine Sehnsucht und Träume sowie seine Hoffnung und Verzweiflung. Hieraus gehen viele Bilder und Monotypen in seiner späten Schaffungsphase zwischen 1891 und 1902 hervor: 1891 schuf er *Ia Orana Maria* (Abb. 76); in den nächsten Jahren taufte das Motiv zwar nicht auf, dennoch war der Gedanke über ewige Mutterschaft in ihm verinnerlicht. Das Motiv kam in seiner zweiten Reise auf Tahiti wieder vor. Zwischen 1896 und 1899 schuf er vier Gemälde, denen das Motiv der stehenden Maria mit Kind zugrunde liegt, und in denen Gauguin sich dem Motiv der Geburt Christi nähert.

Gegen sein Lebensende fertigte Gauguin zwischen 1901-03 eine Reihe von den Monotypen mit dem Thema *Geburt Christi* (Tabelle. VII) an. Wenn man bedenkt, dass Gauguin sich lebenslang von dem christlichen Glauben befreien wollte, verrät der Rückkehr zum katholischen Madonna-Motiv seinen bemerkenswerten Komplex zur christlichen Lehre von Sündenfall. Auffallend ist dabei, dass eine feierliche Stimmung nur einmal in *Ia Orana Maria* fühlbar ist. Danach ist sie für immer verschwunden. Sein Spätwerk, das seine Seelenzustände erkennen lässt, zeigt eher Traurigkeit, Schwermut und Verzweiflung.

IV.1. Bildanalyse und Bildmotiv von *Ia Orana Maria*

1891 schuf Gauguin *Ia orana Maria*; ein Bild, das sich an das katholische Motiv *Madonna mit Kind* anschließt. *Ia orana Maria* ist sein erstes Ölgemälde auf Tahiti; mit diesem Bild wagte er

eine völlig neue Mariendarstellung. In einer ähnlichen Weise wie *Jakobuskampf* und *Gelben Christus* wurde eine symbolistische Manie in *Ia orana Maria* angewandt: Unter der Führung eines Engels begegnen zwei Tahitianerinnen einer braunen einheimischen Frau und ihrem Kind; der Nimbus verwandelt die beiden in Gottesmutter und Christuskind. Wie in *Jakobus Kampf* ist eine alltägliche Szene von einer sakralen Stimmung durchdrungen. Alltägliche Realität und mysteriöse Vision verbinden sich in einem Bild zusammen. Im Vergleich mit dem *Gelben Christus*, in dem die drei Marien bloß gleichgültig auf den am Holz gekreuzigten Christus reagieren, erscheinen Madonna und das Christuskind in *Ia orana Maria* lebendig in der Vision der Anbetenden.²²⁰

Die Bild weist eine nahtlose Kombination zwei divergierender Räumlichkeiten auf. Der Übergang von der einen auf die andere ist auf den ersten Blick kaum merkbar. Im Vordergrund kommt die Flachräumlichkeit zum Ausdruck, die Gauguin in der Bretagne häufig verwendete. Dargestellt in der Vogelperspektive sind herrliche Früchte auf dem Altar sowie Maria mit dem Christuskind in Frontalansicht. Sie zeigen sich mit dem *Repoussoir-Effekt*.²²¹ Weggelassen ist zwar die ebenfalls in der Bretagne häufig verwendete *Cloisonné-Technik*; aber das *Pareo* (die Kleid Mariens), die Früchte und der Boden sind mit den großen Farbflächen bemalt, in denen die Primär- und Komplementärfarben von Rot, Gelb, Grün und Orange sich gegenseitig verstärken. Diese Malweise lässt den Vordergrund von dem Mittel- und dem Hintergrund trennen und nunmehr als eine selbständige Einheit erscheinen; im Vordergrund alleine ereignet sich jene geistliche Vision mit Maria und Kind. Gauguins Absicht, den Vordergrund für sich bleiben zu lassen, kann noch durch Vergleich mit einer Aufzeichnung im Brief an de Monfred deutlich erkannt werden (Abb.

²²⁰ Dazu Field 1977, S. 68, Amishai-Maisels 1985, S. 292

²²¹ *Repoussoir* ist als eine malerische Methode zur Steigerung des räumlichen Tiefeneindrucks seit dem Manierismus angewandt. Oft werden dunkle Rückfiguren oder Gegenstände auf die vorderste Raumbühne gesetzt. Seit dem Barock dienen einzelne Bäume oder Baumgruppen, sowie menschliche Gestalten, die sich mit anderen Gegenständen mit einer Hell-Dunkel-Wirkung darstellen, wie in C. Lorrains Bildern, als *Repoussoir* im Vordergrund der Landschaft (Lexikon der Kunst XI, S. 122). Gauguin verwendete oft diesen Effekt, z.B. in den Porträten von Laval und Vincent (*Stilleben mit Profil von Charles Laval*, 1886; *Porträt des Vincent van Gogh*, *Sonnenblumen malend*, 1888) oder später in *Ia Orana Maria*. In diesen Bildern ahnte Gauguin nicht bloß Manierismus oder jene barocken Bilder nach; vielmehr leitete er den Effekt auf einen neuen Weg ein. Er ließ sich von der Fotografie des 19. Jahrhunderts und vor allem von japanischen Holzschnitten inspirieren, in denen der *Repoussoir* Effekt nicht nur durch gegenüberstehende Dinge, sondern auch durch kontrastierte Farbgebung zum Vorschein kommt.

77).²²² Im Gemälde ist der Boden des Vordergrundes mit Grün bemalt, womit zwischen dem Vorder- und dem Mittelgrund eine klare Grenze entsteht, die in der Skizze nicht zu sehen ist.

Im Gegenteil zur Vordergrund kehrt die Gestaltung des Mittel- sowie des Hintergrundes auf die konkave Raumentiefe der impressionistischen Phase zurück. Hier benutzte Gauguin insgesamt vier sehr divergierte Farbstreifen von Smaragdgrün, dunklerem Violett, hellem Gelb und gedampftem Pink. Die Streifen sollten vier vom Vorder- auf Hintergrund parallel laufende Wege suggerieren und damit eine Raumentiefe hervorrufen. Eine solche Raumentiefe gleicht einer Bühne, auf der die gestalteten Gegenstände – Hütte, Bäume und Vegetation – wie Weihnachtsdekorationen stufenweise angeordnet sind. Ferner sind die Gegenstände mit großer Sorgfalt bemalt; hier setzte Gauguin die vibrierten Pinselstrichen des Impressionismus wieder ein, um diese *Bühne* in einen geheimnisvollen Wald zu verwandeln, als ob da die Geburt Christi zelebrierte würde. In dieser Hinsicht lässt sich *Ia Orana Maria* in die traditionelle Mariendarstellung von *Madonna mit Kind* integrieren.

Ohne Zweifel sind van Goghs Moderne Heilige (Vgl. *Die Serie der Mdm Loulin* von Vincent van Gogh) die Quelle der Inspiration für Gauguins Madonna; dennoch hatte Gauguin ein völlig anderes Anliegen. Mit den Gestalten der modernen Heiligen wollte van Gogh die vielen Menschen darstellen, die in Armut und Resignation auf dem großen Land Frankreich des 19. Jahrhunderts lebten. Mit der Schlichtheit und Einfachheit ihres bäuerlichen Charakters glichen sie den ersten Christen. Mittels der Effekte von Komplementärfarben wollte van Gogh die intensiven, menschlichen Gefühle evozieren. Das Leuchten, Zittern und Schwingen der Farben, wie er solche Effekte nannte, sollten die gottgefälligen Charakterzüge an normalen Bürgern veranschaulichen. In Van Goghs Einstellung präsentieren seine modernen Heiligen ein *Stück* Unvergänglichkeit: Sie sind moderne Bürger und ewige Pilger zugleich.

Wie van Goghs moderne Heiligen erscheinen Gauguins Figuren in *Ia Orana Maria* in einer zeitgenössischen Form, dennoch sind sie wegen ihrer Hautfarben und Kleidung den Europäern fremd. Gauguin verleiht dem Gemälde eine besondere Atmosphäre: Die bildlichen Figuren scheinen in einem isolierten, ja zeitlosen Paradies zu leben. Bemerkenswert ist vor allem der

²²² Die Aufzeichnung befindet sich im Brief an Monfreid am 11.3.1892

Heiligenschein, der ausschließlich zur Darstellung von Gottheit im Mittelalter und in der Frührenaissance verwandt wurde. Auf diesen verzichtete die säkulare Mariendarstellung des 19. Jahrhunderts. Gauguin griff jedoch auf diese Darstellungsweise zurück. In der Tat war Gauguin unter seinen Zeitgenossen nicht der einzige, der den bildlichen Figuren mit Heiligenschein versahen. Auch Émile Bernard malte seine religiösen Gestalten mit dem Nimbus (Abb. 78). Es ist daher wahrscheinlich, dass der Rückgriff auf das Symbol der Gottheit Ergebnis von Diskussionen war, die Gauguin und Bernard in der Bretagne führten. Dennoch ist der Unterschied zwischen den beiden Malern deutlich. Während Bernard mit Nimbus und Gewändern an die mittelalterliche Darstellung anknüpfte, setzte Gauguin den Nimbus auf moderne, gegenwärtige Figuren. Was van Gogh seinen Heiligen Gottheit und Ewigkeit durch Farbgebung verlieh, machte Gauguin das Gleiche mit dem Heiligenschein. Dieses Merkmal der göttlichen Gegenwart ist bei seinen späteren Gemälden wie *Nave Nave Moe* (1894, Abb. 88), *Te Tamari no Atuo* (1896, Abb. 94) und *BéBé* (1896, Abb. 93) noch zu sehen. In *Nave Nave Moe* ist ein Gegensatz besonders auffällig: Während Maria mit dem Heiligenschein auftritt, erscheint Eva dagegen ohne Nimbus.

Zu bemerken ist noch das Zusammenbinden zweier Motive in einem Bildraum. Die Posen der Anbetenden entstanden in Anlehnung an eine Darstellung auf dem Relief im Tempel von Borobudur in Java (Abb. 79).²²³ Der Engel, der zwar dem japanischen Holzschnitt entlehnt ist, dessen goldgelber Flügel aber die reine florentinische Eleganz der Renaissance zeigt. Diese Figurenanordnung erinnert an die *Anbetung der Könige*, dennoch beherrscht dieses Motiv allerdings nur den halben Teil des Bildraumes. Die Madonna und das auf ihren Schultern sitzende Jesuskind auf der rechten Bildseite entsprechen keineswegs der *Anbetung der Könige*, in der entweder die sitzende Maria das Kind auf ihrem Schoß hält, oder sie zusammen mit den Königen zur Anbetung des neuen Geborenen demütig auf dem Boden kniet; vielmehr verweist die Steh- und Sitzhaltung vom Maria und Christuskind auf das Motiv *Madonna mit dem Kind*. Die Motivanalyse zeigt, dass *Ia Orana Maria* zwei Motive, nämlich *Anbetung der Könige* und *Madonna mit dem Kind*, in einem Bildraum kombinieren. Eine solche Kombination taucht später

²²³ Der Ethnologe Victor Ségalen unternahm im Jahr 1903 eine Reise und wollte Gauguin auf Tahiti besuchen. Doch bevor er ankam, war Gauguin bereits gestorben. Er registrierte dessen Hinterlassenschaften und fand zwei Photos unter einem Strohhut. Es handelt sich um Abbildungen eines Reliefs in Borobudur, das Gauguin sehr wahrscheinlich während der Ausstellungszeit 1889 in Paris bekam. Dorival 1951, S. 118 f. zufolge ließ sich Gauguin sehr von den Abbildungen inspirieren.

in Gauguins Werke nicht wieder auf. Die im Jahr 1896 gemalten *Te Tamari no Atuo* und *BéBé* bringen nur eine reine Krippenszene zum Ausdruck. Worauf wollte Gauguin mit einer solchen Bildanordnung hinaus? Man kann eine Antwort darauf wohl gewinnen, indem man Gauguins Madonna auf die Entwicklungsgeschichte des Motives *Madonna mit dem Kind* zurückführt. Erst dann lässt sich die Absicht seiner Darstellung deutlich werden.

IV.1.1. Bildgenesis der Marienverehrung

Seit dem Konzil von Ephesos (431A.D.) hat sich die Marienverehrung gestiegen. Dadurch wurde Marienbildnis den häufigsten Gegenstand der christlichen Kunst, der sich auf zahllosen Bildmedien und in vielfachen inhaltlichen Zusammenhängen präsentiert. Unter zahlreichen Marienbildtypen gilt die *Stehende Madonna mit Kind* als eine der beliebten Motive. Zuerst ist die *stehende Maria mit Kind* in Santa Maria Maggiore in Rom zu sehen, die die anderen Kirchen sofort als Vorlage für ähnliche Darstellungen nahmen. Damit hat sich dieses Motiv in den ganzen christlichen Raum verbreitet. Nach dem byzantinischen Bildstreit im Jahr 843 dient die stehende Maria (Bildertypen: *Platytera*, *Eleusa* und *Pelagonitissa* usw.) als Zentralbild der Apsis in den östlichen Kirchen. Seitdem entwickelten sich Marienbildnisse zum Altarbild; sie sollten alle Christen an die Passion sowie den Opfertod Christi erinnern.²²⁴

Die westlichen Kirchen übernahmen den Stil der Marienbildnisse von der byzantinischen Tradition; im Spätmittelalter fand das Motiv Darstellungen in mehreren Plastiken, die ein sehr subtiles Mutter-Kind-Verhältnis zeigen. Bei solchen Plastiken gerät das Kind auf den Armen der Mutter in Bewegung und nimmt mit ihr Kontakt auf, indem es entweder nach ihrem Kinn greift, oder mit ihrem Schleier spielt, oder aber ihr einen Vogel als Sinnbild der Seele reicht. In allen Fällen wurde der Seelenzustand der Mutter und des Kindes durch Attribute angedeutet. Ein typisches Beispiel ist die *Dangolsheimer Madonna* (Abb. 80): Im Gedanken versunken, steht Maria aufrecht und betrachtet ihr Kind. Umhüllt sind ihr Kopf und Körper von einem langen Schleier und übergroßen Mantel. Somit hält sie das Kind ungeschickt in den Händen; das Kind dreht seinen Oberkörper und ergreift den mütterlichen Schleier zum Spielen. Um das Gewicht zu

²²⁴ Zu den Bildertypen Mariens siehe Lexikon der Kunst IV, S. 542-546

balancieren, hält die Mutter seine linke Fußsohle fest, so dass der Körper des Jesuskindes eine merkwürdige Bewegung zeigt. Auf dem ersten Blick stellt sich hierbei ein kindliches Versteckspiel mit der Mutter dar, wie Wilhelm Pinder es *Cuckuck-Motiv* nennt.²²⁵ An dieser Erklärung hegt Tripps allerdings Zweifel; Tripps zeigt, dass es sich eher auf christliches Ritual bezieht. Die babyhafte und muntere Körperbewegung Christi akzentuiert keineswegs vereinfachte Kindlichkeit, vielmehr verrät sie die Todesangst und Agonie Christi am Anfang seiner Fleischwerdung. Denn er ahnt seinen zukünftigen Opfertod, welcher in der vorne zelebrierten Messe vor dem Altar inszeniert wird. Als Menschensohn wollte er auf jeden Fall den bitteren Kelch von sich wegnehmen lassen und damit dem Altar entkommen. Seine Körperbewegung ist deswegen munter. Als Mutter Gottes erahnt Maria eben das zukünftige Geschehen. Sie blickt zwar auf ihren Sohn, aber ihr Blick führt nachdenklich in die Ferne, als ob sie beim Spiel nicht anwesend wäre. Der innerliche Bezug zwischen Mutter und Kind wird durch das Spielen des Schleiers ausgedrückt. Das Schleiermotiv in *Dangolsheimer Madonna* bringt gerade das Moment zum Ausdruck, in dem die künftige Qual mit dem gegenwärtigen Geschehen zusammenfällt.²²⁶

Ein solcher innerlicher Bezug zwischen Christuskind und Maria wird später nicht nur durch symbolische Attribute, sondern auch durch feine Körperbewegungen Christi und Mariens dargestellt. Anhand des Textes von *Meditationes vitae Christi* schuf Pietro da Rimini (1315-1335) als Altarbild eine der kindlichen Reaktion entsprechende Szene der *Darbringung im Tempel* (ca. 1325-1330, Abb. 81). Auf Anregung des Heiligen Geistes kommt der alte Simeon in den Tempel und nimmt den Knaben gerückt auf seinen Arm; das Jesuskind streckt aus Angst vor dessen Bart die Arme zur Mutter aus; Maria streckt Simeon gegenüber ihre Arme aus, um den Knaben zu empfangen und zu beruhigen. Die *Darbringung im Tempel* von Ambrogio Lorenzetti (ca. 1290-1342, Abb. 82) zeigt gerade die unruhige Körperbewegung des Kindes. Es nuckelt an seinem Finger und strampelt heftig, um sich vom gewippten Wickelbund zu lösen.

²²⁵ Dazu Johannes Tripps 1999, S. 25

²²⁶ Tripps zufolge gilt der Marienschleier seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Symbol für die Kreuzigung und den Opfertod Christi. In »*Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*« wird das mütterliche Mitleid zur Schau gestellt, indem sie Christus mit ihrem Schleier umbindet. Dieses Schleiermotiv wurde später in »*Meditationes Vitae Christi*« von jenem Franziskaner, genannt Pseudo-Bonaventura, verwendet. Es fand sowohl durch geistliches Schauspiel als auch durch bildende Kunst und Skulpturen Verwendung im weiteren gotischen Raum. Siehe Tripps 1999, S. 262

Diese Ausdrucksweise, mit der Altarbilder oder Altarskulpturen eine Anspielung auf den Opfertod Christi machen, findet sich ebenfalls in vielen Werken der Hochrenaissance, wie bei Michelangelo, Da Vinci oder Raphael sowie bei Hans Holbein dem Jüngeren. In *Brügger Madonna* (1503-05, Abb. 83)²²⁷ von Michelangelo erreicht das innerliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind den Höhepunkt, das sich einzig durch feinsinnige Körperbewegungen ohne Attribute schildern. In einer ruhigen, leicht sinnenden Mimik versteckt sich der mütterliche Schmerz Mariens; ihr melancholisches Antlitz deutet auf die Vorahnung der Passion ihres Sohnes an. Ihrem Blick folgend merkt man subtile Wechselbeziehung der Körperbewegungen zwischen Mutter und Kind. Der Schwerpunkt der Statue liegt in dem Schritt Jesuskindes. Während sich sein linker Fuß noch fest auf den vom Gewand verhüllten Felsvorsprung aufsetzt, tastet sein rechter vorsichtig vorwärts. Aus Unsicherheit hält sich seine linke Hand an den linken Oberschenkel Mariä fest. Das Kind sucht Verborgenheit bei der Mutter; dennoch blickt es über seinen angehobenen Schultern hinweg auf seinen eigenen schwankenden Schritt herab. Maria umfasst seine rechte Hand mit einem feinfühlenden Gestus, in dem sich ihre Qualen und Bewilligung vereinigen. Das Vorwärtsgehen und das Zurückziehen verraten zusammen das Dilemma des Heils und Sichopfrens. Durch den Anblick Christi fokussiert die ganze Statue auf das Moment des Herabsteigens von Gottessohn, das dem Betrachter einen Hinweis auf den Opfertod gibt, der sich in der laufenden Zeremonie vergegenwärtigt. Die Darstellung des in Todesangst zur Mutter fliehenden Kindes ist auch in der *Sixtinischen Madonna* von Raffael (Abb. 84) zu sehen.²²⁸ Mutter und Kind sind in jenem ernsthaften Ausdruck dargestellt. Maria erscheint mit einem fernen Blick und zitterndem Mund. Das Jesuskind hat vor allem ein frühreifendes Antlitz. Schopenhauer beschrieb dessen Blick als »*Entsetzen*«, Hebbel sah: »*Das Kind ist wild, die Zähne zusammengebissen, das Auge lodernd*«, Schröder: »*tiefer Schrecken*«, »*vor dem vor Tode selbst erschrickt*«.²²⁹ Mit einem Wort, die Angst vor dem Opfertod ist in Jesuskindes Gesicht zu lesen.

²²⁷ Brügger Madonna war 1506 als Stiftung der Mouscron, flämischer Tuchhändler, nach Brügge transportiert und wurde als Altarskulptur in der Liebfrauenkirche aufgestellt. Dürre sah sie 1521 auf seiner Reise durch Niederlande. Siehe Poeschke 1992, S. 80

²²⁸ Über den Gebrauchszweck von Raffaels *Sixtinischer Madonna* ist von Kunsthistorikern viel diskutiert worden. 1958 hat Berliner die Funktion des Gemäldes als Hauptaltarblatt von S. Sisto in Piacenza bestimmt. Hans Belting hat die verschiedenen Streitpunkte über die *Sixtinische Madonna* zusammengefasst. Siehe Belting 1990, S. 533-545

²²⁹ Zitiert nach Prater 1991, S. 120. Hinzu kommt noch die Öffnung des Vorhangs, die in der Bildtradition auf die Entschleierung zwischen Gott und Menschen anspielt.

Außer der vorigen erwähnten Funktion als Altarbild hat der Typus der *stehenden Madonna mit Kind* noch eine Bedeutung. Madonna dient als neue Eva, die den Dämon zu Boden tritt und über den Tod triumphiert. Die durch Evas Ungehorsam verschlossene Paradiestür wird durch den Gehorsam des Menschen Mariens wieder geöffnet. Ein treffendes Beispiel ist die stehende Marienfigur am Trumeau des Marienportals von Notre-Dame in Paris (Abbildung siehe, Westfassade): Das gesamte Bauprogramm der Westfassade zeigt die zunehmend wichtige Rolle Mariens in der Heilgeschichte. Im Tympanon teilt sich die Marienlegende in drei Streifen: Oben die Krönung Mariens, darunter der Marientod und auf dem untersten Teil die thronende Propheten und Könige. An Trumeau steht Maria mit dem Kind, unter ihren Füßen am Sockel befinden sich Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. Es wurde gerade die Übergabe des Apfels an Adam inszeniert. Auffällig tritt Madonna den Kopf der Schlange, die sich ikonographisch in eine weibliche Gestalt verwandelt, unter ihren Fuß. Der Triumph der Gottesmutter verbürgt, dass die Menschen sich vom Sündenfall befreien und das neue Leben vom Gottsvater empfangen.²³⁰ Am Trumeau der Westfassade von Pariser Notre-Dame zeigt sich eine Gegenüberstellung von Eva und Maria: Eva verkörpert die alttestamentarische Vergangenheit und Maria als neue Eva die neutestamentliche Zukunft des Menschen.

Zusammenfassend haben wir die Bildgenese des Motivs *Stehender Madonna mit Kind* nachgezeichnet. Dieses hat zwei Aspekte: Es legt einerseits die Todesagonie Christi vor dem Altar zu tage; andererseits übernimmt dabei Maria die Rolle als die Leben spendende neue Eva.

IV.1.2. Ave Maria

Vergleicht man Gauguins *Ia Orana Maria* mit den konventionellen Darstellungen der *stehenden Madonna mit Kind*, findet man Ähnlichkeiten sowie Unterschiede. *Ia Orana Maria* gehört zur alten Tradition; auf der anderen Seite hat Gauguin der Mariendarstellung eine neue Dimension gegeben, so dass sein *Ia Orana Maria* von der konventionellen Marienikone abweicht. Gauguins

²³⁰ Die Szene von Eva zu Füßen der Gottesmutter kommt in Dantes *Paradies* vor, sie ist in einer Reihe von Werken der christlichen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts zu sehen. Siehe Guldan 1966, S. 435

Maria blickt rätselhaft direkt auf den Betrachter. Ihr Gesichtsausdruck ist etwa der melancholisch-nachdenklichen Mimik der traditionellen Marienikone ähnlich. Die Gesichtszüge des Christuskindes zeigen eine Scheu, die bei Kindern im Alltag leicht zu sehen ist. Diese nach mütterlicher Verborgenheit suchende Scheu findet sich in der *Darbringung im Tempel* von Pietro da Rimini und von Ambrogio Lorenzetti; in Michelangelos *Brügger Madonna* sowie Rafaels *Sixtinischen Madonna* mischt sich diese Scheu sogar mit Entsetzen und Zittern. Eine solche Mimik bringt zusammen mit dem herabhängenden Arm die Agonie Christi deutlich zum Ausdruck und akzentuiert seinen künftigen Tod, der in der Zeremonie gefeiert wird.²³¹

Nun kommt zu der außergewöhnlichen Stehhaltung Mariens: Maria hält das Christuskind auf ihren Schultern.²³² Diese Haltung kommt ursprünglich aus dem byzantinischen Typus der *Hodegetria*, in dem Madonna im Halbfigurenbild auf ihrem linken Arm das segnende Jesuskind trägt, wobei ihre rechte ausgestreckte Finger auf das Kind weist, das häufig in seiner linken Hand eine Schriftrolle hält, in der das fleischgewordene Wort Gottes verkündet ist. Die *thronende Madonna mit Kind* wurde als Ganzfigurenbild der Himmelskönigin verbreitet und erschien seit dem 12. Jahrhundert als Statue fortan an Kirchenportalen.²³³ In *Io Orana Maria* wurde der Typus der *Hodegetria* transformiert, indem Maria mit den beiden Händen einen Fuß des Jesuskindes hält. Das Festhalten mit den Händen drückt ihren mütterlichen Schmerz aus, dass sie ihr Kind zum Opfer loszulassen hat. Solche subtile Handbewegung und Gesichtsmimik sind eigentlich denjenigen der *Brügger Madonna* ähnlich. Durch die Mimik, die Stehhaltung und die Handbewegung knüpft sich Gauguins Madonna mit den traditionellen Madonnen in einer innerlichen Verwandtschaft mit der *Hodegetria*.

Die Annahme, dass *Ia Orana Maria* auf ein Altarbild anspielt, lässt sich ferner durch den Vergleich zwischen dem Gemälde und der Aufzeichnung (Abb. 77) verstärken. Das Gemälde bringt die Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi bewusster als die Aufzeichnung zum

²³¹ In dem Andachtsbild *Madonna dal collo Lungo* von Parmigianino (Abb. 85, 1503-1540) erscheint Jesuskind in einer Liegeposition des Todesschlafes mit dem herabhängenden Arm (anapeson) auf dem Schoß Mariens.

²³² Amishai-Maisels weist darauf hin, dass das Tragen eines Kindes auf den Schultern keineswegs eine traditionelle Darstellung auf Tahiti ist. Der Archetyp der Madonna Gauguins war sehr wohl eine Illustration der *Flucht nach Egypt*. (siehe Maisels 1985, 293-294, zur Abbildung 128) Hackelford hingegen meint, dass die Frauen nach der Konvention der Südsee beim Adoptieren ein Kind auf ihren Schultern tragen. Gauguins Malvorlage sollte einem Hippolyte Arnoux zugeschriebenen Foto entnommen sein. (Abb. 86) Dazu Shackelford 2004, S. 131-132

²³³ Lexikon der Kunst IV, S. 542-544; Poeschel 2007, S. 117

Ausdruck. Während alle fünf Figuren der Aufzeichnung auf einer Ebene stehen, teilen sie sich im Gemälde auf zwei.

Wie in der vorigen Analyse gezeigt, befinden sich Maria und das Kind in der grünen Zone des Vordergrundes und sind gleichsam in den mit Früchten versehenen Altarbereich platziert. Um ihre Köpfe herum sind tropische Palmbäume zu sehen, die in der Aufzeichnung fehlen. Bezeichnend ist noch der mit einem Engel verwickelte Baum im Vordergrund, der fast direkt vom Altarbereich heranwächst und dessen Form als Olivenbaum festgestellt werden sollte.²³⁴ Ein ähnliches Beispiel findet sich in *Gefangennahme Christi* von Fra Angelico (Abb. 87). Hinter dem von Judas geküssten Jesus ist auch ein Olivenbaum dargestellt, der den Opfertod Christi andeutet.

Wenn *Ia Orana Maria* als ein Altarbild zu sehen ist, wird die Bedeutung des Titels in diesem Zusammenhang ans Licht gebracht. *Ia Orana Maria* bedeutet *Ave Maria*. *Ave Maria* ist ein lateinisches Grundgebet der katholischen Kirche.²³⁵ Der lateinische Text stammt aus zwei Stellen von Lukas Evangelium. In Lk. 1,28 spricht der Erzengel Gabriel Maria mit „Ave Maria“ an und verkündet ihr die Geburt Jesu; und in Lk.1,42 sagt Elisabeth ähnliches zu ihr. Seit dem 11. Jahrhundert ist *Ave Maria* im Stundengebet und in Andachten zur Anrufung Marias gesprochen.²³⁶ Mit dem Gebet wird die Fürbitterin quasi vor den Altar gerufen. Als Katholik verstand Gauguin zweifellos die rituelle Bedeutung von *Ave Maria*. Die Betitelung des Gemälde

²³⁴ Der Engel in *Ia Orana Maria* hält einen Palm. Im Brief an De Monfreid am 7. 11. 1891 (Mittelstädt 1991, S. 83) äußert Gauguin seine Sorge um seine schwerkranke Tochter, die Juliette ihm geboren hatte. Es gibt Forscher, die meinen, dass Gauguin möglicherweise von diesem Ereignis veranlasst wurde, einen Märtyrerpalm darzustellen, der auf den Tod seiner Tochter anspielt. Die außereheliche Geburt des Mädchens, ihre Erkrankung und Tod brächten Gauguin in den christlich geprägten Gedanken zurück. Der Palm evoziere den ganzen Sündenkomplex von Verführung, Fall und Tod. Allerdings spricht sich folgendes gegen diese Erklärung. Denn im späteren Brief am 11.3.1892, dem eine Skizze und eine schriftliche Beschreibung über das Gemälde beigelegt wurden, redet Gauguin nicht von dem Palm. Es scheint zwischen den obigen beiden Briefen keinen direkten Zusammenhang zu geben. Darüber hinaus finden sich außer dem Palm keine anderen Attribute in dem Gemälde, die sich auf den Sündenkomplex beziehen. Eigentlich dienen Palmzweige nicht als Märtyrersymbol, sondern als Siegeszeichen. Der Einzug Christi in Jerusalem kommt den vier Evangelisten zufolge einem Triumphzug gleich; denn mit ihm begann die Passion Christi, und die grünen Palmzweige, die auf Jesu Weg verbreitet wurden, symbolisieren das ewige Leben. In der frühchristlichen Kunst wurden Palme oder Weinstock als Baum des Lebens dargestellt. Dazu Goecke-Seischab 2010, S. 39, 209; Poeschel 2007, S. 165

²³⁵ Der lateinische Text lautet: »*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen*«.

²³⁶ Beinert/ Petri 1984, S. 368-371

mit der *Ave Maria* zeigt die Aufnahme dieser katholischen Lehre: Der Mensch kann nur durch die Jungfrau Maria Erlösung und Seligkeit bekommen. Der Sehnsucht nach ewiger Mutterschaft konnte Gauguin auch nur in Madonna einen Ausdruck verleihen. Merkwürdig ist freilich, dass die den Tod überwindende Madonna nicht mehr eine Europäerin ist. Die lebenspendende Eva verwandelt sich in eine schwarze Madonna!²³⁷ Gauguin verleiht der genrehaften Negride eine sakrale Dimension. Im *Marie Henrys Porträt* hegte er noch eine vage Hoffnung, in der christlichen Lehre die Erlösung für die Menschen zu finden. Erst auf Tahiti gab er diese Hoffnung auf; er suchte in einer fremden Kultur und esoterischen Religion eine neue Eva auf, die ihm Mut und Hoffnung machen sollte.

Gauguins Madonna ist somit gegen die Erwartung seiner Zeitgenossen: Eine schwarze Madonna steht in einer „hässlichen Haltung“. Die beiden Beine haben gleiche Gewicht haben und unterstützen den holzsäulenartigen Körper. Die Füße sind widerlich und tierrisch. Im Vergleich zu den schönen Madonnen des weichen Stils, fehlen ihr verträumter Eindruck und zierliche, anmutige Körperhaltung, der sogenannte S-Sprung. Der hochentwickelte Faltenstil und der Gewand mit runden, fließenden, herabfallenden Mulden sind bei Gauguins Madonna verschwunden. Anstatt dessen wird der Körper bloß von einem „bunten Tuch“ eingewickelt. Mit einem Worte, Gauguins Madonna unterscheidet sich auf verblüffende Weise von den traditionellen Marienbildnissen. Ähnliche Beispiele lassen sich weder in der Byzantinischen Kunst, noch in der Kunst der Renaissance oder im Barock finden. Gauguins Madonna bzw. Eva wurde während seiner Lebenszeit nie von seinen Zeitgenossen akzeptiert. Es ging nicht nur um die gewöhnliche ästhetische Einstellung auf die weibliche Schönheit. Das Entsetzen und die Ablehnung seiner Zeitgenossen haben noch einen tiefgreifenden Hintergrund. Seine schwarze Madonna und Eva schildern seine tiefe Verzweiflung an Christentum: Aus der christlichen Region kommt keine Madonna, die eine neue Eva ist. Die Umwandlung in schwarze Madonna bedeutet für Gauguin das Aufgeben auf das Christentum. Das ausgehende 19. Jahrhundert war eine Zeit, in der viele Intellektuelle an der Existenz Gottes verzweifelten. Wie Nietzsche (1844-

²³⁷ Die schwarze Madonna ist nicht Gauguins Erfindung. Zugegebenermaßen bleibt der Kult der schwarzen Madonnen ein dunkler Bereich in der Forschung. Man übersieht allerdings leicht, dass die schwarze Madonna bereits in Zentralfrankreich und in der Provence verehrt wurde. Dazu Romankiewicz 2004, S. 25-40; 95-100. Gauguin verbrachte seiner Jugendzeit in Orléans, deshalb war der Kult der schwarzen Madonnen ihm mit großer Wahrscheinlichkeit nicht fremd.

1900), der in *Also sprach Zarathustra* den Tod Gottes verkündete, artikulierte Gauguins Mariendarstellung auch den Tod des Christentums.

IV. 2. Eva-Maria-Komplex in *Nave nave moe*

Nach *Ia Orana Maria* hat Gauguin allem Anschein nach auf das Motiv der *stehenden Maria mit Kind* verzichtet; denn außer in zwei kleinen Werken ist dieses in seinen Werken nicht mehr zu sehen. Dennoch hat seine Auseinandersetzung mit dem Thema von Mutterschaft nicht aufgehört; nunmehr hat sie eine andere Form genommen.

Wie oben ausgeführt, herrscht in *Ia Orana Maria* eine feierliche Stimmung, die nur dieses einzige Mal in Gauguins Mariendarstellungen erscheint. In den nächsten Jahren wendet sich das Thema der Marienverehrung zu dem des Eva-Maria-Konflikts. Während seinen Pariser Aufenthalt von 1893 bis 1896 versucht Gauguin Schritt für Schritt, den Eva-Maria-Komplex aus seiner Innenwelt zu lösen. 1894 schuf er ein Gemälde *Nave nave Moe/ Herrliches Geheimnis* (Abb. 88, W512). Julien Leclercq (1865-1901) interpretiert das Gemälde folgendermaßen:

»In einem von der Abenddämmerung milde gewordenen Lichte, so dass die Farben, ohne an Intensität zu verlieren, melancholisch werden, fließt ein Fluss, verziert mit den Spiegelungen eines bemerkenswerten Himmels, welche aussehen als wären sie Blumen. Die Blumen verflechten sich mit einander und werden zu harmonischen Bouquets, voll fröhlicher Phantasie und Freiheit.

Auf einem purpurfarbenen, am Flussufer rosagehellten Stück Erde sitzen zwei junge Frauen in der geschmeidigen Haltung graziler Affenweibchen. Die Natur um sie herum wirkt wie ein orientarischer Teppich. Die Frau auf der Linken, meditativ in sich gekrümmt und mit einer Aureole gekrönt, ist sie nicht eine Jungfrau, deren wilde Reinheit sich noch nicht von Bösen fürchtet? Aber neben ihr, zu ihrer Rechten, oh, das ist eine Versucherin eines ozeanischen Lesbos: ein gefräßiges Mädchen, welches sich anschickt, die Frucht in ihrer Hand zu essen

und die sie ohne Zweifel der anderen anbieten wird. Am anderen Ufer des Baches, der eine einfache Melodie murmelt, wie eine Fuge von Bach, schwatzen zwei Frauen miteinander, durch intensive Sinnesfreude lässiger und menschlicher geworden. Die eine nackt, sitzend, hat Freude daran, sich zu erinnern, die andere, stehend und schon angezogen, scheint vergessen zu haben. Auf einer Lichtung im Wald ein Stückchen weiter weg, tanzen drei weitere Frauen vor Bildnissen von Gottheiten und wiegen ihre Hüften im Rhythmus unsichtbarer Klänge. In der Ferne, im Hintergrund, verdunkeln sich die Berge in die Nacht hinein.

In einer Ecke des Bildes rätselhafte Wort: Nave nave moe, zärtliche Träumerei. Ist Gauguin wirklich ein Barbar?

Monsieur Péladan ist dieser Ansicht«. ²³⁸

In Leclercqs Beschreibung merkt man, dass er auf die Sonderheit des Bildes verwies und versuchte, ihr eine Erklärung zu geben. Das Bild ist in drei Stufen eingeteilt: Im Diesseits des Flusses sitzen zwei Frauen, die durch Heiligenschein und Frucht als Maria und Eva zu erkennen sind; im Jenseits des Flusses ruhen zwei miteinander schwatzende Frauen aus, die durch ihre Kleider als Einheimische zu erkennen sind. Weiter außen am Rand des Waldes tanzen vier Frauen vor einem Bildnis der Hina, die Gauguin in *Noa Noa* als die lebensspendende Mondgöttin bezeichnet. In dieser dreistufigen Komposition ist eine doppelte Gegenüberstellung festzustellen: Erstens kontrastieren sich Eva und Maria im Vordergrund miteinander; zweitens stehen Eva und Maria zusammen im Gegensatz zu den zwei einheimischen Frauen im Mittelgrund.

Eva und Maria unterscheiden sich durch ihre Mimik. Während Maria in ihrer Unschuld verweilt, entscheidet sich Eva, in die Versuchung einzugehen. Sie trägt eine weiße Blume an ihrem Kopf, die den tahitischen Gebräuchen zufolge Reife und Bereitschaft für die Liebe signalisiert. ²³⁹ Diese Entscheidung fällt in dem Moment, in dem sie auf eine Frucht, und zwar eine Mango, beißen will. Die Mango erscheint bereits früher in *Vahine not e vi/ Frau mit der Mango* (Abb. 89,

²³⁸ Dazu siehe *Mercure de France*, Mai 1894. Zitiert nach Prather/ Stuckey 1987, dt. Übersetzung 1994, S. 227

²³⁹ Dazu Field 1977, S. 133

W449, 1892). Gerade zu jener Zeit, in der Gauguin das Gemälde *Vahine* malte, schrieb er an de Monfreid und teilte diesem die Schwangerschaft seiner ersten tahitischen Frau, Tehamana mit.²⁴⁰ In *Vahine* zieht Tehamana ein breites, missionarisches Kleid an und hält eine Mango in der rechten Hand. Das Kleid bringt ein behagliches Gemüt zum Ausdruck und verleiht der werdenden Mutter besondere Zart und Keuschheit, die Gauguin von Tehamana wünschte; diese konnte sie im realen Leben freilich nicht bewahren.²⁴¹ In diesem Zusammenhang spielt die Mangonen in beiden Gemälden *Vahine* und *Nave nave moe* auf die weibliche Fruchtbarkeit an, dennoch sie verleihen den beiden Frauen verschiedene Qualitäten. Während Tehamana, die eine Mango in der Hand hält, mütterliche Freude und Schönheit ausstrahlt, scheint Eva beim Beißen der Mango mühselig zu sein, als schmecke sie die Bitterkeit der Versuchung ab. So kontrastieren sich ihre Gesichtszüge auf merkbliche Weise mit denen der neben ihr sitzenden Maria; was der grundlegenden Gegenüberstellung von der Jungfräulichkeit Mariens und der Sünde Evas in der katholischen Kirche entspricht.

Obwohl die Unterscheide von Maria und Eva in *Nave* nicht zu übersehen sind, fallen aber tiefgreifende Ähnlichkeiten bei näherem Betrachten auf. Beide, Maria und Eva, sitzen mit gleicher Haltung, und beide haben gleichermaßen ein weißes Kleid und einen Rock mit Blumenmuster angezogen. Diese eigentümliche Bildanordnung weicht von der ikonographischen Bildtradition der katholischen Kirche ab; denn in der traditionellen Darstellung erscheinen Eva und Maria als Antithese: Maria erscheint öfter mit langem Gewand bekleidet und Eva dagegen nackt – ein langes Gewand gilt als Symbol des Sieges, und Nacktheit im Gegenteil als das des Besiegten. Nun stellt Gauguin die beiden gleichsam auf die gleiche Ebene, indem er sie in gleicher Sitzhaltung erscheinen lässt. Darüber hinaus verschwindet der Unterschied zwischen Sieger und Verlierer mit der gleichen Bekleidung. Es drängt sich die Frage auf, warum Gauguin Eva und Maria in einer so traditionsfernen Art und Weise schuf.

²⁴⁰ Brief an de Monfreid, 31.03.1893, Segalen XI; Mittelstädt 1991, S. 100

²⁴¹ In der Regel wurden Gauguins tahitische Frauen entweder mit missionarischen Kleidern, oder mit traditionellen tahitischen Blumenkleidern dargestellt. Die Missionare hielten die halb nackten Blumenkleider, die meistens nur den unteren Körperteil der Ureinwohner bedecken, für unanständig. Aus diesem Grund verlangten sie von diesen, lange Gewänder anzuziehen, die den christlichen Normen besser anpassen. Gauguin merkte, dass die christlichen Missionsbewegungen in vielen Seiten eine starke Vernichtung der Kultur der Einheimischen mit sich brachten; dazu gehört die Kleideränderung. Die Gleichung von Nacktheit und Sünden war ihm völlig heuchlerisch, so dass Frauen mit missionarischen Kleidern in seinem Werk öfter negativ dargestellt wurden. In *Nafea faa ipoipo/ Wann heiratest Du?* (Abb. 90, W454) malte er eine Frau mit einem roten missionarischen Kleid; sie ist zwar fein, aber streng, trocken und lieblos.

Nave nave moe wurde 1894 gemalt. Vor etwa einem Jahre kehrte Gauguin ungefähr von Tahiti zurück und ließ sich in Paris nieder. Die Erinnerung auf Tahiti war ihm noch frisch. Zwischen der zivilisierten Gesellschaft und dem primitiven Land gibt es eine enorme Diskrepanz, nicht zuletzt im Bezug auf Gefühl und Empfindung des Menschen. Die katholische Lehre trennt die Jungfräulichkeit Mariens von der Sünde Evas, so dass sich die beiden zu einer Antithese in der eschatologischen Heilszeit entwickeln. Diese Lehre ist nicht nur in Bild und Kult gegenwärtig; sie hat auch ins Herz der Menschen hineingewirkt. Seit Jahrtausend wurde die Jungfräulichkeit Mariens aufs höchste gepriesen. Dagegen wurde im realen Leben des 19. Jahrhunderts eine Frau, die die moralischen Normen verletzt hatte, lebenslang als sündige Eva etikettiert. Gauguin war davon überzeugt, dass solche Normen Frauen mit Zittern und Zagen leben ließen. Im Gegensatz dazu folgten die einheimischen Frauen auf Tahiti ihrer instinktiven Natur; sie waren frei von jegliche moralische Einschränkung. In *Nave nave moe* ist der Kontrast von Zivilisierung und Barbarei deutlich. Zwei einheimische Frauen unterhalten sich im Jenseits des Flusses. Während die eine, die ganz nackt ist, noch in den vergangenen Sinnenfreuden verweilt, will die andere, deren Unterkörper mit einem weißen Tuch umwickelt ist, schon weggehen, als habe sie die frühere Wollust bereits vergessen. Ferner im Hintergrund ist eine feierliche Szene zum Kult von Hina zu sehen, die im Zusammenhang mit sexuellen Orgien steht und damit auf die freie Liebe der Einheimischen hinweist. Leclercq erwähnt die beiden Frauen im Mittelgrund, die durch Sinnenfreude lässiger und menschlicher geworden seien. An den Unterschieden zwischen den Frauen im Vorder- und denen im Mittelgrund lässt sich Gauguins Intention deutlich erkennen. Eva und Maria sind zwar miteinander kontrastiert, aber im Hinblick auf die Gelassenheit und Sinnenfreude der Einheimischen ist der Kontrast unerheblich. In strikt moralischen Normen leben sie, und daher leiden sie gleichermaßen unter dem europäisch-christlichen Sündenkomplex. Die menschliche Rettung durch Maria in *Io Orana Maria* ist hier in einen Lebenszyklus von Maria und Eva verwandelt. Gauguin schuf Eva und Maria auf ähnliche Weise, weil sie in der Tat zwei Lebensphasen repräsentieren, die eine Frau im Leben durchmachen muss. Zuerst ist sie ein reines Mädchen wie die Jungfrau Maria; danach tritt sie in die zweite Phase von Eva, in der sie zwar sexuelle Freuden genießt, aber als Konsequenz daraus mühselig Kinder zur Welt bringen muss. Allerdings wird sie zur Mutter wie Maria. Das Fallen verbindet

sich mit der Mutterschaft; damit sind Eva und Maria nicht mehr Antithese, sondern sie bilden eine Synthese, ja eine untrennbare Einheit.²⁴²

Diese Eva-Maria-Synthese ist ikonographisch durch ein Attribut in *Nave* angedeutet: Rechts am Ufer wächst eine Madonnenlilie, deren weiße Blüten allerdings von schwarzen Blättern umgeben sind. In der Tat hat diese merkwürdige Liliengestalt einen Entwicklungsprozess hinter sich (Tabelle VIII). 1892 erschien sie fünf Male in Gauguins Gemälden. In *Te nave nave fenua* (Tabelle VIII.1, W455) tritt sie unten links am Rand des Bildes mit grünen Blättern auf. In den folgenden vier Bildern lässt sie sich in eine idyllische Landschaft harmonisch integrieren. In *Matamua* (Tabelle VIII.3, W467) erscheint sie noch mit den weißen Blüten; aber in *Joyusetés I* (Tabelle VIII.4, W468) taucht nur schwarze Blätter auf. In *Pastorales Tahitiennes* (Tabelle VIII.5, W470) wächst die Lilie mit weißen Blüten sowie schwarzen Blättern; sie verschmilzt sich mit gelber und roter Oberfläche des Flusses und weht gleichsam im Hirtengesang, der sich durch ein Flöte spielendes Mädchen ahnen lässt. Nunmehr gilt die Lilie in *Pastorales* als die endgültige Gestalt der Madonnenlilie. Sie erscheint später noch einmal in *Nave nave moe* (Tabelle VIII.6, W512, 1984), und schließlich in *L'Appel* (Tabelle VIII.7, W612, 1902) sowie *Contes Barbares* (Tabelle VIII.8, W625, 1902). Man kann Gauguins Madonnenlilie mit zwei ähnlichen Darstellungen vergleichen. Die erste befindet sich auf dem Wiener Diptychon von Hugo van der Goes (Abb. 91, linker Flügel): Vor Adam und Eva wächst ein außergewöhnlicher Blumenstrauß, deren Blüte gerade den Scham Evas bedeckt. Das zweite ist ein Strauß Madonnenlilie von Rogier van der Weyden (Abb. 92), die in einer Vase vor der Jungfrau und dem Engel steht und als Attribut Mariens gelten sollte. Die Strauße von Hugo van der Goes und Rogier van der Weyden wirken aber sehr unterschiedlich: der eine verführerisch, der andere aber unschuldig. Gauguin wollte aber sehr wohl seiner Madonnenlilie die beiden Sinnmomente verleihen. Durch die farbige Kombination von Weiß und Schwarz evoziert sie ein unbehagliches Gefühl, als gingen Reinheit und Böse ineinander. Durch diese Synthese gab Gauguin dem Eva-Maria-Komplex eine neue Sinndimension.

²⁴² Wie Amishai-Maisels treffend bemerkt, sind die beiden Frauen Variationen ein und derselben Frau. Denn sie sind gleich bekleidet und tragen gleichermaßen ein Armband; auch ihre Körperhaltung ist ähnlich. (Amishai-Maisels 1985, S. 317 f.)

IV.3. *Bébé* und *Te tamari no atua* – Die Szenen der *Geburt Christi*

1896 schuf Gauguin mitten in seinem eigenen Elend zwei traurige Bilder, *Bébé / der Säugling* (Abb. 93, W. 540) und *Te tamari no atua / Gottessohn* oder *die Geburt Christi* (Abb. 94, W. 541). Auf den ersten Blick sind die Herkunft der Motive, Vorlagen für die Komposition sowie die leitenden Gedanken hinter den beiden Bildern nicht leicht zu bestimmen; bei näherem Betrachten sind Geburtsszenen älterer Kunstwerken wie *Geburt Christi*, *Johannes des Täufers* oder *Mariens* in Gauguins Werken wieder zu erkennen. In der Tabelle IX sind neun relevante Szenen aus Stundenbüchern, Altarbildern und Wandmalerei seit dem Spätmittelalter zusammengestellt. Im folgenden werden wir die Komposition dieser Szenen analysieren und diese mit derjenigen von *Bébé* und *Te tamari no atua* zu vergleichen.

Diesen neun Geburtsszenen liegt das Leitmotiv der Wöchnerin zugrunde. Maria, die Heilige Anna sowie Elisabeth liegen gleichermaßen auf dem Bett und werden von aristokratischen Frauen besucht und von Mägden bedient. Die Geburtsszene ereignet sich in einem Schlafgemach, in dem nur Frauen anwesend sind; damit wird eine weibliche Intimsphäre betont. Bezeichnenderweise sind alle werdenden Väter durch eine klare architektonische Raumtrennung isoliert, wie Joachim im Vorraum die frohe Botschaft von einem Knaben erfährt (auf dem linken Flügel des Altars von Lorenzetti, Tabelle IX.2) oder Zacharias das Baby Johannes von dem Engel vor einer gotischen Archivolte aufnimmt (auf dem linken Flügel des Täufers Johannes-Altars von Rogier van der Weyden, Tabelle IX.6). Um die vielen Gestalten anzuordnen, die sich jeweils um die Wöchnerin herum befinden, entwickelten die Maler eigene Gruppierungsprinzipien. Bei Lorenzetti, Giusto de' Menabuois (1320-1391, Tabelle IX.3), Domenico Ghirlandaios (1449-1494, Tabelle IX.8) und Marion Opitz Gozzolis Bildern (1420-149, Tabelle IX.9) ist das Neugeborene im Vordergrund von zwei niederknienenden Hebammen gebadet, die im Bett liegende Mutter dagegen wird in den Mittelgrund gerückt. Bei Duccio di Buoninsegna (ca.1255/60-1318/19, Tabelle IX.1) und Egerton Meister (Tabelle IX.4) wird die Mutter in den Vordergrund gestellt; bei den Turiner (Tabelle IX.5) und Manchester Stundenbüchern (Tabelle IX.7) sowie bei Rogier an der Weyden (Tabelle IX.6) rückt die Mutter hingegen in den Hintergrund zurück. Vergleicht man diese neun Bilder mit *Bébé* und *Te tamari no atua*, wird man ihre kompositorischen Ähnlichkeiten erkennen. Im folgende versuchen wir

die Bilder auf ihre Komposition hin zu vergleichen, um dadurch einen roten Faden zwischen den traditionellen Geburtsszenen und diejenigen bei Gauguin erkennbar zu machen.

IV.3.1. Bébé

Im Vordergrund von Lorezettis *Geburt Christi* (Tabelle IX.2) sitzt eine vornehmliche Frau, die die Wöchnerin besucht; sie könnte eine Verwandte oder Freundin der Wöchnerin sein. Ihr Gestalt wird mit Absicht durch einen Pfeil geteilt. Eine ähnliche Manier findet sich auch im *Johannes-Altar* von van der Wayden (Tabelle IX.6). Die Räumlichkeiten des Gemäldes wird durch einen gotischen Bogen geteilt, damit dem Vordergrund eine besonderen Heiligkeit verlieht wird. Mit einem ernsthaften Antlitz, welches das zukünftige Opfer von Johannes dem Täufer andeutet, übergibt Maria das Neugeborene seinem Vater Zacharias, der auf einem Stuhl im Vordergrund sitzt. Das dritte Beispiel ist Gozzolis *Geburt Mariens* (Tabelle IX.9). Im Vordergrund sitzen zwei Hebammen. Die eine hält das Kind und will gerade der anderen den Säugling übergeben.

Diese Bildordnung mit den sitzenden Figuren im Vordergrund, die in den drei oben genannten Gemälden vorkommen, ist auch in Gauguins *Bébé* zu sehen. Im Vordergrund vom *Bébé* sitzt eine Frau auf einem Stuhl und hält einen Säugling auf ihrem Schoß; neben ihr steht ein Engel.²⁴³ Nach dem traditionellen Bildmotiv der *Geburt Christi* sollte sie in irgendeiner Beziehung mit der Wöchnerin stehen, und auf den ersten Blick scheint diese die Hebamme zu sein. Auffällig ist jedoch, dass Gauguin sie in der Profil- und Rückenansicht darstellt; damit ist sie nicht nur als Hebamme, sondern auch als Geist der Toten wie der in *Manao Tupapau* zu identifizieren. Andererseits ist der Todesgeist in *Bébé* anders gestaltet als sein Gegenüber in *Manao Tupapau*. Die Frau hält ein offensichtlich totes Kind; die schlaff herabhängende Hand des Neugeborenen deutet auf Leblosigkeit an, wie die Hand des Jesuskindes in *Ia Orana Maria*. Neben ihr erscheint ein Engel machtlos zu stehen. Die Szene des Wochenbetts ist in das ferne linke Eck des Hintergrunds zurückgestellt. Eine vergleichbare Konstruktion findet sich bei Jan van Ecky,

²⁴³ Die gleiche Komposition findet sich auch in *Te tamari no atua*. Zur Bedeutung des Engels siehe die Bildanalyse von *Te tamari no atua* unten.

Rogier van der Weyden und im *Manchester Stundenbuch* (Tabelle IX.5; IX.6; IX.7). Im Turiner Stundenbuch von Jan van Ecky (Tabelle IX.5) ist Hl. Elisabeth in den Hintergrund versetzt, so dass sich die Räumlichkeit des Vordergrunds vergrößert und die häusliche Szene, nämlich die Hausgeräte, vor allem die wegen der Vorbereitung auf die Geburt ihrer Gebieterin aufgeregten Mägden, detailliert dargestellt werden. In *Bébé* rückt die Mutter erschöpft in den Hintergrund zurück; sie ist von einer Kuh und einer Ziege sowie zwei Schweinen umgangen. Gauguin kombiniert hierbei die Szene des Wochenbetts mit der gebräuchlichen Stallszene der *Geburt Christi*. Danielsson und Cahin zufolge steht das Bildmotiv von *Bébé* und *Te tamari no atua*, worüber noch zu sprechen ist, mit einem besonderen Ereignis im Leben des Künstlers in Verbindung. Am 1. Dezember 1896 bracht Gauguins zweite tahitische Frau, Pahura, ein Kind zur Welt; dieses verstarb leider kurz nach der Geburt.²⁴⁴ Gauguin versetzt das traurige Moment in einen heiligen Augenblick. Von gelber Farbgebung beherrscht, evoziert der Stall eine Erfüllung vom göttlichen Licht; damit stellt sich ein starker Gegensatz von Hell und Dunkel heraus, in dem sich ein Kampf zwischen Leb- und Todbereich abspielt. Dieser Kampf zwischen Hell und Dunkel, welcher dem Leuchten des Lichtes in der Finsternis in dem Johannes Evangelium (1,5) entspricht, ist in den Gemälden des Barocks oft zu sehen.

IV.3.2. *Te tamari no atua* – der Sohn Gottes

Im Gegenteil zum *Bébé* ist die nach der Entbindung erschöpfte Mutter in *Te tamari no atua* in den Vordergrund verschoben. Im Mittelgrund sitzt eine Hebamme, die ein neugeborenes Kind hält. Neben ihr steht ein Engel. Diese Figurenanordnung gleicht derjenigen in *Bébé*, so dass man feststellen kann, dass die Hebamme der Geist der Toten ist. Wie *Bébé* beruft sich die Komposition ebenfalls auf die traditionellen Geburtsszenen. In der *Geburt Johannes des Täufers* von Duccio (Tabelle IX.1) steht das Wochenbett gerade im Vordergrund. Ein anderes Beispiel findet sich in *Londoner Stundenbuch* von René d'Anjou (Tabelle IX.4). Maria ruht sich mit einer goldenen Decke auf einem Bett aus, wobei eine Hebamme das gewickelte Jesuskind zu ihr bringt.

²⁴⁴ Barskaja 2004, S. 104

Die Komposition des Bildes ist derjenigen von *Manao Tupapau* ähnlich. Durch zwei vertikale Holzträger teilt sich der Hintergrund von *Te Tamari no atua* in drei Bereiche, so dass die Hauptszene, die gelbe Bettfläche mit der erschöpften Mutter, sich vom Hintergrund abhebt. Damit sind alle drei Stufen, der Vordergrund mit der liegenden Mutter, der Mittelgrund mit Hebamme, Säugling und Engel, sowie der Viehstall im Hintergrund, ganz klar wahrzunehmen. Der von einem Holzträger geteilte rechte Bereich zeigt ein fernes Interieur, welches sehr wohl ein Viehstall ist wie in *Bébé*. Maisels und Field zufolge beruht die Gestaltung des Stalls auf einem Foto des Gemäldes *Interieur d'une étable* von Octave Tassaert (1800-1874).²⁴⁵ Die Szene vom Geist der Toten, Kind und Engel rückt in den Mittelgrund. Der Todesgeist *Tupapau* starrt in die Ferne. Geführt von seiner Blickrichtung, stößt man auf eine Holzsäule mit einheimischen Mustern, die ebenfalls im Jahre 1892 gemalten *Manao Tupapau* bereits erschienen.

Obwohl die Hebamme in *Te Tamari no atua* in Wirklichkeit der Geist der Toten in *Manao Tupapau* ist, lässt sich ein tiefgründiger Unterschied bei näherem Ansehen feststellen. Während *Tupapau*, der Todesgeist, in *Manao Tupapau* gleichsam aus der Säule herauskommt, blickt die Hebamme in diesem Bilde auf die Säule.²⁴⁶ Der *Tupapau* in dem früheren Bild scheint auf die Welt zu kommen, die Hebamme in *Te Tamari no atua* dagegen scheint den verstorbenen Säugling in den Totenbereich zurückzubringen. Die Säule trennt den Bereich des Toten von der Region des Lebendigen. Im Vordergrund liegt die erschöpfte Mutter auf einem leuchtenden, gelben Bett, ähnlich wie das Mädchen in *Manao Tupapau*. Dennoch hat das Gelb in den beiden Bildern eine sehr unterschiedliche Qualität. Nach Gauguins eigener Aussage sollte das Gelb in *Manao Tupapau* einen Effekt von künstlichem Licht, ja eine theatralische Lichtführung, evozieren, in der das entsetzte Mädchen plötzlich dem Publikum ausgesetzt wird. Das Gelb in *Te tamari no atua* sollte aber einen anderen Effekt hervorbringen. Aufgrund ihrer Hautfarbe hebt sich die Mutter von dem gelben Bett deutlich ab. Sie ist bewegungslos und völlig entkräftet. Der Schmerz der Entbindung sowie das Leiden des Kinderverlusts werden durch ihren schlappen Körper sichtbar. Die Sanftheit und Bescheidenheit Mariens, die in den herkömmlichen Klippendarstellungen ihren Ausdruck finden, sind in *Te tamari no atua* durch Schmerz und

²⁴⁵ Das Foto wurde in einem Katalog der Sammlung von Arosa gedruckt, der nach dem Tod Alines den Vormund von Gauguin und seiner Schwester war. Dazu siehe Field 1997, S. 143 und Maisels 1985, Anm. 39

²⁴⁶ Diese tahitische Säule spielt auf die Grenze zwischen den Bereichen von den Lebenden und Toten an. Siehe die Analyse in *Manao Tupapau*.

Elend einer Frau in der Schwangerschaft ersetzt. Gauguin schildert hier in der Tat eher das tragische Schicksal Evas. Kommt der Kinderverlust durch Gottes Fluch? Gleichsam auf diese Frage eingehend, verleiht Gauguin dem Bett eine gelbe Lichtführung, die vor allem Sanftheit, Hoheit und Göttlichkeit ausstrahlt. Damit lässt Gauguin ein Zweifaches erkennen: Auf der einen Seite ist die Geburt mit Schmerzen und sogar mit dem Tod des Kindes verbunden – Gott hat Eva ja so bestraft, und mit ihr haben alle Frauen das Gleiche zu erdulden. Auf der anderen Seite ist die Geburt mit einem Hauch von Göttlichkeit geschmückt. Eva wandelt sich gleichsam in Maria, und Leben statt Todes ist mit ihr verbunden. Damit lobt Gauguin eine solche Mutterschaft, die nicht nur in der europäisch-christlichen Welt, sondern überall, auch in den primitiven Ländern anzutreffen ist.

In *Bébé* und *Te tamari no atua* machte Gauguin aus eigenem Elend tiefsinnige Reflektionen über die Lehre der katholischen Kirche. Große Verzweiflung hegte er in sich. Der Geburt Jesu, welche den Beginn der Erlösung markierte, tritt er mit Ironie entgegen. Die Hebamme, die in den traditionellen Geburtsszenen immer fröhlich das Neugeborene aufnimmt, wandelt sich in den Totengeist *Tupapau*, der den lebensspendenden Gottessohn in den Bereich der Toten überbringt. Ferner schweigt der Engel und steht machtlos daneben, anstatt wie in traditionellen Darstellungen der Geburt Christi den neugeborenen König des Lebens und die Herrlichkeit Gottes feierlich zu preisen. Nicht zuletzt fällt Maria, die eigentlich die Mutter Gottes und die lebenspendende neue Eva ist, in Ohnmacht; sie muss ja dem Geist der Toten den Sohn Gottes übergeben.

Es ist somit klar, dass Gauguin in Elend und Hoffnungslosigkeit auf die christliche-katholische Lehre zurückgriff. Sein Ringen um Sünde, Leben und Tod findet durch seine Auseinandersetzung mit dieser statt. Das Marienmotiv taucht in den folgenden Jahren in seinen Spätwerken auf Tahiti immer wieder auf. In diesen Werken schilderte Gauguin das schwere Schicksal der Frauen und pries die ideale Mutterschaft. Allerdings hat er als Träger seiner Auseinandersetzung simple Ureinwohnerinnen ausgewählt. Dieses erklärt sich nicht nur dadurch, dass er sich dort aufhielt, sondern sehr wohl auch dadurch, dass er einen Ausweg in einer fremden Kultur und einer simplen und lebenskräftigen Mentalität zu finden hoffte.

IV.4. Die ideale Mutterschaft in Gauguins Spätwerk

In den folgenden Jahren nach der Anfertigung von *Bebé* und *Te tamari no atua* hat sich das Marienmotiv fortgesetzt. 1899 schuf Gauguin drei Gemälde, die dem Marienmotiv gewidmet sind: zuerst *Maternité I/ Mutterschaft I* (Abb. 95, W581) und *Maternité II/ Mutterschaft II* (Abb. 96, W582), danach *Te Avae no Maria/ Marienmonat* (Abb. 97, W586). Es ist nicht zu übersehen, dass Gauguin in den Jahren, in denen diese drei Werke entstanden sind, vieles Wichtiges passiert ist. 1899 brachte seine zweite tahitische Vahine (Frau), Pahura, ein Kind zur Welt, das Gauguin Émile nannte. Im November 1901 nahm Gauguin das 14 jährige Mädchen, Vaeoho, als seine dritte Vahine, die ihm am 14.09.1902 eine Tochter, Tahiatikaomata, gebar. Die Kindergeburten in diesen Jahren hinterließen besondere Wirkungen auf Gauguin, der im Jahre 1896 ein Kind verlor, und in demselben Jahre zwei Bilder, *Bébé* und *Te tamari no atua*, malte. Den Tod seiner liebsten Tochter Aline erfuhr er ein Jahr später; und in diesem Jahre versuchte er, seinem Leben ein Ende zu setzen; sein Selbstmordversuch gelang ihm freilich nicht. Alle diese Ereignisse, tragische wie glückliche, intensivierten seine innere Sensibilität. Sie brachten Gauguin dazu, über Leben und Tod nachzudenken; und wie oben gesagt wurde, findet dieses Nachdenken im Medium seiner Auseinandersetzung mit dem Marienmotiv statt.

In den *Maternité I* und *II* sind drei Frauen in Repoussoir-Ansicht dargestellt. Die Mutter kniet nieder und gibt dem Säugling Milch. Zu ihr kommen jeweils zwei Frauen: Die eine bringt Obst mit einem Korb; die andere hält Blumenblüten in ihren zusammengelegten Händen. Offensichtlich sind die beiden den Figuren der *Anbetung der Könige* entnommen. Zwischen 1898 und 1899 machte sich Gauguin mit viel Mühe an die Darstellung von der Mutter und zwei Anbeterinnen. Die Vorlage der knienden Mutter war sehr wahrscheinlich Raffaels *Madonna Lactans* (Abb. 98). Auf der linken Seite trägt eine Frau einen Obstkorb in ihrer rechten Hand, und eine Mango in ihrer linken. Sie taucht zweimal auf, in *Trois Tahitiens* (Tabelle X.2, W573) und *Maternité II* (Tabelle X.4, W582). Die Mango erinnert an zwei andere Gemälde, *Vahine not e vi* (Abb. 89, W449) und *Nave nave moe* (Abb. 88, W512), in denen diese auf Tehamanas Schwangerschaft und Evas Fall anspielt. Daher dürfte die Mango in jenen drei Bildern weibliche Fruchtbarkeit symbolisieren.

Eine dritte Frau mit Blumenblüten steht etwa in der Mitte des Bildes; sie erscheint zwischen 1898 und 1899 insgesamt sieben Mal in Gauguins Werken (Tabelle X). Die Tabelle X weist darauf hin, wie intensiv zwischen 1898 und 1899 Gauguin an dieser Blüten bringenden Gestalt arbeitete. In *Rupe Rupe/ La Cueillette des Fruits/ Obsternte* (Tabelle X.6, W585) taucht sie in einer Szene der Obsternte auf, danach allein in *Te Avae no Maria/ Marienmonat* (Abb. 97, Tabelle X.7, W586).²⁴⁷ *Rupe Rupe* bedeutet Obsternte und *Te Avae no Maria* Marienmonat. Auf den ersten Blick sieht man keinen Zusammenhang an den beiden Titeln; in Wirklichkeit hat Gauguin sich die beiden sorgfältig ausgedacht. Der Marienmonat bezieht sich auf die Marienandacht im Mai. Ursprünglich gehörte sie zu den römischen und germanischen Maifeiern für Ernte; allmählich wurde die Feier verchristlicht. Seit dem 17. Jahrhundert ist in der katholischen Kirche den ganzen Monat Mai hindurch die Mutter Gottes tagtäglich verehrt worden. Da Gauguin aus einer katholischen Familie kam, müsste diese Tradition ihm nicht fremd gewesen sein. Es ist ja logisch, warum er eine Ernteszene und eine Marienszene als eine Reihe nacheinander malte. Durch den Titel *Te Avae no Maria* unten links ist die Blüten bringende Frau auf die Marienverehrung bezogen. Sie ist eine zu Maria kommende Verehrerin.²⁴⁸ Der gelbe Hintergrund, der an den goldenen Hintergrund der religiösen Bilder im Mittelalter erinnert, verstärkt die göttliche Heiligkeit. Die dekorativen Blüten im Hintergrund, die deutlich der japanischen Kunst entlehnt ist, entsprechen den Blüten der Verehrerin und evozieren das Schönheitsgefühl, das man im Marienkult erlebt. Falls die Frau in *Te Avae no Maria* als eine Verehrerin in der Marienverehrung gilt, müsste sie auch in *Maternité I* und *Maternité II* eine gleiche Rolle spielen. Es gibt zwei Versionen von *Maternité*, die einerseits eine gleiche Komposition aufweisen, andererseits aber auf unterschiedliche Weise wirken. Während die dunkle Farbgebung von *Maternité I* eine schwermütige Stimmung bewirkt, ruft die helle Farbgebung von *Maternité II* eine wunderschöne Atmosphäre hervor. Beide Versionen können als Gauguins Auslegungen für die zwei Aspekte der Mutterschaft angesehen werden. Dadurch, dass eine Mutter großen Schmerz erträgt, genießt sie die göttliche Herrlichkeit. Die

²⁴⁷ Das Gemälde *Te Avae no Maria* ist in der Tat der linke Abschnitt von *Rupe Rupe*. In *Te Avae no Maria* sind Blumenblüten und -zweigen über dem Kopf der Frau gemalt.

²⁴⁸ Eisenman meint, dass die Figur in *Te avae no Maria* die Mutter Gottes sei (Eisenman 2007, S. 364). Wir tendieren dazu, dass sie eine zu Maria kommende Verehrerin ist. Denn die ähnlichen Gestalten erscheinen in sieben Gemälden von Gauguin (siehe Tabelle X), in denen sie definitiv nicht als Maria, sondern als eine Verehrerin dargestellt wird.

schwermutige Stimmung gibt das Leiden der Mutter wieder; die wunderschöne Atmosphäre dagegen die Herrlichkeit.

Wie oben erwähnt, fiel Gauguin schwer, die Mutterschaft durch Mette darzustellen. Nur auf Tahiti, in einem neuen Lebensumfeld wagte er erst, Mutter und Kind in einer intimen Weise erscheinen zu lassen, wie es in *Ia orana Maria* der Fall ist. Aber vor seiner Ankunft auf Tahiti malte er 1890 zwei Gemälde, in denen das Antlitz seiner Mutter Aline Gauguin zu sehen ist. Das erste ist ein *Porträt von Aline Gauguin* (Abb. 99, W385), dessen Vorlage ein Foto von derselben Person (Abb. 100) ist.²⁴⁹ Gegenüber der Vorlage machte Gauguin eine beachtliche Änderung. Der typische Mund einer Europäerin wurde in dem Gemälde zu einem der polynesischen Einheimischen. In demselben Jahr malte er wiederum ein Gemälde *Ève exotique/ Exotische Eva* (Abb. 101, W 389), in dem er seine Mutter in einen tropischen Eden-Garten versetzte. Dies zeigt Gauguins damalige vage Einstellung. Er setzte seine warmen Kindheitserinnerungen, die zärtliche Liebe seiner Mutter, die ihm einst ein großes Glück zuteilwerden ließ, mit der Mutterschaft des tropischen Landes gleich. Damals dürfte in ihm eine neue, wenn auch nur vage Hoffnung entstanden sein, eine neue Familie gründen zu können, und zwar zusammen mit einer neuen Eva, die anders als Mette auf ihr inneres Selbst hörte, und in einem Land, das fern von der korrupten westlichen Zivilisation stand. Nicht zuletzt löste sich die quälende Spannung zwischen Ehe und Liebe auf, die nach Gauguins Überzeugung in Europa unüberwindbar war. In den fernen Ländern gediehen Liebe und Mutterschaft Hand in Hand. Jede junge Frau durfte, wie er später in *Avant et après* lobend berichtet, frei ihre Liebe suchen und dabei so viele Kinder ohne Scheu zur Welt bringen, wie sie wollte. Die Kinder wurden von der Gesellschaft als größte Geschenke der Natur fröhlich aufgenommen.²⁵⁰ Das Ideal der Mutterschaft hatte also unter den schlichten Einwohnern eine Chance, realisiert werden zu können. Daher preist Gauguin die Mutterschaft nicht in einer westlichen Art und Weise; vielmehr stammen manche Motive des Gemäldes von verschiedenen Religionen, von denen einige sogar in Kontrast mit der Lehre der katholische Kirche stehen. Einerseits verwendet Gauguin christliche Motive, andererseits setzt er polynesischen Figuren ein. In allen seinen Mutterschaft-Gemälden werden die Geschenke der

²⁴⁹ Der Maler Jules Laure porträtierte 1841 und 1848 zwei Mal Aline Gauguin. Wahrscheinlich hat Gauguin sein Porträt nach dem Foto des im Jahr 1848 geschaffenen Gemäldes und nicht nach dem originalen Porträt angefertigt. Zu den beiden Gemälden von Jules Laure siehe Becker 1998, S. 102 Anm. 48

²⁵⁰ »*Avant et après*«, Schwabach 1998, S. 219 f.

Verehrerinnen, nämlich Gold, Weihrauch und Myrrhe, die von den drei Königen zum Kindlein nach Bethlehem mitgebracht wurden, durch Obst und Blumen ersetzt, die eigentlich Opfergaben zum Buddha sind.

Die Fragen stellen sich: Fand Gauguin in den fremden Kulturen seine sehnsüchtigen Liebe, Mutterschaft und Familie? Fand er in den fremden Kulturen die Befreiung von der katholischen Lehre sowie von dem europäischen Lebenswandel? Die Antwort auf diese Fragen ist freilich nicht leicht zu finden. Nun nach der vorigen Analyse ist einzusehen, wie Gauguin einerseits sich gegen den katholischen Glauben stellte, aber andererseits davon aufs tiefste geprägt wurde. Die katholische Prägung und seine instinktive Eigenwillen wurden zu moralischen Konflikten, welche ihn lebenslang quälten, und gegen die er auch lebenslang kämpfte. In solche Konflikte verwickelt, griff Gauguin immer wieder auf die katholische Lehre zurück. Ihm gab diese viele gedankliche Anregungen, durch die er sein Ideal von Mutterschaft in seiner bildlichen Welt veranschaulich machte. Er träumte von einer Familie, in der die Liebe der Mutter im Zentrum steht. Leider im realen Leben wurde sein Wunsch nur in einer ganz kurzen Zeit von einigen Jahren mit Mette und ihren fünf Kindern erfüllt. Nachdem er nach Tahiti verreist war, hörte seine Beziehung mit Juliet auf. Die Tochter, die diese ihm geboren hatte, sah Gauguin nicht einmal. Seine tahitischen Vahines kamen alle um des Geldes willen zu ihm; und sie verließen ihn kurz nach der Kinderentbindung. Als er zweites Mal auf Tahiti ankam, war Tehamana bereits mit einem anderen Mann verheiratet. Nach der Trennung mit Pahura 1898 wurde er sogar von ihr und ihren Komplizen geraubt. Seine letzte Vahine, Vaeoho, verließ ihn nach zehn Monaten. Alle seiner Kinder wurden von den Müttern groß gezogen. Die Kinder von Mette hatten keinen Kontakt mit ihm. Eine glückliche Zeit mit seinen eigenen Kindern hat er nur äußerst selten genossen. In einem Brief an Mette beklagte er, dass er nur ein apportierter Hund sei.²⁵¹ Sein ganzes Leben war er unglücklich in diesen Umständen. Weder in der europäischen, noch in der barbarischen Welt konnte er die Liebe einer Frau, die Liebe einer Mutter und das Glück einer Familie finden. An seinem Lebensende zwischen 1901 und 1903 fertigte er etwa zehn Monotypen an (Tabelle VII).²⁵² In den Monotypen stellen sich die meisten weiblichen Gestalten

²⁵¹ *In Indien oder sonstwo soll ich ein Hund sein, der apportiert für eine Frau und Kinder, die ich nicht sehen darf.* Brief an Mette, Ende Juni 1889, Malingue LXXXII

²⁵² Vier Monotypen davon bedienen sich als Illustrationen für »*Avant et après*« und »*L'Esprit moderne et le Catholicisme*«, Childs 2007, in: Eisenman 2007, S. 224-241. Die Motive der Monotypen beruhen auf den

in Gruppen dar. Die sitzende Hebammen, stehende Anbeterinnen und Engel drängen sich entweder in den Mittel- oder in den Vordergrund. Das neugeborene Jesuskind wird von einer Hebamme umarmt. Unter den weiblichen Gestalten tritt besonders auffällig eine einzige männliche Figur auf, die sehr wahrscheinlich der Maler ist. Gauguin selbst ist von den Frauen durch einen Strich ausgesondert (Tabelle VII.1; VII.10). Eine ähnliche Manie ist zwar schon bei Lorenzettis *Geburt Mariens* (Tabelle VII) gesehen; dagegen sind die Wirkungen, welche dadurch hervorgerufen sind, ganz anders. Während Joachim durch den Engel den Zugang zu den Frauen findet, ist Gauguin völlig von seiner Umgebung isoliert, als betreffe die Geburt des Kindes ihn überhaupt nicht. In einer dichten Menschenmasse wird die Entfremdung zwischen ihm und seinen Frauen immer größer. Sprachlos starren die Frauen ins Leere, als würden sie innerlich in ihrem Schmerz versinken. Bei ihnen ist die Freude der Geburt kaum zu merken. Die Herrlichkeit von *Ia Orana Maria* erschien nur dieses einzige Mal; ansonsten herrschen Dunkel und Schwermut in seinen Geburtsszenen.

traditionellen Geburtsszenen Christi, die wir vorher im Vergleich mit den *Bébé*, *Te tamari no atua* und *Maternité I, II* bereits analysierten.

V. Das Eva-Motiv auf Tahiti

Neben Mutterschaft ist Versuchung ein weiteres Thema, welchem Gauguin seine Evabilder widmete. Für die Darstellung von Versuchung und Fallen ließ Gauguin sich von der traditionellen Aktmalerei inspirieren. Zwei Bildtypen liegen seinen Darstellungen zugrunde, *Eva unter dem Baum der Erkenntnis* und die *Ruhende Venus*, wie unten noch ausführlich zu besprechen sein wird. Gauguin sah sich als den neuen Apostel, der durch die Erforschung des inneren Selbst neue Erkenntnis und Anregungen für die Kunst erwerben konnte. In den Evabildern verrät er allerdings sein Zögern, weil er Angst vor den schlimmen Konsequenzen des Fallens hatte. Er konnte sich vom christlichen Glauben nicht gänzlich loslösen. Seine Bilder zeigen, wie er in der fremden Kultur und Religion einen Weg aus der Verdammnis suchte.

V.1. *Te nave nave fenua* – Zögern und Versuchung als Gegenüberstellung

In »*Noa Noa*«, Gauguins Reiseschriften über Tahiti, findet man eine schöne Beschreibung:

*Chaque jour au petit lever du soleil la lumière était radieuse dans mon logis. L'or du visage de Tehamana inondait tout l'alentour et tous deux dans un ruisseau voisin nous allions naturellement, simplement, comme au Paradis, nous rafraîchir.*²⁵³

Im Sommer 1892 nahm Gauguin während eines Ausflugs ins Innere des Landes ein 13jähriges Mädchen, Tehamana (in »*Noa Noa*« ist sie Tehura genannt), auf. Tehamanas Einzug in Gauguins Leben belebte nicht nur die Seele des Künstlers, sondern inspirierte auch sein künstlerisches Schaffen. Er widmete ihr eine große Anzahl von Werken. Mit ihr findet sich der Ursprung seines tahitischen Evamotivs. In »*Noa Noa*« beschrieb Gauguin, wie er mit seiner jungen Lebensgefährtin wie in einem irdischen Paradies zusammenlebte. Die Realität war jedoch nicht ganz so idyllisch: Fast zur selben Zeit schilderte er Daniel de Monfreid und Mette in Briefen von

²⁵³ »*Noa Noa*«, in: Petit/Pehnt 1992, S. 53. Dt. Übersetzung: »Jeden Morgen bei Sonnenaufgang strahlte das Licht in meine Behausung. Das goldene Gesicht Tehamans erhellte die ganze Umgebung, und wir beide gingen zu einem Bach in der Nähe, um uns natürlich, einfach, wie im Paradies zu erfrischen«.

völlig anderen Lebensumständen, wie von ständigem Blutsucken und permanentem Geldmangel.²⁵⁴ Hinzu kam der Tod seiner Tochter, die Tehamana ihm gebar. Dies zeigt, dass sein irdisches Paradies nicht von Dauer war. In seinem Alltag herrschten wiederum körperliche Leiden, Armut und nicht zuletzt auch die ständige Drohung des Todes. Auch die hohe sexuelle Freiheit, die er im Europa nicht ausleben konnte, gab ihm Impulse zum Nachdenken. Nicht nur konnte er neben Tehamana andere Frauen haben, sondern er musste auch Tehamanas Seitensprünge hinnehmen.²⁵⁵ Alle diese neuen Umstände ließen ihn das Versuchungsmotiv wieder aufgreifen. Diesmal gewann seine Reflektion an Umfang und Tiefe. Durch seine Evas in der Südsee werden uns viele subtile, seelische Empfindungen der Gefallenen, wie Lieben, Zögern, Eifersucht und die Angst vor dem Tod, erschlossen; eine Qualität, die sich in seinen bretonischen Evas noch nicht so detailliert entfalten konnte.

Gauguins neuer Versuch zeigt sich exemplarisch in *Te nave nave fenua/ Terre délicieuse/ Köstliches Land* (Abb. 102). Die Versuchungsszene beschreibt Achille Delaroche wie folgt:

*Anderswo bietet ein unwirklicher Obstgarten seine verhängnisvollen Früchte einer eingeborenen Eva dar, deren Arm ängstlich sich biegt, die Blume des Bösen zu pflücken, während auf ihren Schläfen der rote Flügelschlag der Schimäre rauscht.*²⁵⁶

Diese eingeborene Eva weist zwei neue Züge auf, die durch einen Vergleich mit der bretonischen Eva noch deutlicher hervortreten. Erstens ist Gauguin darauf bedacht, ihr Zögern und ihre Hemmungen darzustellen. Sie steht dem Teufel fast noch näher als die bretonische Eva. Denn durch die Haltung – die Ellbogen an den Knie, die Hände an den Wangen, Schläfen und Ohren – versucht die bretonische Eva immer noch den Worten des Teufels zu widerstehen. Hierauf deutet die spöttische Beschriftung: *Pas écouter il... il... menteur/ Hör nicht den Lügner hin*, mit der Gauguin die *Bretonische Eva* in der Volpini-Ausstellung 1889 versah. Während die

²⁵⁴ In einem Brief an Mette lässt Gauguin seine Enttäuschung derart vernehmen: *Ich habe hier sehr viel Ärger, und wenn ich nicht sicher wäre, dass mein Aufenthalt hier für meine Kunst notwendig ist, würde ich sofort wieder abreisen.* März 1892, Malingue CXXVII. Siehe auch seine Briefe an Mette, August 1892, Malingue CXXXI, Anfang April 1893, Malingue CXXXV sowie seinen Brief an de Monfreid, 11. 3. 1892, Segalen III, S. 83 f. Zu Gauguins neue Lebensumständen auch Perruchot 1994, S. 260 f.

²⁵⁵ In »Noa Noa«, siehe Petit/Pehnt 1992, S.61 f.

²⁵⁶ »Avant et après«, in Schwabach S. 44 f.

schöne Bretonin noch sehr unter den Qualen ihrer Liebe leidet, scheint die braune Eva in stärkerem Maße durch die bevorstehenden sexuellen Vergnügungen angezogen zu werden; ihr Verlangen ist jedoch verbunden mit Zaudern und Hemmungen. Gauguins Darstellung läuft darauf hinaus, ihren innerlichen Konflikt möglichst sichtbar werden zu lassen.

In Delaroches Beschreibung spürt man das Spannungsmoment des Falls: Die biblische Schlange wandelt sich in einen Schimäre, dessen roter Flügel Gefahr und versteckte Unruhe signalisiert. Der Schimäre pickt ihre Schläfe und scheint ihr etwas zuzuflüstern. Evas Blick ist zweideutig: Trotz Angst und Zögerns ist sie von den Worten des Teufels sehr berührt. Und je ängstlicher und zögerlicher sie ist, desto stärker ist die Verführung des Teufels. Die intensive Versuchung ist durch den Kontakt mit den Blumen des Bösen zu spüren. Eva streckt ihre rechte Hand aus, um die schönen, zauberhaften und verführerischen Blüten zu pflücken. Die im Wind wehenden Blüten veranschaulichen einen unaufhörlichen Versuchungsprozess. Mit diesen Blumen hat Gauguin eine tiefgreifende Veränderung der biblischen Beschreibung vorgenommen. Die Früchte im Baum der Erkenntnis von Guten und Bösen werden durch Blumen ersetzt. Die Form der Blüten lässt sich auf Redons Lithographie (Abb. 103) zurückführen, die er für Baudelaire's *Les fleurs du mal* verfertigt hatte. Die augenartige Form der Blüte spielt auf das innere Auge des Menschen an. Dies ist offenbar eine Umdeutung der biblischen Erzählung. Denn, wie oben ausgeführt, ist die Vision die einzige Quelle wahrer Erkenntnis. Dies heißt, dass Evas Augen durch das Pflücken der Blumen aufgetan werden. Dennoch anstatt sich sofort auf die Offenbarung einzulassen, zögert sie.²⁵⁷

Die Intensität des Zögerns lässt sich in der Landschaftsdarstellung erahnen: Der Boden und der Stamm des Baumes – dessen Licht-Schatten-Kontrast – im Mittelgrund werden durch die ineinander übergehenden, freien Formen in Farbtönen von Braun, Blau, Orange, Opak und Schwarz zum Ausdruck gebracht. Entsprechen die langsam ineinander übergehenden Freimuster nicht Evas Hemmungen? Tatsächlich begann Gauguin zu dieser Zeit, Farben mit gegenständlichen Formen zu verbinden, so dass sie sich in der Bildfläche zu übergreifenden Formen zusammenschließen. Die Blumen und Streifen auf den Pareo zweier Frauen in *Parau*

²⁵⁷ Jirat-Wasiutynski hat dieses Moment richtig gesehen: »*The Eve plucks at a flower somewhat hesitantly, a questioning look in her eyes ...*«. In: Jirat-Wasiutynski 1978, S. 269

api/ Gibt's was neues (Abb. 104) gewinnen bei näherem Betrachten ihren Eigenwert und wirken gleichsam wie ein freies Farbmuster in der Bildfläche.²⁵⁸ Gauguin war es erst während seines ersten Aufenthalts auf Tahiti gelungen, die menschlichen Emotionen durch das synthetische Zusammenspiel von Farben und Formen zu veranschaulichen. Ein anderes zutreffendes Beispiel findet sich in *Ah, oe feii?/ Eh quoi, tu es jalouse/ Du bist eifersüchtig* (Abb. 105):

*Zwei Schwestern, die soeben ein Bad genommen haben, ruhen sich in anmutiger, tierhafter Haltung am Strand aus und unterhalten sich über verflissene und zukünftige Liebschaften. Ein Streit, eine Erinnerung: Wie! Du bist eifersüchtig?*²⁵⁹

Die menschliche Eifersucht stellte Gauguin durch eine Anspielung auf der Wasseroberfläche am linken Rand des Bildes dar. Die drachenförmigen schwarzen Muster verwickeln sich in den Mustern von Blau und Orange. Ihre verzehrten Formen mit den kontrastierenden Farben reflektieren den gedämpften Zorn und Neid der im Vordergrund sitzenden Schwester. Im Vergleich mit der Vorgehensweise in *Jeunes baigneurs bretons/ Die jungen bretonischen Badenden* (Abb. 106) oder in *Verlust der Unschuld*, im ersteren wurde der Wasserfall noch sehr impressionistisch mit lockenden Pinselstrichen oder im letzteren das Meer durch eine steife, blaue Fläche dargestellt, ist die Wasserdarstellung in *Ah, oe feii* vereinfacht und beinahe dekorativ. Aber gerade durch diese dekorativen Formen stimmt die dargestellte Natur mit dem Seelenzustand des Menschen überein. Oder mit Delaroches Wort: *Die ganze Natur scheint als mitfühlendes und schweigendes Wesen teilzunehmen.*²⁶⁰

Es ist sinnvoll, nach Gauguins Absicht, eine zögernde Eva darzustellen, zu fragen. Vor der Reise auf Tahiti dürfte Gauguin einen naiven Gedanken gehabt haben, dass der Sündenkomplex bei den primitiven Völkern nicht anzutreffen ist. Diese Vorstellung liegt sehr wohl noch seinem *Ia orana Maria* zugrunde. Dennoch erwies sich diese Annahme bereits nach kurzer Zeit auf Tahiti als nicht gänzlich zutreffend.

²⁵⁸ Vgl. Bockenmühl 1998, in: Költzsch 1998, S. 112 f.

²⁵⁹ Zitiert nach Schneeberger 1964, S.111

²⁶⁰ »Avant et après«, in: Schwabach 1998, S. 44

Als Gauguin auf Tahiti ankam, war Tahiti bereits seit hundert Jahren französische Kolonie. Die Lebensweise der Einheimischen war bereits von der europäischen Kultur geprägt. Die Missionare hatten christlichen Normen verbreitet, die den althergebrachten Sitten stark entgegengesetzt waren. Zügellose sexuelle Freiheit war nicht so selbstverständlich, wie Gauguin es sich vorgestellt hatte. Öffentlich existierte sie nur beim Feiern der rituellen Orgien auf dem Land. Ansonsten wurde sie nur geduldet, wenn die Ausschweifungen diskret gehandhabt wurden. Zwar lagen die moralischen Maßstäbe in dieser Hinsicht immer noch deutlich niedriger als in Europa; dennoch hegten die Tahitianerinnen Bedenken und hatten Hemmungen. Wie Gauguin selber erfuhr, hatten sie Skrupel vor dem Ausleben ihrer ausschweifenden Lebensgenüsse.²⁶¹

In »*Noa Noa*« schildert Gauguin ein Ereignis: Beim Fischfang jagte er einen Fisch, den der Hacken am unteren Kiefer hält. Dies bedeutet nach maorischem Glauben weibliche Unkeuschheit während der Abwesenheit ihres Mannes. Am Abend teilte er dies Tehamana mit. Aus vollem Entsetzen begann sie zu beten. Danach bat sie Gauguin, sie zu bestrafen. Gauguin vergab ihr aber aus buddhistischer Barmherzigkeit.²⁶² Diese Episode zeigt, dass Seitensprünge nicht gebilligt wurden und eine Frau sich damit strafbar machte. Vor ihrem Liebesabenteuer musste Tehamana gewisse Skrupel gehabt haben. Dieses Moment des Zögerns wollte Gauguin durch eine Änderung seines Bildentwurfs festhalten. Eine Studie (Abb. 107) geht dem Gemälde *Te nave nave fenua* voran. Dort ist Eva sehr wohl beim Pflücken dargestellt. In der Endfassung hatte Gauguin aber eine aufschlussreiche Änderung vorgenommen. Während Gauguin die Körperhaltung Evas von der Studie in das Gemälde übernahm, wurde der Kopf Evas durch eine Kopfskizze von Tehamana (Abb. 108) ersetzt. Im Lichte des in »*Noa Noa*« geschilderten Ereignisses ist Gauguins Absicht klar: Gerade den Augenblick des Zauderns seiner *Vahine* (Frau auf Tahitisch) vor dem Fall bildlich zu fixieren.

Wenn aber Gauguins Geliebte das Gefühl, zu sündigen, hatte, müsste man sich fragen, ob Gauguin selbst, der durch und durch ein Europäer war, sich tatsächlich übermäßigen sexuellen

²⁶¹ Vgl. Heermann 1987, S. 85; Koch 1998, in: Költzsch 1998, S.30 ff.; vgl. auch Dorras 2000, in: Schachner-Blazizek 2000, S.141

²⁶² »*Noa Noa*«, in Petit/Pehnt 1992, S. 61 f.

Genüssen hemmungslos aussetzen konnte. Darüber könnte Tehamanas Gebet Aufschluss geben. Nach Gauguins Wiedergabe sollte es folgendermaßen heißen:

Sauvez-moi! Sauvez-moi! Il est soir; il est soir des Dieux. Surveillez près de moi, ô mon Dieu! près de moi, ô mon Seigneur! Gardez-moi des enchantements, de mauvaise conduite, de souhaiter du mal ou de maudire, des secrètes menées et des querelles pour les limites des terres. Que la paix règne loin autour de nous!

Ô mon Dieu! Gardez-moi contre le guerrier furieux, de celui qui erre furieux, se plaît à effrayer, dont les cheveux sont toujours hérissés. Que moi et mon esprit vivent.

*Ô mon Dieu!*²⁶³

Es fällt auf, dass die Dinge, vor denen Tehamana ihren Gott um Schutz bat, mit denjenigen vergleichbar sind, die als Folgen des Sündenfalls gelten. Es sind die schlechten Ratschläge, die Verfluchung, Streitigkeiten und nicht zuletzt der Tod. Verband Gauguin selbst die Seitensprünge auch mit solchen Konsequenzen? Andererseits ist zu bezweifeln, dass Gauguin, der nur ein wenig Tahitisch kannte, den Inhalt des Gebets tatsächlich verstand. In der Tat stammt dieses Gebet aus Moerenhouts »*Voyages aux îles du Grand Océan*«; einem Werk, das Gauguin sehr gut kannte.²⁶⁴ Es ist durchaus möglich, dass Gauguin beim Zusammenstellen seiner Reiseberichte das Gebet aus Moerenhouts Ausführungen auswählte, weil er vermutete, dass es zu jener

²⁶³ »Noa Noa«, Petit/ Pehnt 1992, S. 66-67. Deutsche Übersetzung: *Rette mich! Rette mich! Es ist Abend; es ist der Abend der Götter. Wache über mich, o mein Gott! Über mich, o mein Herr! Bewahre mich vor Zauberei, vor schlechten Ratschlägen, vor bösen Wünschen oder Verwünschungen, vor geheimen Umtrieben und vor Streit bis an die Grenzen der Erde. Möge in unserem weiten Umkreis Frieden herrschen!*

O mein Gott! Bewahre mich vor dem wütenden Krieger, vor demjenigen, der wütend umherirrt, der Gefallen am Schrecken anderer findet, dessen Haare sich stets sträuben. Ich und mein Geist mögen leben.

O mein Gott! In: Petit/Pehnt, 1992, S. 66-67

²⁶⁴ »*Voyages aux îles du Grand Océan II*«, 81-83. Dazu Petit/Pehnt 1992, 67, Anm. 1. In der Tat liegen Moerenhouts Ausführungen Gauguins »*Ancien culte mahoire*« zugrunde und das Gebet ist auch in diesem Buch enthalten. Zu den kleinen Unterschieden zwischen dem Gebet aus Moerenhouts Buch und jenem Gauguins: Petit/Pehnt, ebenda Anm. 2 und 3. Im März 1892 hatte ihm ein französischer Kolonist namens Goupil die zweibändige Studie Moerenhouts ausgeliehen. Diese 1837 erstmals veröffentlichte Abhandlung enthält einen Bericht über die vergessenen Glaubenssysteme und Bräuche auf Tahiti sowie Angaben über Sprache, Kultur, Politik und Gesellschaft. Dazu Thomson 1997, S. 156. Wie Thomson (ebenda) bemerkt, könnte Gauguin schon vorher in Paris diese Studie gekannt haben.

Situation passte. In diesem Fall gibt das Gebet eher Gauguins Selbstzweifel und Sorge preis, die er bei seinen eigenen Ausschweifungen sehr wohl auch empfand. Nach der christlichen Lehre gelten diese ja unzweideutig als Sünde. Daher ist anzunehmen, dass es sich bei Tehamanas Gestalt in *Te nava nava fenua* in der Tat um eine Selbstdarstellung Gauguins handelt. Seinen eigenen Sexualtrieb konnte er nicht schamlos zeigen. Also schlüpfte er im Gemälde in die Gestalt seiner Geliebten. So ist Tehamanas Zögern in Wirklichkeit sein eigenes Zögern, sich an den zügellosen Spielen zu beteiligen.

Gauguin war nicht der erste, der das Zögern eines Mannes bildlich darstellte. Ein gutes Beispiel ist die berühmte Adam-Eva-Tafel von Albrecht Dürer (Abb. 109). Adam und Eva sind zwar getrennt auf den beiden Seitenflügeln gemalt; gleichwohl beziehen sie sich durch die subtile Gestaltung ihrer Blickwinkel aufeinander. Zusammen führen sie den letzten spannenden Augenblick gerade vor dem Sündenfall wieder vor; den Augenblick *vor* Adams Entscheidung, in den Apfel zu beißen. Eva lehnt sich an den Baum der Erkenntnis an, hält den Apfel locker in der Hand. Sie wirkt entschlossen, bereits überzeugt von der Schlange, mit der sie keinen Augenkontakt mehr hat. Die Szene beginnt mit Evas Pflücken der verbotenen Frucht und ihrer leichten Drehung zu Adam. Ihr selbstbewusster Blick gilt aber dem Betrachter. Steht ein Betrachter vor ihr und wendet sich Adam zu, merkt er, dass Adam sie anzublicken scheint. Im Gegensatz zu Eva scheint Adam unsicher. Sein zur Seite gelegter Kopf mit dem geöffneten Mund lässt einen Disput erahnen. Aber diesen führt er mit sich selbst. Der Disput wird durch seinen ambivalenten Blick vermittelt. Einerseits scheint sein Blick sich auf Eva zu richten; andererseits scheint er ins eigene Innere zu schauen. Dies ist ein Kampf zwischen Vernunft und sinnlicher Versuchung. Adam ist doch unentschlossen, ob er Gottes Verbot gehorchen oder der schönen Eva folgen soll. Zwar ist Evas Schönheit der Beweggrund für Adams Fall und ihre sichere, selbstbewusste Erscheinung scheint dem zögernden und selbstzweifelnden Adam Zuversicht zu gewähren; dennoch spielt sie in diesem Moment nicht die aktive Rolle einer Verführerin. Sie hat nicht einmal einen Blickkontakt mit Adam. Die Entscheidung liegt also allein an Adam selbst.²⁶⁵ Gerade dieses Moment des Zögerns vor dem Fall wollte Gauguin in seinem Bild darstellen, und wie bereits deutlich gemacht, ist dieses Zögern nicht nur das seiner

²⁶⁵ Zu einer eingehenden Analyse mit Berücksichtigung auf die exegetischen Tradition des Sündenfalls: Schoen 2001, S. 93 f.

Eva, sondern auch und vor allem das Zögern von Gauguin selbst. Während aber das Hauptanliegen von Dürers Tafel und Gauguins Bild durchaus vergleichbar ist, sind signifikante Unterschiede zwischen den beiden nicht zu übersehen: Erstens war der Kampf, der in seinem Inneren stattfand, auf merkliche Weise anders als der bei Adam. In Dürers Tafel ist Eva schon gefallen. Sie wirkt selbstbewusst und zuversichtlich. Adam dagegen zögerte, weil er nicht wusste, ob er seiner Frau folgen sollte. Bei Gauguins *Te nave nave fenua* handelt es sich einzig um das Zögern von ihm selbst und alleine. Seine Vernunft sagte ihm, dass das christliche Dogma des Sündenfalls nicht glaubwürdig, ja sogar der Menschennatur widrig ist. Aber der Kampf, der in seinem Inneren stattfand, ist auf merkliche Weise anders als bei Adam. Seine Vernunft sagte ihm, dass das katholische Dogma des Sündenfalls nicht glaubwürdig, ja sogar der Menschennatur widrig ist. Aber da sich ihm nun zahlreiche Gelegenheiten zum Liebesabenteuer darboten, konnten Sorge und Angst, die längst von ihm verdrängt waren, wieder, und zwar durch seine jämmerlichen neuen Lebensumstände verstärkt, in sein Bewusstsein dringen.²⁶⁶ Damit wird der zweite Unterschied deutlich. Während Dürers Bild eher seine kreative Interpretation des Sündenfalls zum Ausdruck bringt, gibt Gauguin mit seiner Eva seinen eigenen Kampf zu erkennen. Für ihn geht es um das Existentielle. Folgt er seinen Instinkten, würde er sündigen und dem Tod verfallen. Nicht zuletzt werden Evas Zaudern und Zögern durch bildliche Elemente dargestellt. Damit wollte Gauguin seine Unentschlossenheit explicit ausdrücken.

Während der ersten Reise auf Tahiti verwandte Gauguin mehrmals eine bestimmte Bildkomposition, nämlich eine Gruppe von zwei Frauen, die sich in entgegengesetzten seelischen Verfassungen befinden. Auf diese Weise werden zwei sitzende Frauen in *Nafea faaipoipo/ Quand te maries-tu* (Abb. 110) gezeigt. *Wann heiratest du?* So lautet der Titel und deutet auf den innerlichen Konflikt des Menschen hin. Eine Frage, die sich den beiden Frauen aufdrängt. Die vordere Frau gehorcht ihrem natürlichen Instinkt. Durch ihre Mimik und ihre nach vorne beugende Körperhaltung wirkt sie entspannt und anmutig. Ihr Körper wird zwar von einem traditionellen Pareo gehüllt, aber auf eine sinnlich evokative Weise. Das Muster des Pareo entspricht ihrer jugendlichen Vitalität. Die hintere Frau dagegen trägt ein von den Missionaren eingeführtes Gewand an, unter dem ihr schöner Körper völlig versteckt ist. Durch ihre aufrechte,

²⁶⁶ Amishai-Maisels hat den Bezug Gauguins auf ihn selbst gesehen: »Gauguin has superimposed his own inhibitions and guilty conscience on the guiltless sexual freedom of the Tahitians«. Siehe Amishai-Maisels 1973, S. 374. Allerdings hat sie in ihrem Aufsatz diesen Punkt nicht weiter entfaltet.

angespannte Körperhaltung und ihr graues Antlitz erscheint sie streng und intolerant. Offenkundig wollte Gauguin sie als eine derjenigen Frauen darstellen, die sehr auf die Einhaltung der gesellschaftlichen Normen bedacht sind. Dennoch läuft die Darstellung nicht darauf hinaus, lediglich zwei verschiedene Frauentypen zu präsentieren. Denn die unteren Teile ihrer Gewänder vermengen sich zu einer Einheit. Überdies ist hier die Rauntiefe, durch die die beiden Frauen sich voneinander trennen können, nicht klar nachgebildet. Ebenso wie die Verschiedenheit wollte Gauguin die Untrennbarkeit der beiden Frauen veranschaulichen. Sie verkörpern in der Tat den innerlichen Konflikt *eines* Menschen: Das natürliche Verlangen nach Liebe, nach sinnlicher Freude und sexueller Befriedigung geht stets einher mit dem Zwang, den herkömmlichen Sitten Gehorsam zu leisten. Auf den ersten Blick wollte Gauguin die seelischen Züge der einheimischen Frauen darstellen; indes legen unsere Ausführungen nahe, dass Gauguins Darstellungen in höherem Grade sich selbst gelten. In der Tat lässt Gauguin einmal während seines ersten Aufenthalts auf Tahiti seine innere Unsicherheit spüren. In einem Brief an de Monfreid schreibt er: *Meine ganze Existenz ist so: Ich stehe am Rande des Abgrundes und falle nicht hinein.*²⁶⁷

V.2. *Manao tupapau*

Das Thema der Versuchung setzte weiter auf Tahiti fort. Als die Hauptdargestellte erschien Tethammana in *Manao Tupapau* (Abb. 111). Das Bild zählt zu den wichtigsten Gemälden, welche Gauguin während seines ersten Aufenthalts auf Tahiti malte. Über *Manao Tupapau* erwähnte Gauguin insgesamt vier Male in seinen Schriften: Ende 1892 in den Briefen an Mette und Daniel de Monfreid, und später in »*Noa Noa*«, sowie in »*Cahier pour Aline*«. In beiden Briefen an Mette und de Monfreid schrieb Gauguin ähnlichen Inhalt und machte eine Liste der Gemälde, die er zu jener Zeit auf Tahiti malte und sich für eine Ausstellung nach Europa schicken ließ. *Manao Tupapau* war in die Liste aufgenommen; dazu schrieb Gauguin noch eine kleine Anmerkung, damit Mette und Monfreid es dem Kunden besser erklären konnten. In den beiden Briefen behauptete Gauguin: das Bild *Manao Tupapau* wolle er für später behalten oder

²⁶⁷ Mittelstädt 1991, S. 90

für zweitausend Francs verkaufen.²⁶⁸ An der Komposition des *Manao Tupapau* ist der Einfluss von Manets *Olympia* (Abb. 112) leicht erkennbar. Gauguins Auseinandersetzung mit Manets *Olympia* hatte eine lange Geschichte. René Huyghe zufolge zeichnete er erstens 1889 die erste Karikatur von *Olympia* in einem Heft auf.²⁶⁹ Danach malte er eine Kopie von *Olympia*²⁷⁰ und später brachte Gauguin sie nach Tahiti mit. In »*Noa Noa*« lautet eine Beschreibung, seine Nachbarin dachte fälschlicherweise, dass sie sich hier um Gauguins Ehefrau handele.²⁷¹ Sich an Manets *Olympia* anlehnend, schuf Gauguin 1892 *Manao Tupapau* und später wiederholte sich *Manao Tupapau* als Leitmotiv mehrfach in seinen Lithographien und Holzschnitte.

Beim Vergleich von *Olympia* und *Manao Tupapau* sind sowohl Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede leicht zu merken. Während Manets *Olympia* auf den Rücken liegt, liegt Gauguins Tehamana auf dem Bauch. Eine Pose, die eher François (1703–1770) erotischen Figuren, wie seinem *Ruhenden Mädchen* (Abb. 113, 1752) ähnelt. Dies zeigt, dass Gauguin sich für seine braune Eva nicht nur ein Vorbild nahm, wie eng sein Tehamana in *Manao Tupapau* auch immer zu der *Olympia* auch steht. Er kombinierte Manets *Olympia* mit dem ruhenden Akt von Bouchers Mädchen. Gauguin blieb allerdings nicht beim Zusammenstellen stehen; denn schließlich wich er nicht nur von Manets, sondern auch von Bouchers Bildkonzepten ab. In der Tat ist sein Tehamana Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der konventionellen Aktmalerei. Dieser verlieh er neue Sicht- und Denkweise. Um Gauguins Motive und Gedanken zu erfassen, werden wir in Kürze die Hauptschritte der Entwicklung zu rekapitulieren, die zu Gauguins Darstellung seiner Tehamana führt. Im Folgenden versuchen wir, einen roten Faden in der Entwicklung von Giorgiones' *Ruhender Venus* über Tizians *Venus von Urbino* und Bouchers *Ruhendes Mädchen*, bis hin zu Manets *Olympia* zu ziehen. Dadurch lässt sich Gauguins Stellung in der Geschichte der Aktmalerei besser erkennen.

²⁶⁸ Siehe den Brief an Mette am 8. 12. 1892, Malingue CXXXIV; den Brief an de Monfreid am 8. 12. 1892, dazu Mittelstädt 1991, S. 93-94

²⁶⁹ Abbildung der Karikatur siehe Reff 1976, fig. 15, S.37

²⁷⁰ Gauguin war von Februar bis Mai, wieder von November bis Dezember 1890 und nochmal von Januar bis April 1891 in Paris gewesen. Damals wurde Manets *Olympia* im Eingang des Museums Luxembourg ausgestellt. Sehr wahrscheinlich wurde die Kopie von *Olympia* zu jener Zeit angefertigt. Wildenstein 1964, S. 160

²⁷¹ Mittelstädt 1991, S. 23-24

V.2.1. Die Rolle der Venus in Giorgiones und Tizians Gemälde

Wie oben erwähnt, beruht die Komposition des *Manao Tupapau* auf Manets *Olympia*. Diese lässt sich ihrerseits auf Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 114) zurückführen; und Tizian fand wiederum in Giorgiones *Ruhender Venus* (Abb. 115) die Vorlage für seine Venus. In der Tat lassen gewisse *historische* Geschehnisse einen Zusammenhang zwischen *Venus von Urbino* und der *Olympia* von Manet vermuten. In »*Vita Tizian*« steht, dass Tizian von Karl V im Jahr 1547 nach Wien berufen wurde. Er nahm zwei Gemälde, *Venus von Urbino* und *Verspottung Christi* (Louvre Version) auf den Weg mit. Er hoffte, dass die beiden Werke, darunter ein profanes und ein sakrales Motiv, als Pendant zueinander sein künstlerisches Können auf dem kaiserlichen Hof zeigen würden. Diese Episode, die sich heute als Legende erwiesen hat, galt zu Manets Zeiten noch als glaubhaft. Manet ließ sich davon inspirieren. Er hat eine *Olympia* und eine *Verspottung Christi*²⁷² geschaffen, und die beiden Werke im Salon von 1865 ausstellen lassen. Der Jesus in der *Verspottung* ist eigentlich Manets Selbstbildnis, das eine spiegelverkehrte Adaption von Degas' Radierung ist. Damit versinnbildlicht Manet seine Rolle als einen von seinen Zeitgenossen verspotteten Künstler; sein Opfer für Kunst gleicht der Passion Christi. Die Ideen von Tizian sowie von Manet haben erheblichen Einfluss auf Gauguin gehabt. Obwohl er keine Pendantstücke schuf, gibt es von ihm zwei Gemälde, die an jene von Tizian und Manet erinnern. 1889 malte er *Christus am Ölberg*, in dem die Gestalt Christi Tizians *Verspottung Christi* entnommen ist. Wie Manet stellt Gauguin sich als den geißelten Christus dar, der als missverstandener Künstler zum Opfer der Kunst gebracht und von Zeitgenossen verspottet wird. 1892 schuf er *Manao Tupapau*; ein Gemälde, welches Gauguins Auseinandersetzung mit Tizian und Manet dokumentiert. Manets Absicht folgend, stellt Gauguin Künstler und Prostituierte als Pendant zueinander dar; denn die beiden sind gleichermaßen verspottet und an den Rand gedrängt.²⁷³

In Giorgiones sowie in Tizians Gemälde ist Venus in einer liegenden Pose in den Vordergrund gerückt; Schönheit und Vollkommenheit der Göttin stehen im Mittelpunkt. Venus gilt in der griechisch-römischen Mythologie als Liebesgöttin in Verbindung mit Wollust, Laszivität und

²⁷² Die Abbildung der *Verspottung Christi* siehe Körner 1996, Abb. 78

²⁷³ Körner 1996, S. 94 f.

Unkeuschheit. Mit der Zeit hatte sich bis in das Mittelalter ein doppelwertiges Image der Göttin entwickelt. Venus war nicht nur eine verführende Göttin; sie übernahm darüber hinaus eine moralische Funktion und wurde zu Schutzgöttin der Ehe. Dementsprechend entfaltete sich eine hochzeitliche Bildtradition in der Renaissance, in der die Venus-Darstellung mit Liebe, Schönheit, und weiteren weiblichen Tugenden wie Fruchtbarkeit verbunden ist.

Die Hochzeitgemälde, in denen Venus sich als Schutzgöttin der Ehe präsentiert, sind bereits in der Frührenaissance zu sehen. Anhand der spätantiken Schrift »*De nuptiis philologiae et Mercurii libri*« von Martianus Capella (5. oder frühe 6. Jahrhundert) tritt Venus mit ihren Gefolgen, Amor, Flora sowie den drei Grazien, auf dem Hochzeitfeier des Merkurs auf. Mit Hochzeitsliedern und Tänzen bringen sie das Fest zum Höhepunkt; in diesem Moment streut Flora Blüten und schmückt mit diesen das Brautbett.²⁷⁴ Mit Martinanus' Beschreibung stimmt eine Szene in *La Primavera* (Abb. 116, 1482/1487) von Sandro Botticelli (1445-1510) überein. Nach Meinung von Kunsthistorikern ist die göttliche Versammlung, die in dem Bild geschildert ist, eine hochzeitliche Zeremonie.²⁷⁵ Ursprünglich befand sich *La Primavera* in einem Stadtpalast der Medici in der Via Larga (die heutige Via Cavour) nahe dem Palazzo Medici Michelozzos. Das Bild hing einstmals in einem Zimmer im Erdgeschoss des Palastes, und dieses Zimmer war direkt neben dem Schlafzimmer von Lorenzo di Pierfrancesco.

Nach der Bauart der Florentiner Paläste des 15. Jahrhunderts pflegen die Schlafzimmer der Ehegatten nebeneinanderzuliegen. Daher ist anzunehmen, dass das Zimmer mit Botticellis Gemälde das Schlafgemach der Ehegattin, Semiramide Appianis war. In diesem Zusammenhang dürfte Flora in *La Primavera* das gleiche tun, was Martianus Capella schrieb. Sie tritt so auf, als sei sie bereit, die Blüten im nächsten Augenblick auszustreuen. In diesem Augenblick verwandelt sich das Brautgemach in einen Liebesgarten, in dem das Ehepaar Liebesspiele genoss und mehrere Kinder auf die Welt brachte. In der Renaissance hatte eine solche Darstellung einen moralischen Unterton, dass Frauen sich mit ihrer eingeschränkten Rolle im Umfang des Häuslichen begnügen und die weiblichen Tugenden, vor allem die Keuschheit, bewahren

²⁷⁴ Zur Diskussion über die literarischen Quellen der *Primavera* siehe Körner 2009, S. 200 und 208; Rehm 1999, S. 253-281

²⁷⁵ Körner 2006, S. 216-220; Zöllner 2009, S. 65-75; Rehm 2009, S. 105-121

sollten.²⁷⁶ Mit anderem Wort, die Tür des Liebesgartens sollte für alle Freier schließen, und die erotische Schönheit einer Frau ist einzig ihrem Ehegatten vorbehalten. Venus wurde als Verkörperung idealer Frauen angesehen und verehrt. Die Bilder von Giorgione und Tizian passen zum Gedanken einer idealen Frau. In diesem Lichte betrachtet, sind diese sehr wohl auch Hochzeitsbilder.²⁷⁷

Giorgiones Venus weilt in einer idyllischen Landschaft. Während die Landschaft sich zur Außenwelt öffnet, schließt Venus ihre Augen zu; sie hat keinen Kontakt mit der Außenwelt. Auf der anderen Seite strahlt die idyllische Landschaft jedoch schönes, verführerische Ambiente aus, so dass das Schließen der Augen ein Doppeltes symbolisiert: Die Ablehnung der Außenwelt ist hier zugleich die Zustimmung einer intimen Welt des Ehepaares. Keuschheit und andere weibliche Tugenden sind in diesem Zusammenhang zu verstehen.

Im Gegensatz zu Giorgiones Gemälde ist Tizians *Venus* in einen inneren Raum versetzt, wodurch die weiblichen Tugenden noch verstärkt zum Ausdruck kommen. Der Hintergrund ist heterogen gestaltet.²⁷⁸ Die rechte Bildhälfte führt zu einer häuslichen Szene im Hintergrund: Zwei Dienerinnen beschäftigen sich vor zwei Truhen/ *Cassoni*, die eine hochzeitliche Vorbereitung andeuten.²⁷⁹ Dagegen ist der Hintergrund der linken Hälfte von einem Vorhang bedeckt, somit wird der Blick des Betrachters gehindert. Die durch den Vorhang entstandene, architektonische Trennung ist allerdings schwierig zu erklären. Der Vorhang dient nicht nur zur Raumaufteilung; er hebt darüber hinaus das inkarnate Fleisch der Göttin vom Hintergrund ab. Der Saum des Vorhangs erscheint als eine vertikale Grenzlinie, die zwar bei der Hand Venus' endet, aber über die Fingerlinie auf das weibliche Geschlechtsorgan hinweist. Daher ist die Schampartie der Liegenden in den Fokus gerückt. Die Gebärde, die Geschlechtsteile zu bedecken, erregt gerade bei dem Betrachter Neugier und Begierde. Das Bedecken ist zugleich

²⁷⁶ Rehm 2009, S. 105-121; Körner 2006, S. 205-220

²⁷⁷ Jaynie Anderson führt das Motiv der *ruhenden Venus* auf zahlreiche Quellen antiker Literatur zurück, die Giorgiones Gemälde als Hochzeitsbild ausweisen. Zu Andersons Ausführungen siehe Lüthy 2003, Anm. 156, S. 222.

²⁷⁸ Das perspektive Diagramm von der *Venus von Urbino* wurde von Philipson wiedergegeben. Siehe Goffen 1997a, Fig. 24, S. 83

²⁷⁹ In Tizians Gemälde sprechen gewisse Attribute für einen ehelichen Kontext: der Rosenbund in rechter Hand Venus' deutet auf die Beständigkeit der Liebe, das Myrthenbäumchen im Fenster symbolisiert die immerwährende Liebe, und der schlafende Hund ist Symbol für eheliche Treue. Nicht zuletzt sind die beiden *Cassoni* auch Zeichen für Ehebündnis. Dazu Goffen 1997a, S. 67-68; Lüthy 2003, S. 106

Auffordern und Anregen. Hinzu kommt, dass Venus' Körpersprache zweideutige Botschaften vermittelt. Zum einen ist die Handgeste zwar der schützenden Geste der *Venus Pudica* entnommen, sie kombiniert sich jedoch mit lustvoller Selbststimulierung; zum anderen befindet sich der Fluchtpunkt gerade neben ihrer Augenhöhe, so dass dem Betrachter unmittelbar ihr verträumender und doch bewusster Blick begegnet. Nicht nur Venus' Geste, sondern auch ihre Blickzuwendung macht einen ambivalenten Effekt aus. Einerseits scheint sie den Betrachter zum Flirten einzuladen, andererseits ihn aber abzulehnen. Der Körper völlig entspannte Körper ruft gewisse erotische Intimität hervor. Zutreffend schildert Lüthy: *Zeigen und Verbergen verschränken sich dialektisch.*²⁸⁰ Andererseits verbirgt sie sich durch den dunklen Vorhang behaglich in einem Gemach. Wie bei Giorgiones Venus bewahrt sie ihre erotische Schönheit nur für den Mann, den sie demnächst heiratet. Dank der hervorragenden Bildanordnung Tizians verbinden sich Intimität und Offenheit, Sichtbares und Unsichtbares, Sinnlichkeit und eheliche Treue miteinander in der liegenden Venus.²⁸¹

Die Venus-Darstellung, in der weibliche Erotik und Keuschheit sich miteinander kombinieren, entfaltete sich als zentrales Motiv der Aktmalerei vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Der späte Tizian und seine Werkstatt, Bouchers *Goldregen/ Danae* und Goyas *Maya* usw./ Die Werke des späten Tizians und seiner Werkstatt, sowie Bouchers und Goyas usw. hatten entscheidenden Anteil an der Entfaltung dieses Motives; dennoch nahmen die nachkommenden Maler meistens eher die erotisch-verführerischen Momente heraus, und die ursprüngliche Darstellung der Venus wandelt sich in Darstellungen von Kurtisanen. Im 19. Jahrhundert wurde die tizianische Venus-Pose nicht nur von Aktmalerei, sondern auch von pornographischer Fotografie übernommen.²⁸² In diesem Zusammenhang suchte Manet für seine *Olympia* die Venus-Pose aus und änderte diese in einer ironischen, ja provozierenden Weise um.

²⁸⁰ Ebd., S. 103

²⁸¹ Zur ausführlichen Bildanalyse siehe Lüthy 2003, S. 102-107

²⁸² Körner 2006, S. 78, Abb. 61

V. 2.2. Manets *Olympia* – ein Vergleich mit *Venus von Urbino* und *Manao Tupapau*

1865 wählte Manet zwei Gemälde *Olympia* und *Verspottung Christi* als Pendant zueinander aus und ließ sie im offiziellen Salon von 1865 ausstellen. Die *Olympia* hat aber einen großen Skandal ausgelöst.²⁸³ Missbilligende Äußerungen der Kritiker waren überall im Pariser Milieu zu hören. *Das Volk drängt sich in Scharen um Monsieur Manets faulige Olympia, als befände es sich im Leichenschauhaus.* Ironischerweise hat sich Manet dadurch berühmt gemacht. Der Wut des Publikums liegt darin, dass Manets *Olympia* sich der durch die giorgionisch-tizianische Venus gebildeten Vorstellung widersetzt. Im Folgenden werden wir die *Olympia* mit Tizians *Venus* vergleichen, um Manets Absicht besser zu verstehen.

Die kompositorischen Ähnlichkeiten von *Venus von Urbino* und *Olympia* sind auf den ersten Blick leicht zu erkennen. In fast gleicher Weise schließt Manet die linke Bildhälfte der *Olympia* durch einen Wandschirm zu, dessen Rand von Gegenlicht beleuchtet wird. Der schmale, erhellte Rand führt den Blick auf die Scham von Olympia. Olympia bedeckt ihre Scham wie Venus bei Tizian. Dennoch wollte Manet nicht Tizians Komposition bloß kopieren. Was die Farbgebung, die Körperhaltung sowie die Gesichtszüge der Figuren betrifft, weicht Manets Bild deutlich von Tizians *Venus* ab.

Tizian präsentiert seine Venus geschickt mit der Manier „Weiß in Weiß“. Die nackte, weichgebettete Göttin mit ihrem rosenweißen Fleisch wird auf ein weißes Betttuch gelegt, so dass der entspannende, butterweiche Körper voll und ganz zur Schau gestellt ist. Manets *Olympia* befindet sich zwar auch in der Mitte des Gemäldes; dennoch scheint sie aber eine andere Wirkung zu haben. Im Vergleich mit der *Venus von Urbino* ist Manets *Olympia* eher farblos. Braune und dunkelgrüne Töne dominieren den Hintergrund. Unterschiedliche Weißtöne vom grauen Weiß des Betttuchs, vom Marmorweiß des Inkarnats Olympias und vom rosigen Weiß des Kleids der Dienerin heben sich stufenweise von dem Hintergrund ab. Sie wirken mit dem dunklen Hintergrund aufeinander und lassen einen Weiß-Schwarz-Akkord entstehen. Dabei spielt das Marmorweiß der Olympia eine bedeutungsvolle Rolle. Anders als das rosenweiße Fleisch der Venus ist Olympias Haut ungewöhnlich bleich und blutarm. Das Marmorbleiche

²⁸³ Ebd., S. 75

Fleisch eines Mädchen, George Mauner nannte es *Fille du Marbre*, war eine gängige Umschreibung für Prostituierte.²⁸⁴ Deutliche Unterschiede zu Tizians Venus lassen sich darüber hinaus an Körperformen erkennen. Die anmutige Körperform der Göttin von Tizian mit ihren weich schwellenden Körperlinsen wurde von Manet durch harte, eckige Linien ersetzt. Olympias Körperform wirkt knabenhaft. Amadée Cantaloupe tat deshalb *Olympia als einen weiblichen Gorilla* ab,²⁸⁵ und Valéry als *that monster of banal sensuality*.²⁸⁶ Als das Pariser Publikum die *Olympia* sah, war es maßlos entsetzt und wütend. Denn Manets Ausführungen waren außer jeglicher Erwartung, die auf der ästhetischen Grundlage der tizianischen Venus beruht.

Über die ästhetische Einstellung hinaus gab es noch einen tiefliegenden Grund für die Wut des Publikums. Seit der Spätrenaissance entfaltet sich die Venus-Darstellungen in Tizians Werkstatt als erotische Gemälde, die sich für visuelle Befriedigung der Männer von Venedig aus bis in die Europa angeboten haben.²⁸⁷ Diese Tendenz hat nicht nur eine räumliche, sondern auch zeitliche Ausbreitung erfahren. Wie bereits erwähnt, zeigte sich ihre Prägung in der Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Allerdings ist die eheliche Keuschheit verlorengegangen; es blieb lediglich das erotische Moment in solchen Kunstwerken, deren soziale Funktionen einen Zusammenhang mit der Prostitution nahelegen, wie Lüthy über das Gemälde *Naissance Venus* von Cabanal meint. Unter dem Vorwand von Darstellung einer Göttin, die einst das Ideal von ehelichen Tugenden verkörperte, entfaltet sich ein Spiel zwischen dem Betrachtenden und der Gestalteten mit sinnlichem und erotischem Ambiente.²⁸⁸ Manet hat aber diesen Vorwand nicht gebraucht und das Wahre in seiner *Olympia* ausgedrückt. Er hat gleichsam ein offenes Geheimnis enthüllt, und damit erregte sein Bild große Wut. Er provozierte mit Absicht das Publikum, indem er eine Göttin in eine Prostituierte verwandelte.

²⁸⁴ Zitiert nach Körner 2006, S. 73 und Anm. 102. Außer des bleichen Inkarnats unterstützen einige Beigaben in *Olympia* die Argumentation für Prostituierten: der Name Olympia, die Orchidee, der Halsband, die angezogene Schuhe und die Katze. Der Name Olympia schien in französischen Romanen und Theaterstücken des mittleren 19. Jahrhunderts mehrmals auf. Als Manet 1863 das Gemälde schuf, war der Name zu einem Synonym für die Kurtisane geworden. Die ins Haar gesteckte Orchidee, die wegen der Formähnlichkeit mit dem weiblichen Genitale seit der Antike als Aphrodisiakum gehandelt wurde, spielt auf die Blume des Luxus und die weibliche Sexualität an. Dazu Reff 1976, S. 108; Körner 1996, S. 73

²⁸⁵ Körner 2006, S. 75

²⁸⁶ Reff 1976, S. 27

²⁸⁷ Schlink 2008, S. 111

²⁸⁸ Körner 2006, S. 76-77

In der Tat verraten viele Details des Gemäldes, dass es sich um eine Prostituierte handelt. Im Vergleich zu der niederen Platzierung der Venus ist Olympias Bett perspektivisch hoch platziert, so dass auf ihre Nacktheit und Schampartie wie auf der Bühne in höchstem Maße fokussiert wird. Ferner hat das Gemälde das Format von 190 x 104 cm, dies heißt, dass Olympia in Lebensgröße dargestellt ist. Steht ein Mann vor ihr, wird er gleichsam einer *realen* Frau begegnen und von ihrer Sinnlichkeit angereizt. Aber anders als Tizians Venus, die ihre Scham leicht antastet, legt Olympia ihre linke Hand auf den Oberschenkel und bedeckt damit ihre Scham. Ihre Körperhaltung ist angespannt und deutet auf Selbstverteidigung an. Dazu kommt, dass Olympias Mimik sich eindeutig von der von Venus unterscheidet. Venus' Blick strahlt eine Mischung von zarter Schamhaftigkeit und verführerischer Anziehungskraft aus. Dagegen hebt Olympia ihren Kopf hoch, so dass ihr Blick sich deutlich über die Augenhöhe der Betrachter erhebt. Sie schaut sich in ihrer schamlosen Weise den Betrachter direkt an. Ihr Gesichtsausdruck ist ambivalent: traurig, jedoch gleichgültig; einsehend, aber selbstverteidigend. Impertinent reagiert sie auf den lüsternen Blick des Betrachters, den dieser auf sie wirft. Nach Lüthy herrscht im Bild eine subtile Polyperspektivität: die Blicke der Dienerin, der Olympia sowie des Betrachters sind wie ein Kreis ineinander einbezogen. So gesehen ist Olympia die Begehrte und die Beobachtende zugleich, die den sie Begehrenden beobachtet. In ihrem Auge kann jeder verstohlene und lüsterne Blick des Betrachters, den dieser auf die liegende wirft, nicht verborgen bleiben.²⁸⁹

Ein anderer Beweis, dass die Darstellung der *Olympia* sich auf eine Prostituierte bezog, ist die Dienerin neben Olympia. Während Venus' Dienerinnen in den Hintergrund gesetzt werden, rückt Olympias negerische Magd in den Vordergrund und bringt ihrer Herrin ein vom Freier geschmeicheltes Blumenbouquet. Die Gesicht der Magd hebt sich zwar wegen ihrer dunkelbraunen Hautfarbe nicht klar von dem Hintergrund ab, ist daran noch die Eile zu spüren, als müsse sie ihrer Herrin den Ankunft des nächsten Kunden schnell mitteilen. Ihr Blick auf Olympia zeigt eine tiefe Vertrautheit zwischen der Herrin und Dienerin. Eine derartige Dienerin war typisch für das Kurtisanenwesen des 19. Jahrhunderts und wurde in der Literatur lebendig beschrieben. In »*Nana*« beschrieb Zola eine treu dienende Magd, Zoé. Als Nanas Haushälterin war sie überaus tüchtig. Sie konnte den Freundeskreis der Herrin geschickt betreuen und

²⁸⁹ Lüthy 2003, S. 107-110

Termine für ihre Herrin so gut organisieren, dass zwar viele Freier zugleich in einem Haus waren, dennoch jeder von ihnen sich als den einzigen Geliebten Nanas fühlte.²⁹⁰ Manets negerische Magd übernahm sehr wohl die gleichen Funktionen wie Zoés.

Manet reagierte auf die hundertjährige Tradition der Aktmalerei mit Provokation und Frechheit. Tizians Göttin wandelt sich in eine Pariser Halbweltdame. In der Tat ist Olympia stellvertretend für die unzähligen Prostituierten im zweiten Kaiserreich Frankreich, vor allem in Paris. Gerade deswegen, weil das Bild die Begierden der Männer durch Blöße einer Prostituierten enthüllt, hat *Olympia* im Salon von 1865 einen großen Skandal ausgelöst.²⁹¹

V.2.3. *Manao tupapau* – leidenschaftliche sexuelle Begierde und beängstigender Tod

Wie oben dargelegt, stehen Tizians *Venus von Urbino*, Manets *Olympia* und Gauguins *Manao Tupapau* in gewisser Beziehung. Diese drei Bilder lassen sich als Stationen einer Entwicklung betrachten; einem gedanklichen Prozess, an dem diese drei Künstler teilgenommen haben, und zu dem jeder von ihnen auf je seine eigene Art beigetragen hat.

Wie *Olympia* ist *Manao Tupapau* auch ein Doppelfiguren-Gemälde von einer Liegenden im Vorder- und einer Stehenden im Mittelgrund. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass die beiden Figuren spiegelverkehrt von denen in der *Olympia* gestaltet sind. Darüber hinaus ist die tiefe Vertraulichkeit zwischen Herrin und Dienerin in *Manao Tupapau* nicht mehr zu sehen; die Beziehung zwischen den beiden Figuren ist gespannt. Tehamana wird doch von Tupapau, dem Geist der Toten, verfolgt. Außerdem ist die liegende Pose des Mädchens auffällig. Im Gegenteil zu Venus und Olympia positioniert Tehamana auf dem Bauch, ihr Kopf richtet nach rechts, fast gegen den Rand des Gemäldes. Diese Pose erinnert an ein ähnliches Bild, das *ruhende Mädchen* von François Boucher²⁹², in dem Madame Marie-Louise O'Murphy, die fünfzehn jährige Mätresse Ludwigs XV, mit leicht angewinkelten Beinen unbekleidet, bäuchlings auf

²⁹⁰ »Nana«, Kap. X, XI, XIII

²⁹¹ Körner 2006, S. 75

²⁹² Das ruhende Mädchen hat zwei Versionen. Die eine ist im Wallraf Museum in Köln, die andere in der Altpinakotheek in München vorhanden.

einem Canapé liegt, und schaulustig über die Canapé-Lehne hinaus blickt. Während der Blick noch kindliche Naivität besitzt, zeigt ihre Pose dennoch freizügig und erotisch. Solche Darstellung deutet eine Vorbereitung auf Liebesspiele an. Eigentlich malte Boucher das Bild zur Befriedigung des Kaisers; er verrät aber damit die Frivolität und Laszivität des adligen Kreises von Ludwig XV. Offensichtlich hat Gauguin Bouchers Konzept übernommen. Denn eine ähnliche Pose ist auch in *Manao Tupapau* zu sehen: ein junges, naives Mädchen liegt nackt auf dem Bauch und blickt direkt über das Bild hinweg auf den Betrachter. Allerdings sind Verschiedenheiten leicht zu beobachten. Während Bouchers Mädchen entspannt und mit voller Lust auf den kommenden, Sinnengenuss wartet, erscheint Tehamana mit steifendem Körper, übereinander schlagenden Beinen und ängstlichem Blick angespannt. Im Vergleich zu den beiden Vorgängern weist *Manao Tupapau* sowohl Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede. Wenn Tizian durch seine Venus Sinnlichkeit und Keuschheit einer Braut zum Ausdruck bringt, und Manet in seiner *Olympia* die Beschämung einer Prostituierten zeigt, stellt sich die Frage, was Gauguin durch Tehamana in *Manao Tupapau* zu erkennen geben wollte.

Mehrfach beschreibt Gauguin das Bild in seinen Schriften: in den Brief an Mette und de Monfreid, in »*Noa Noa*« so wie in »*Cahier pour Aline*«. Bezeichnenderweise stimmen alle vier Beschreibungen nicht völlig überein. In »*Noa Noa*« schildert Gauguin eine Szene: er musste einmal aus Mangel an Vorräten nach Papeete fahren. Als er des Nachts zurückkam, sah er seine Geliebte aus Angst vor der Dunkelheit »*unbeweglich, nackt, bäuchlings flach über das Bett gestreckt, die Augen durch die Furcht unnatürlich vergrößert*«. ²⁹³ Ihre Furcht hatte ihn so beeindruckt, dass er diese Szene ins Gemälde einbrachte. Im Brief an Mette beschrieb Gauguin, wie es ihm gelang, die Todesangst des einheimischen Mädchens darzustellen, indem er das traurige, erstreckende Gefühl in den Augen Tehamanas zu ergreifen vermochte. ²⁹⁴

Im »*Cahier pour Aline*« ergänzt Gauguins mehrere sublimen Ansichten, die Aufschluss über Gauguins erotische Gedanken geben:

²⁹³ Mittelstädt 1991 S.44

²⁹⁴ Siehe den Brief an Mette am 8. 12. 1892, Malingue CXXXIV. Gauguins Bericht in »*Noa Noa*« ist berühmt. Allerdings ist er eine Fiktion. Diese Erzählung ist einer Szene von Lotis »*Mme. Chrysanthème*« entlehnt. Amishai-Maisels 1973, S. 377 und 1985, S. 194; Field 1977, S. 114.

»Une jeune fille canaque est couchée sur le ventre, montrant une partie de son visage effrayé. Elle repose sur un lit garni d'un pareo bleu et d'un drap jaune de chrôme clair. Un fond violet pourpre, semé de fleurs semblables à des étincelles : une figure un peu étrange se tient à côté du lit.

Séduit par une forme, un mouvement, je les peins sans aucune autre préoccupation que de faire un morceau de nu. Tel quel, c'est une étude de nu un peu indécente, et cependant j'en veux faire un tableau chaste et donnant l'esprit canaque, son caractère, sa tradition.

Le paréo étant lié intimement à l'existence d'un Canaque, je m'en sers comme dessus de lit. Le drap d'une étoffe écorce d'arbre doit être jaune, parce que de cette couleur il suscite pour le spectateur quelque chose d'inattendu ; parce qu'il suggère l'éclairage d'une lampe, ce qui m'évite de faire un effet de lampe, Il me faut un fond un peu terrible. Le violet est tout indiqué. Voilà la partie musicale du tableau tout échafaudée.

Dans cette position un peu hardie, que peut faire une jeune fille canaque toute nue sur un lit ? Se préparer à l'amour ? Cela est bien dans son caractère, mais c'est indécent, et je ne veux pas. Dormir ? L'action amoureuse serait terminée, ce qui est encore indécent. Je ne vois que la peur. Quel genre de peur ? Certainement pas la peur d'une Suzanne surprise par des vieillards. Cela n'existe pas en Océanie.

Le Tupapau (Esprit des Morts) est tout indiqué. Pour les Canaques, c'est la peur constante. La nuit, une lampe est toujours allumée. Personne ne circule sur les routes, quand il n'y a pas de lune, à moins d'avoir un fanal, et encore ils vont plusieurs ensembles.

Une fois mon Tupapau trouvé, je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu passe au deuxième plan.

Quel peut bien être, pour une Canaque, un revenant ? Elle ne connaît pas le théâtre, la lecture des romans, et lorsqu'elle pense à un mort, elle pense nécessairement à quelqu'un déjà vu. Mon revenant ne peut être qu'une petite bonne femme quelconque. Sa main s'allonge comme pour saisir une proie.

Le sens décoratif m'amène à parsemer le fond de fleurs. Ces fleurs sont de Tupapau, des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes.

Le titre Manao Tupapu a deux sens, ou : elle pense au revenant, ou : le revenant pense à elle.

Récapitulons. Partie musicale: lignes horizontales ondulantes; accords d'orangé et de bleu, reliés, par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par étincelles verdâtres. Partie littéraire : L'esprit d'une vivante lié à L'esprit des morts. La nuit et le jour «.²⁹⁵

²⁹⁵ Zitiert nach Field 1977, S. 111 f., Deutsche Übersetzung: »Ein kanakisches Mädchen liegt auf dem Bauch und lässt einen Teil seines erschreckten Gesichtes zeigen. Es ruht auf einem Bett, das mit einem blauen Paréo (eine Art Stoff) und einem gelben Tuch aus hellem Chrom ausgeschmückt ist. Ein dunkler violetter Hintergrund ist mit Blumen versehen, welche wie elektrische Funken aussehen: eine etwas seltsame Figur steht neben dem Bett.

Ich bin von einer Form, einer Bewegung verführt und ich male ohne jedes weitere Bedenken außer, dass ich ein Stück von Nacktheit machen will. So wie es aussieht, es ist ein etwas anstößiger Entwurf von Nacktheit. Trotzdem will ich ein Bild davon machen, ein reines Bild, das den kanakischen Geist, seinen Charakter und seine Tradition wiedergibt.

Da das Pareo mit einer Existenz einem Kanaken sehr verbunden ist, bediene ich mich dessen als ein Betrahmen. Das Tuch eines Baumrindstoffes soll gelb sein, weil es mit dieser Farbe etwas Unerwartetes bei dem Zuschauer weckt, weil es die Beleuchtung einer Lampe voraussetzt, was mir erspart, einen Lampeneffekt zu machen. Ich brauche einen etwas schrecklichen Hintergrund. Das Violett passt genau. So sieht der musikalische Teil des vollendeten Bildes aus.

Was kann in dieser kühnen Position ein ganz nacktes kanakisches Mädchen auf einem Bett machen? Sich für Liebe vorbereiten? Das ist gut in seinem Charakter, aber es ist nicht sittenkonform und ich will das nicht. Schlaffen? Der Liebesakt wäre somit beendet, was noch unanständiger ist. Ich sehe nur noch die Angst. Welche Art von Angst? Sicherlich nicht die Angst einer Suzanne, die von Greisen ertappt wurde. Dies gibt nicht in Ozeanien.

Der Tupapau (der Geist der Verstorbenen) passt sehr genau. Dies bedeutet für die Kanaken ständige Angst. Nachts wird immer eine Lampe angemacht. Niemand geht auf die Straßen, wenn es keinen Mond gibt. Es sei denn, man trägt ein Leuchtfeuer (Fanal; Laterne; Schiffslaterne) und sie gehen trotzdem alle zusammen. Als mein Tupapau gefunden worden ist, finde ich vollständig Gefallen an ihm und mache daraus das Motiv meines Gemäldes. Das Nackte geht in zweite Stelle.

Was Gauguin in dieser Passage hervorhebt, ist die Pose seiner nackten *Vahine*. Sie liegt auf dem Bauch; eine Haltung, die als Vorbereitung zum Liebesspiel gilt. Ihr wirft Gauguin unanständiges Verhalten vor. Nach einer vorübergehenden sexuellen Befriedigung, so betont er, bleibe nur die ständige Angst (*la peur constante*) übrig. Überraschenderweise bezieht der zynische Maler, der sich oft selbst über Moral und Sitten hinweg setzte, nun gegen eine Äußerung der freien Liebe, die dem Sexualtrieb des Mädchens entspricht, Stellung. Ist das Gauguins männlicher Neid, der ihn in jenem Augenblick befiel? Oder verrät dieser Monolog seinen eigenen ambivalenten Seelenzustand?

Ein wichtiger Unterschied zwischen den Beschreibungen in »*Noa Noa*« und jenen des Briefs an Mette sowie im »*Cahier pour Aline*« ist die Erwähnung des Tupapau (Geist der Toten), der sich in *Manao Tupapau* im Profil und als eine kleine Tahitianerin im schwarzen Umhang zeigt. Die Erscheinung des Tupapau bedeutet für die Einheimischen ständige Angst vor Dunkelheit. In *Manao* zeigt Tehamana mit ihrem erschreckten Antlitz Angst vor der Dunkelheit, als höre sie eine Todesglocke. Ihre Furcht vor Dunkelheit wurde von Gauguin als Angst vor dem Tod interpretiert. Denn er sah die Dunkelheit als Medium für den Tod. Mit anderen Worten, die Präsenz des Tupapau veranschaulicht die ständige Todesangst des Mädchens, das jedoch mit seiner Körperhaltung Lust auf sexuelle Spiele signalisiert. Diese Angst steht daher im Spannungsfeld zwischen sexueller Begierde und Tod. Nicht ohne Absicht ließ Gauguin sein

Was für eine Bedeutung kann wohl ein Geist eines Verstorbenen für ein kanakisches Mädchen haben? Es kennt das Theater nicht, die Lektüre und die Romane ebenso wenig. Und wenn es an jemanden denkt, dann denkt es notgedrungen an jemanden, den es schon vorher gesehen hat. Mein Geist kann nur noch irgendeine einfache gute Frau sein. Ihre Hand erstreckt sich, als wolle sie eine Beute ergreifen.

Die dekorative Bedeutung führt mich dazu, den Hintergrund mit Blumen zu versehen. Diese Blumen sind Tupapau-Blumen, Leuchtblumen und sind ein Zeichen, dass sich der Geist des Verstorbenen um Euch kümmert. Das sind tahitianische Glauben.

Der Titel Manao Tupapau hat zwei Bedeutungen, oder es denkt an den Geist des Verstorbenen oder der Geist des Verstorbenen denkt an ihr.

Fassen wir das Ganze zusammen. Musikalischer Teil: horizontale wellenförmige Zeichen, Orangenfarbige und blaue Übereinstimmungen, die von Abgeleiteten von Gelb und Violett miteinander verbunden und von grünlichen Funken beleuchtet sind. Literarischer Teil: der Geist eines Lebenden ist mit dem Geist von Verstorbenen verbunden. Die Nacht und der Tag«.

Mädchen genau so liegen, wie Bouchers fünfzehnjährige Mätresse von Ludwigs XV. Diese frivole Liegenpose steigert zwar die sexuelle Anziehungskraft; aber sie verstärkt zugleich die Spannung und vergrößert die Angst. Gauguin schildert eine Szene, in der es sich weder um Schönheit und Keuschheit von *Venus*, noch um Beschämung der *Olympia* handelt, sondern um tiefe Angst vor Liebe und Tod.

Falls man *Manao Tupapau* mit der *Olympia* vergleicht, stellt man einen Unterschied an Interesse fest. Während Manet auf das soziale Phänomen der Prostitution reagierte, setzte sich Gauguin mit einer existentiell-philosophischen Frage auseinander, nämlich der Spannung, ja sogar dem Paradox von Liebe und Tod. Hieraus stellen sich weitere Fragen: Aus welchem Grund verbindet Gauguin Liebe mit dem Tod? Woher kommt seine Angst? Lediglich aus dem Dogma des Sündenfalles, dessen Glaubhaftigkeit Gauguin bereits in Frage stellte? Oder gibt es andere Gründe? Lässt sich die Angst allein auf Gauguins individuelle Lebensführung zurückführen? Oder ist dies eine kollektive Angst zu seiner Zeit? Um Antwort auf diese Fragen zu geben, ist ein Phänomen heranzuziehen, nämlich die rapide Ausbreitung der Syphilis, vor allem in den letzten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts.

Syphilis ist eine sexuell übertragbare Erkrankung mit vielfältigen Symptomen. Im ersten Stadium der Erkrankung treten meistens unbeachtete, schmerzlose Schleimhautgeschwüren und Lymphknotenschwellungen auf. Mit der Zeit verbreitet sich die zerstörende Kraft der Krankheit; und im fortgeschrittenen Stadium kommt es zur Zerstörung des zentralen Nervensystems, so dass die Infizierten an einer Reihe von schwerwiegenden Symptomen leiden, wie Verlust der Koordination von Gliedern, Haut- und Organbefall, Taubheit, Lähmung der Muskeln, Wahnsinn, und schließlich kommt der Tod. Zu Gauguins Lebzeiten war Syphilis unheilbar; erst 1909 entwickelten Sahachiro Hata und Paul Ehrlich die organische Arsenverbindung (Salvarsan), mit der erstmals eine gezielte Behandlung der Syphilis möglich war.

Im 19. Jahrhundert war Syphilis eine mächtige Lustseuche in Europa und breitete sich vor allem in den Großstädten unkontrolliert aus. Die *British Medical Association* erwähnt, dass zwischen 1880 und 1887 die Zahl der wegen Syphilis arbeitsunfähigen Menschen sich verdreifachte. Die Statistik der Sterblichkeit, die von den Versicherungsgesellschaften gesammelt wurde, zeigt,

dass 11% der Todesfälle von Syphilis verursacht waren.²⁹⁶ Unter allen europäischen Großstädten war Paris von Syphilis ganz stark betroffen. Im Jahr 1900 erkrankten 16% der Bevölkerung in Paris an Syphilis.²⁹⁷ Man muss damit rechnen, dass die wirkliche Zahl der Erkrankungen an Syphilis sehr wohl höher war als offizielle Statistik. In der Tat schätzten viele französische Experten, dass etwa 20% der Pariser Bewohner gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Syphilis infiziert waren.²⁹⁸ Ein wichtiger Grund für die Ausbreitung der Syphilis war Prostitution, die sich damals in Paris unkontrolliert verbreitet. Nach einer Studie waren von 1,7 Million Bevölkerung etwa 125,000 Mädchen als Prostituierten (*filles insoumises*) in Paris tätig.²⁹⁹ Harsin hat die Akten der Präfektur der Polizei, die sich nun im Nationalen Archiv (*Archives Nationales*) in Paris befinden; nach seiner Studie gibt es 1765 Prostituierte, die zwischen 1839 und 1846 fünfmal oder mehr verhaftet wurden; von ihnen litten 63.5% an Geschlechtskrankheiten.³⁰⁰ Viele von ihnen waren sehr wohl Trägerinnen der Syphilis. Sie brachten die Krankheit mit und infizierten ihre Ehegatten sowie ihre Kunden mit Syphilis; und die Bordellbesucher steckten ihre Familienangehörigen mit der Krankheit an. Dazu kommt, dass Syphilis im Mutterleib auf den Fötus übertragen werden kann. Viele Neugeborene hatten sich vor der Geburt mit Syphilis angesteckt. Die rasche Ausbreitung der damals tödlichen Krankheit führte zu Unruhen unter der Bevölkerung. Angesichts des wütenden Einwohner in Paris versuchte die Polizei, Syphilis unter Kontrolle zu bringen. Von 1871 bis zu 1903 wurden 725,000 Frauen wegen Prostitution ins Gefängnis verhaftet.³⁰¹ Diese massenhafte Verhaftung brachte keine beachtliche Wirkung; Prostitution wurde nunmehr zum geheimen Geschäft; was dazu führte, dass Geschlechtskrankheiten nunmehr viel schwieriger erfasst und kontrolliert wurden. Viele Intellektuelle waren Opfer der Syphilis: Maupassant, Franz Schumann, Nietzsche, Donizetti wurden in den Wahnsinn getrieben. Baudelaire (1821-1867), Flaubert (1821-1880), Manet erlitten einen Schlaganfall. Die enorme Angst vor Wahnsinn und Tod war ein beliebtes Thema in

²⁹⁶ Krause 1996, S. 308

²⁹⁷ Ebd. S. 308

²⁹⁸ Friedrich 1994, S. 442

²⁹⁹ Kousoulis 2011, S. 716

³⁰⁰ Harsin 1985, S. 216 f., Table 13

³⁰¹ Kousoulis 2011, S. 716

Erzählungen und Theaterstücken.³⁰² Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat sich mit Syphilis eine Massenhysterie ausgelöst.³⁰³

Gauguin hatte ein ähnliches Schicksal wie seine Zeitgenossen und Malerfreunde. Im Frühjahr 1895 wurde bei ihm Syphilis diagnostiziert.³⁰⁴ Nach Meinung vieler Kunsthistoriker hat ihn seine javanische Geliebte, Annah Martin, zwischen 1893 und 1894 mit der Seuche angesteckt. Allerdings hatte er bereits zu Beginn 1892 ständig an Blutspucken gelitten. Er selbst schilderte eine ärztliche Behandlung mit Senfpflaster auf den Beinen und Schröpfköpfe auf der Brust.³⁰⁵ Senfpflaster war zu jener Zeit häufig als Arzneimittel gegen venerischen Bubo, einen von Syphilis verursachten Hautausschlag, sowie gegen Schwüre und Schmerzen eingesetzt.³⁰⁶ Bei ihm könnte die Inkubationszeit der Syphilis lang gedauert haben. Isoliert von seiner Familie ließ er sich mit mehreren Frauen ein. Außer solchen Liebesbeziehungen war er noch ab und zu Bordellbesucher. In »*Noa Noa*« deutet Gauguin an, dass viele Mädchen aus dem Markt diese Krankheit haben, bei denen in Petits Anmerkung Syphilis diagnostiziert wurde.³⁰⁷ Bei Einnahme der Tehamana hat er sie gefragt, ob sie nie krank war.³⁰⁸ Die Ansteckung mit Syphilis hatte ihn freilich nicht gehindert, sich sexuellen Genüssen hinzugeben. Gegenüber der bretonischen Zeit, in der er seine Lust immerhin noch bezähmen konnte, war er nun wie versessen auf sexuelle Befriedigung, vor allem auf seiner zweiten Reise nach Tahiti.

Nach den obigen Ausführungen besteht durchaus die Möglichkeit, dass Gauguin selbst Angst vor Tod empfand, die auf seine hemmungslosen Genüsse zurückging. Denn in Wirklichkeit nahm keine seine Liebesbeziehungen ein glückliches Ende. Er sah sich dadurch veranlasst, über sein eigenes Schicksal und über das seiner Freundinnen nachzudenken. Langsam kam er zu der Einsicht, dass sexuelle Befriedigung kein Glück mit sich bringt. Nach solchen Liebesspielen verfällt man in Angst und kommt mit dem Tod in Berührung.

³⁰² Z.B. Voltaires »*Candide*«, Zolas »*Nana*«, Henrik Ibsens »*Gespenster*«, Oskar Panizzas »*Das Liebeskonzil*« und Flauberts »*Bouvard et Pécuchet*«.

³⁰³ Kousoulis 2011, S. 717

³⁰⁴ Im Brief an Monfreid (18. Feb. 1895) schrieb er, dass er eine unglückliche Krankheit bekam. Zitiert nach Shackelford/ Frèches-Thory 2004, S. 346

³⁰⁵ Brief an Monfreid, 11. März 1892. Vergleich mit dem Brief an Mette, März 1892, Malingue CXXVII

³⁰⁶ Most 1834, S. 566-567

³⁰⁷ Petit/ Pehnt 1992, S. 27

³⁰⁸ Ebenda S. 49

Viele seiner Werke hat Gauguin seinen Frauen gewidmet. Dennoch ist nicht klar, inwiefern Gauguin in seinen Darstellungen die Seelenzustände seiner Evas preisgab. Aber wichtig für unsere Untersuchung ist vielmehr, wie *er selbst* über Liebe, sexuelle Triebe und Tod denkt. Vor dieser existentiellen Frage müssen Gauguin *und* seine Liebespartnerinnen stehen; der Unterschied zwischen Gauguin selbst und seine Frauen ist sekundär.³⁰⁹ Nach der Trennung von seiner Frau neigt er allmählich dazu, Liebe auf sexuelle Befriedigung zu reduzieren; und diese verbindet er mit dem Tod. Diese Verbindung rührt von dem christlichen Dogma des Sündenfalls her. Daher verbinden sich Lust und Sünde, das Fallen und Tod wie eine Kette. Seine Angst wird ferner verstärkt durch seine Erkrankung an Syphilis. Gauguin kehrt damit zum Fundament der christlichen Lehre zurück. In den kommenden Jahren setzt er sich mit dem Sündenkomplex auseinander. Folgt der Liebe, oder in Gauguins Fall sexueller Befriedigung unausweichlich der Tod? Lässt sich der Tod überwinden? Die Gemälde auf seiner ersten Reise nach Tahiti dokumentieren seine Suche nach der Antwort.

In *Manao Tupapau* gab er dem alten Motiv eine neu gedankliche Dimension, indem er einen Kontrast zwischen Leben und Tod herstellte. Wie er gegen Ende der Passage schildert, verbinden sich durch eine musikalische und literarische Analogie Leben und Tod sowie Nacht und Tag (*L'Esprit d'une vivante lié à l'esprit des Morts, la nuit et le jour*) symbolisch miteinander. Tehamanas Plastizität und Klarheit symbolisieren die reale Welt. Tupapau dagegen deutet mit seiner kleinen, geheimnisvollen Erscheinung auf eine Welt des Jenseits hin.³¹⁰ Dieser literarischen Analogie korrespondiert der musikalische Effekt, welcher durch Gegenüberstellung kontrastierter Farbgebung zum Vorschein kommt. Im Vordergrund ist ein Bett mit einem blauen Pareo, der mit wellenförmigen, horizontallaufenden Blumenmustern verziert ist. Die harmonischen Farbklänge von Gelb, Orange und Blau vermitteln eine Klarheit, die zum Tag und zum Leben gehört. Im Gegensatz dazu wird der Hintergrund durch das Zusammenspiel von Gelb und Violett sowie von grünlichen Funken charakterisiert. Diese gedämpften, vibrierenden Farbtöne verleihen dem Bild eine mysteriöse, doch zugleich erschreckende Atmosphäre. Zur Verstärkung dieser Stimmung lässt Gauguin die dekorativen Ornamente leuchten, wie Phosphor

³⁰⁹ Dies ist in seinem *Parau na te Varua Ino* deutlich zu erkennen. Siehe unten (V.2.4) die Ausführungen zu diesem Bild

³¹⁰ Vgl. die Meinung von Teddy Brunius, in Field 1977, S.116 f.

in einem dunklen, düsteren und gespenstischen Wald. Diese Gegenstände, die er »*les fleurs de tupapau*« nennt, assoziieren sich offenkundig mit der Finsternis und dem Tod.

Durch das erschreckte Gesicht des Mädchens wird die überlieferte Vorstellung des Sündenfalls angedeutet. Unverkennbar ist jedoch, dass es selbst in der Stimmung des Lebens und des Tages erscheint. Dieser Umstand lässt sich zwar dadurch erklären, dass das Mädchen mit ihrer liegenden Pose zur Wirklichkeit gehört. Aber könnte es noch eine tiefsinnige Bedeutung geben? Das sexuelle Verlangen gehört zum Leben und der Natur des Menschen. Außerdem könnte das ungehinderte Gebären von Kindern auf Tahiti Gauguin dazu bewegt haben, eine neue Verknüpfungsmöglichkeit zwischen dem Antrieb nach sinnlicher Freude und Leben aufzuspüren. Gauguin sah hierin wohl eine neue, positive Prospektive, welche die Todesvorstellung ausgleichen oder sogar überwinden konnte. Nicht ohne Absicht ließ er das Mädchen in den Vordergrund rücken.

V.2.4. *Parau na te Varua Ino* – Dialog zwischen Eva und dem Teufel

Die Gegenüberstellung von Leben und Tod, die Gauguin in *Manao Tupapu* veranschaulicht, verschärft sich in Gauguins anderen, fast zur selben Zeit angefertigten Bildern des Eva-Motivs, wie *Parau na te Varua ino* (Abb. 117), *Parau Hanohano* (Abb. 118) und *Contes barbares* (Abb. 119).

Vergleicht man *Parau na te Varua ino* mit *Manao tupapu*, so treten gewisse Ähnlichkeiten zutage: Hier wie dort zeigt sich die Frau mit warmen Farbtönen als eine große, plastische Figur im Vordergrund und Tupapau mit kalten Farbtönen als eine kleine Menschengestalt im Hintergrund. Darüber hinaus üben die im düsteren Wald leuchtenden Pandanusblätter eine ähnliche phosphoreszierende Funktion wie die dekorativen Blüten in *Manao Tupapau* aus.

Zu *Parau na te Varua ino* gibt es zwei Vorstudien, mit denen man Gauguins gedankliche Entwicklung verfolgen kann. Die erste Vorzeichnung (Abb. 120) weist signifikante Unterschiede zu der Endfassung auf: Ein diagonaler Baumstamm trennt die nackte Eva von einer fremden

Figur. In ähnlicher Weise wie in *Vision du sermon/ Vision nach der Predigt* setzt Gauguin eine reale Ebene – die Präsenz der Eva, und eine imaginäre Ebene – die der fremden Figur, die eine Maske in der Hand hält, zusammen.³¹¹ Eva dreht sich von der fremden Figur weg und ergreift ein Tuch auf einem Zweig des Baumes, um ihre Scham zu verdecken. Offenkundig entspricht die fremde Figur dem Tupapau, der in *Manao Tupapau* im Profil erscheint. Sein verbissenes Antlitz kontrastiert sich mit seiner lustigen, spielerischen Maske. Die zweite Vorstudie ist das Basler Pastellbild (Abb. 121), in dem Evas Pose in der Endfassung verwendet wird.³¹² Die vielen Verbesserungen an ihren Händen und Füßen deuten darauf hin, dass diese Eva ein *life-study* war.³¹³ Man erkennt sie als Tehamana.³¹⁴ Obwohl sie sich von dem Tupapau entfernt, blickt sie mit einem rätselhaften Lächeln zu ihm zurück. Hier ist eine Konzeptionsänderung zum ersten Entwurf feststellbar: Hinter Eva sind die Konturenlinien des Stammes und das gelbe, dem Tuch in der ersten Aufzeichnung ähnliche Material noch sichtbar. Auf den großen Flächen des Baumes wird der im Profil erscheinende Tupapau übermalt, dessen schwarzer Umhang sich mit dem Schatten des Mädchens untrennbar verbindet. Der Titel »*Parau na te Varua ino*« heißt nach Ansicht von Gauguin »die Worte des Teufels«. Er erinnert an Gauguins Beschriftung für die bretonische Eva. Die beiden Sätze, »*Pas écouter il... il... mentuer*« und »*Parau na te Varua ino*«, bedeuten nichts anders als teuflische Lügen. Damit wird klargemacht, dass es sich dabei um die Sündenfallthema handelt. In der ersten Aufzeichnung porträtiert Gauguin zwei Antlitze des Teufels: Während das erste, das mit der fröhlichen, lächelnden Maske, Eva in Versuchung führt, zeigt das zweite Grimmigkeit nach dem Sündenfall. Dass Gauguin in dem zweiten Entwurf und im Gemälde den Verführer durch Tupapau ersetzte, macht deutlich, dass ihm eher an den Tod als schreckliche Konsequenz des Falls als an der Verführung zuvor liegt. Mit Tupapau tritt dieses Motiv gewiss klarer hervor.³¹⁵ Die Wandlung des erschrockenen Mädchens von *Manao Tupapau*

³¹¹ Teilhet-Fisk 1985, S.74

³¹² Amischai-Maisels (1985, S. 192) zufolge ist die Pose der Eva nach dem Relief der Vertreibungsszene im Chor der Basler Kathedrale (Abbildung siehe Amischai-Maisels 1985, fig. 77) gestaltet. Dagegen vermutet Maurer (1998, 152) in einer Pfostenfigur bei Guimiliau in der Bretagne (Abb. 78) eine wahrscheinlichere Vorlage der Eva für *Parau na te Varua ino*.

³¹³ Dazu Amischai-Maisels 1973, S. 374 und 1985, S. 191

³¹⁴ Tehamana erscheint in vielen Szenen von Evas Versuchung. Die Figur in *Parau na te Varua Ino* ist dafür ein Beispiel. Eine Plastik mit ihrem Kopf (Abb. 124), deren Rückseite ein Relief mit der Versuchungsszene zeigt, ist ein anderes Beispiel. Vgl. Kostenewitsch 1998 in: Költzsch 1998, S. 70

³¹⁵ Es ist durchaus möglich, dass Gauguin sich von Anfang an schon mit diesem Motiv beschäftigte, wie Amishai-Maisels (1973, S.377) behauptet: »... *This explains the first sketch, where the grimness of the deceiving Tempter had been hidden behind a smiling mask. However, the moment portrayed is not the Temptation, but the revelation of the frightening truth behind the playful mask, after the Fall*«. Dieselbe Ansicht auch 1985, S. 192. Wenn die Vorlage

in eine Eva mit deutlichen Bezügen auf den Sündenfall signalisiert, dass Gauguin nun über die Andeutung persönlicher Empfindungen hinaus sich direkt mit den Konsequenzen des Falls auseinandersetzt. Damit erhebt sich seine Reflektion auf eine allgemeine Dimension. Denn nach dem Fall muss jede Eva, ja jeder Mensch der bitteren Folge des Sterbens begegnen. Andererseits betrifft sie aufs engste mit seiner Lebensentscheidung; Wie kann man sich auf Liebesspiele einlassen, wenn diese immer mit der Todesangst verbunden sind? Um seine Gedanken besser verstehen zu können, müssen wir uns der Endfassung zuwenden.

Ein bedeutender Unterschied zwischen der ersten Skizze und dem Gemälde liegt darin, dass sich Eva und Tupapau im Gemälde auf der gleichen Seite des Baums befinden. Dies symbolisiert den Eintritt Evas in den Bereich des Todes nach ihrem Sündenfall. Als Zeichen ihrer Ankunft wurden die trocknenden Rotblätter gemalt, die allmählich in den Rosavordergrund fließen. Teilhet-Fisk zufolge symbolisieren die Rotblätter die erste Blutung der Jungfrau.³¹⁶ Das Zusammenstellen der Eva und des Tupapau in den Todesbereich bedeutet aber nicht, dass sich Eva nunmehr unter die Herrschaft des Todes begeben. Es drückt vielmehr eine direkte Konfrontation der gefallenen Eva mit dem Tod aus, mit der Gauguins Zweifel an der christlichen Lehre seinen Höhepunkt erreicht. Im Gegensatz zu der vom Christentum hervorgehobenen ewigen Verdammnis erleuchtet ein Gedanke aus einer fremden Kultur den Zweifler, nämlich dass in der Wiedergeburt das Leben den Tod überwindet. Dieser Gedanke wird durch den Einzug der Mondgöttin Hina in die Evadarstellungen noch klarer. Mehrmals verdeutlicht Gauguin den Gegensatz zwischen Leben und Tod an der Gegenüberstellung zwischen Hina und Tupapau. Ein konkretes Beispiel findet sich in *Parau Hanohano*, wo sich Hina, Eva und Tupapau zusammen finden. Das Nebeneinanderstellen der Eva und des Tupapau deutet auf ein Gespräch hin, das den Konflikt zwischen Leben und Tod angeht. Um diesen stimmlosen Streit zu veranschaulichen, sind schlangenförmige, trocknende Pandanusblätter um Evas Füße herum gemalt. Diese Blätter könnten für das Wort (*Parau*) in Gauguins Titel stehen.³¹⁷ In der Tat heißt *Parau Hanohano* so

der Eva tatsächlich einer Szene der Vertreibung im Chor der Basler Kathedrale entnommen ist, wird diese Interpretation noch plausibler.

³¹⁶ Teilhet-Fisk, 1983, S.75

³¹⁷ Prather/Stuckey 1994, S. 267. Diese Blätter tauchen mehrmals in den ersten tahitischen Bildern Gauguins (W430, W431, W432) auf.

viel wie *das erschreckende Wort*. Dies müsste sich auf ein Gespräch zwischen Hina und Tefatou (Fatou) beziehen, das Gauguin in »Ancien Culte Mahorie« wiedergibt:³¹⁸

»„Mache den Menschen wieder lebendig, wenn er tot ist“

Der Gott der Erde antwortete der Göttin des Mondes:

„Nein. Ich werde ihn nicht wieder lebendig machen. Der Mensch wird sterben, die Pflanzen werden sterben, und alles, was sich von ihnen ernährt; die Erde wird sterben, die Erde wird enden, sie wird enden und niemals mehr lebendig werden“.

Hina antwortete:

„Tue, was dir beliebt; ich aber werde den Mond wieder neu zum Leben erwecken“.

Und was Hinas war, lebte fort; was Fatous war, verging, und der Mensch musste sterben... «.³¹⁹

Hina, die Mondgöttin, repräsentiert eine kontinuierliche Lebenskraft der Natur. Sie ist die Göttin des Lebens und der Wiedergeburt; hingegen beherrscht Tefatou den Todesbereich. In der Behandlung des maorischen Mythos ersetzt Gauguin Tefatou öfter durch Tupapau. In Gauguins Augen sind die beiden Figuren identisch und damit umtauschbar. Man erinnert sich an jene Wörter, die Tefatou zu Hina äußert: »*Der Mensch musste sterben*«. Das erschreckende Wort ist daher nichts anders als dieser Satz.³²⁰ Der Schrecken liegt vor allem darin, dass dieser Satz der Ausgang des Gesprächs ist. Letztlich konnte Hina nicht verhindern, dass der Mensch stirbt. Sie durchwaltet aber den natürlichen Rhythmus. Dieser bewirkt, dass das Leben gleichsam durch einen Erneuerungsprozess wieder aus dem Tod hervorgeht. Hinas Geste weist auf diese Kraft hin; denn sie zeigt nicht nur Gelassenheit vor Furcht, sondern symbolisiert in der hinduistischen Kunst eine kontinuierliche Bewegung des Universums samt seinem ewigen, kreisenden Rhythmus von Leben und Tod.³²¹ Für Gauguin gibt es also eine Hoffnung, die in der

³¹⁸ Gauguin hat dieses Gespräch dem Bericht Moerenhauts (I, S. 428 f.) entnommen. Dazu Amishai-Maisels 1973, S. 378 und 1985 S. 213 Anm. 72 und Stuckey in Brettell 1988 S. 254 Anm. 3

³¹⁹ *Ancien culte mahoire*, Huyghe 1951 S. 13. Deutsche Übersetzung: Prather/ Stuckey, 1994, S.206

³²⁰ Dazu Amishai-Maisels 1973, S. 377 f. und 1985, S. 196 f.

³²¹ Maurer 1998, S.151.

Kindesgeburt liegt. Indem er Eva Hinas Geste wiederholen lässt, macht er klar, dass Eva die Exemplifikation dieser lebensschaffenden Kraft ist.³²²

In der Lithographie des *Manao Tupapau* (Abb. 123) und in *Contes Barbares*³²³ werden ähnliche Gedanken vermittelt. Hina und Tupapau werden durch einen Pfeiler getrennt; doch streckt Hina ihren Arm über den Kopf des Tupapau aus. Hinas Geste ist ein klares Zeichen dafür, dass sie den Bereich des Todes erreicht und die Kraft des Lebens den Geist der Toten überwältigt. In *Contes Barbares* sitzen Tupapau und zwei Frauen auf dem Boden, die offensichtlich ein Gespräch über Leben und Tod führen. Eine davon wiederholt die Geste, die Hina und Eva in *Parau Hanohano* machen. Und Hina? Sie wird ersetzt durch eine Frau, die sich oben links befindet und ihre Hände nach oben ausstreckt, um Früchte zu pflücken. Das Pflücken von Blumen oder Früchten haben meistens in Gauguins Evadarstellungen die ikonographische Bedeutung von Fall oder Fruchtbarkeit. Diese Früchte pflückende Frau ist seine Eva.³²⁴ Dies heißt, dass die Eva hier gleichsam als Hinas Stellvertreterin die Lebenskraft verkörpert und damit eine Gegenkraft zu

³²² In seinem Vorwort zur »*Exposition d'oeuvres récentes de Paul Gauguin*« legt Charles Morice in bezug auf Gauguins *Hina Tefatou/ Mond und Erde* (Abb. 122) eine ganz andere Interpretation des Gesprächs vor. Danach ist Hinas Bitte nichts als ein türkischer Rat aus weiblichem Mitleid. Denn Hina könne nicht wissen, dass das Leben sich nur im Tode befruchte. Tefatou dagegen, der über höhere Weisheit verfüge, lehne die Bitte mit männlicher Entschlossenheit ab. (Zur deutschen Übersetzung von Morices Auslegung: Prather/Stuckey 1994, S. 206, vgl. auch Buser 1968, S. 379 f.) Morices Erklärung teilt auch Buser (ebenda). Er geht noch weiter und behauptet, dass der weise Tefatou in gewissem Sinn ein Selbstporträt Gauguins sei und die Geringschätzung der Frauen sich in Wirklichkeit auf Mette beziehe. Denn sie könne nicht verstehen, dass das Opfern und Leiden letztlich Triumph bringe. Diese Erklärung wird aber allein durch einen Satz aus dem Gespräch in Frage gestellt. An einer Stelle sagt der Gott der Erde deutlich, dass die Erde niemals mehr lebendig werden wird. Es ist zumindest sehr fragwürdig, ob Tefatou etwas mit der Erneuerung des Lebens zu tun haben kann. Ferner erscheint Hina in *Parau Hanohano* und in der Lithographie des *Manao Tupapau* offenkundig als die Göttin des Lebens. Es ist kaum vorstellbar, dass Gauguin sie als ein blind mitleidiges Weib dem Tupapau entgegentreten lässt. Schließlich wird am Gott der Erde nicht deutlich, wie sich das Leben aus dem Tod evolvieren könnte. Dies erkennt man vielmehr an der Mondgöttin. Amishai-Maisels (1985, S. 376 f.) weist sogar darauf hin, dass Gauguin nach der ersten tahitischen Reise Hina weiterhin als Verkörperung des Lebens darstellt. In *Mahana no Atua/ Tag des Gottes* (Abbildung siehe Shackelford/ Frèches-Thory 2004, S. 89, cat. no. 105) wird sie mit derselben, die Hervorbringung neuen Lebens signalisierenden Handbewegung dargestellt. Vor ihr befinden sich drei junge Frauen, die zusammen einen Lebenszyklus verbildlichen sollten. Die linke, die eigentlich das Ende des Lebens symbolisiert, erscheint in einer fötalen Körperhaltung, die wiederum den Beginn des Lebens symbolisiert. Mit dieser Frauengruppe wird die lebensschaffende Kraft der Hina verdeutlicht. Zu *Mahana no Atua* siehe auch Maurer 1998, S. 162. Zu Gauguins Aufnahme und Überarbeitung des Motivs von Hina und Tefatou: Amishai-Maisels 1985, S. 364 ff. Zur Deutung des *Hina Tefatou*: S. 370 f.

³²³ Amishai-Maisels (1985, S. 213 Anm. 74) datiert dieses Werk im Jahr 1896.

³²⁴ Seine tahitische Eva in *Te nave nave fenua* pflückt eine Blume. Seine *exotische Eva* sowie seine grob geschnittene Eva auf der hinteren Seite des fein modellierten Kopfs von *Tehamana* (Abb. 124) werden als eine Frucht pflückende Frau dargestellt. Amishai-Maisels (1973, S. 381 sowie 1985, S. 198) interpretiert diese Frau als eine fruchtbare Eva.

Tupapau darstellt. Eva ist zwar gefallen; durch Schwangerschaft und Geburt vermag sie jedoch, den Tod zu besiegen.

Im Lichte dieser Werke lassen sich nun das rätselhafte Lächeln Evas und das erschrockene Antlitz Tupapaus in *Ino Parau na te Varua* besser erklären: Eva, die für ihre Sünde das Leben einbüßen muss, kann *es* dennoch durch Geburt *fortsetzen*; Tupapau, der Eva aufgrund ihres Falls unter seine Gewalt bringen konnte, muss dabei zusehen, dass das Leben aus ihr hervorgeht. Kurz, der Tod ist durch Wiedergeburt zu überwinden. Genauso viel wie Evas Lächeln zeigt Tupapaus Entsetzen, dass letztendlich das Leben die Oberhand über den Tod gewinnt. Damit formuliert Gauguin ein scheinbares Paradox: Um das Leben zu halten und somit den ewigen Tod zu besiegen, muss Eva sich zuerst in die Versuchung einlassen und sterben. Denn Fruchtbarkeit setzt den Fall voraus. Das Leben geht daher gleichsam aus dem Tod hervor.³²⁵ Das Eva-Thema bietet Gauguin eine gute Gelegenheit, über Leben und Tod nachzudenken und seine Einstellungen zu einer Thematik darzustellen, die durch den christlichen Glauben in jedem europäischen Menschen, und darunter auch Gauguin selbst, tief verankert war.

V.3 *D où venons-nous* – der Mensch unter dem Baum der Erkenntnis

Wie vorher erwähnt, liegen zwei Bildtypen Gauguins tahitischen Evas zugrunde: *Eva unter dem Baum der Erkenntnis* und *Venus von Urbino*. Wir haben Gauguins Rezeption von diesen beiden Typen in den Diskussionen über *Te nave nave fenua* und *Manao Tupapau* eingehend analysiert. Sein groß angelegtes *D où venons-nous?/ Woher kommen wir* (Abb. 125) markiert einen neuen Versuch. Denn erstens lässt sich die Darstellung der zentralen, eine Frucht pflückenden Figur nicht in das konventionelle Motiv von *Eva unter dem Baum der Erkenntnis* einordnen. Ferner weicht seine Komposition deutlich von der biblischen Bildtradition ab; denn anstatt Adam und Eva steht lediglich eine Figur unter dem Baum. Diese Abweichungen legen nahe, dass Gauguin Neues in die Thematik des Sündenfalls einbringt.

³²⁵ Zur Deutung von *Parau na ta Varua Ino* und zum Gegensatz zwischen Leben und Tod siehe Amishai-Maisels 1973, S.378 ff. sowie 1985, S. 198 f. und Jirat-Wasiutynski 1978, S. 267, 270. Mit der Erneuerung des Lebens wird der individuelle Tod freilich nicht bewältigt. Er wird teilweise durch Reinkarnation überwunden. Reinkarnation gehört zu den Hauptdoktrinen der Theosophie, zu der sich auch Gauguin bekannte. Dazu Buser 1968, S. 375

Das monumentale Gemälde *D où venons-nous* wurde im Jahr 1897 geschaffen. Gauguin befand sich in einer tiefen Lebenskrise, und in der Tat begann er Selbstmord kurz nach der Anfertigung des Bildes. Obwohl Gauguin das Werk ohne Vorstudien und Entwürfe innerhalb von einem Monat fertig malte, weist das Gemälde durchdachte und variantenreiche Komposition auf. Es scheint, als hätte der Maler seine ganze und letzte Kraft darauf konzentriert. Auf den ersten Blick fällt auf, dass das Bild eine dreiteilige Komposition in der vertikalen Richtung zeigt, damit erscheint es quasi als ein rahmenloses Triptychon. Horizontal gesehen, sind alle Figuren stufenweise vom Vorder- bis zum Hintergrund angereiht. Eine solche Anordnung folgt offensichtlich der Bildkonstruktion von Nicolas Poussin (1594-1665),³²⁶ einem Maler des Barock-Klassizismus. Über dieses Gemälde sprach Gauguin in mehreren Gelegenheiten, darunter in zwei Briefen an de Monfreid und Morice und in einem Gespräch mit Henry Lemasson.³²⁷ Wir werden diese drei Passagen für die folgende Analyse zugrunde legen.

Im Brief an de Monfreid:

»C'est une toile de quatre mètres cinquante sur 1 m. 70 de haut. Les deux coins du haut sont jaunes de Chrôme avec l'inscription à gauche et ma signature à droite telle une fresque abîmée aux coins et appliquée sur un mur or. A droite et en bas, un bébé endormi, puis trois femmes accroupies. Deux figures habillées de pourpre se confient leurs réflexions; une figure énorme volontairement et malgré la perspective, accroupie, lève les bras en l'air et regarde, étonnée, ces deux personnages qui osent penser à leur destinée. Une figure du milieu cueille un fruit. Deux chats près d'un enfant. Une chèvre blanche. L'idole, les deux bras levés mystérieusement et avec rythme semble indiquer l'au-delà. Figure accroupie semble écouter l'idole; puis enfin une vielle près de la mort semble accepter, se résigner à ce qu'elle pense et termine la légende; à ses pieds, un étrange oiseau blanc tenant en sa patte un lézard, représente l'inutilité des vaines paroles. Tout se passe au bord d'un ruisseau sous bois. Dans le fond, la mer puis les montagnes

³²⁶ In den Hirten von Arkadien und dem Sommer (Vier Jahreszeiten) von Poussin sind die ähnlichen Konstruktionen zu sehen.

³²⁷ Außer den beiden Briefen noch ein Brief an Fontainas (März 1999, in Malingue CLXX), ein weiterer an de Monfried (Juni 1901 in Mittelstädt 1991, S.203).

*de l'île voisine. Malgré les passages de ton, l'aspect du paysage est constamment d'un bout à l'autre bleu et vert Véronèse. Là-dessus toutes les figures nues se détachent en hardi orangé. Si on disait aux élèves des Beaux-Arts pour le concours de Rome: Le tableau que vous avez à faire représentera: D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous? que feraient-ils? J'ai terminé un ouvrage philosophique sur ce thème comparé à l'Évangile: je crois que c'est bien: si j'ai la force de le recopier je vous l'enverrai».*³²⁸

Und im Brief an Morice lautet es:

*»Où allons-nous?
Près de la mort d'une vieille femme.
un oiseau étrange stupide conclut.*

*Que sommes-nous?
Existence journalière.
L'homme d'instinct se demande ce que tout cela veut dire.*

*D'où venons-nous?
Source.
Enfant.*

³²⁸ Brief an Monfreid, Feb. 1898, Segalen 1918, S. 201-202. Deutsche Übersetzung: »Es ist ein Bild von 4,50x1,70. Die beiden Ecken oben sind Chromgelb, mit der Inschrift links und meiner Signatur rechts, wie ein an den Ecken beschädigtes und auf eine Goldwand gemaltes Freskogemälde. Rechts unten ein schlafendes Kind und drei hingekauerte Frauen. Zwei in purpur gehüllte Gestalten vertrauen sich ihre Gedanken an; eine absichtlich unperspektivische, gewaltige, sitzende Gestalt hebt die Arme in die Höhe und betrachtet erstaunt die beiden Personen, die über ihr Geschick nachzudenken wagen. In der Mitte pflückt eine Gestalt eine Frucht. Zwei Katzen bei einem Kind. Eine weiße Ziege. Der Götze hebt beide Arme und scheint geheimnisvoll und voller Rhythmus nach dem Jenseits zu weisen. Die hockende Gestalt scheint dem Götzen zu lauschen; eine sterbende Alter schließlich scheint alles hinzunehmen, zu resignieren und beendet die Legende; zu ihren Füßen stellet ein seltsamer weißer Vogel, der eine Eidechse in seinen Krallen hält, die Zwecklosigkeit leerer Worte dar. Alles geschieht am Ufer eines Baches im Gehölz. Im Hintergrund das Meer, dann das Gebirge der Nachbarinseln. Trotz der Übergänge im Ton ist der Anblick der Landschaft von einem Ende bis zum andern durchgehend blau und Veronesegrün. Davon heben sich alle nackten Gestalten in kühnem Orange ab. Wenn man den Schülern der Beaux-Arts für den Wettbewerb für Rom sagte: »Das Gemälde, das Sie zu malen haben, soll darstellen: Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?« -- was würden die wohl machen? Ich habe eine philosophische Arbeit über dieses mit dem Evangelium vergleichende Thema beendet: ich glaube, sie ist gut; wenn ich die Kraft dazu habe, werde ich es nochmals malen und ihnen dann senden«. Mittelstädt 1991, S. 145

La vie commune.

L'oiseau conclut le poème en comparaison de l'être inférieur vis-à-vis de l'être intelligent dans ce grand tout qui est le problème annoncé par le titre.

Derrière un arbre deux figures sinistres, envelopées de vêtements de couleur triste, mettent près de l'arbre de la science leur note de douleur causée par cette science même en comparaison avec des êtres simples dans une nature vierge qui pourrait être un paradis de conception humaine, se laissant aller au bonheur de vivre.

Des attributs explicatifs – symboles connus – figeraient la toile dans une triste réalité, et le problème annoncé ne serait plus un poème».³²⁹

In einem Gespräch mit Henry Lemasson lautet es folgende:

»Auf der rechten Seite ein neugeborenes Kind; auf der linken Seite eine alte Frau mit einem Vogel, dem Symbol des nahenden Todes. Zwischen diesen beiden Extremen des Lebens bewegt sich die Menschheit mit ihrer Liebe und ihrer Aktivität. Und auf dieser irdischen Bühne befindet sich noch eine Statue, welche das den Mensch innewohnende Göttliche symbolisiert».³³⁰

In allen drei Passagen weist Gauguin auf eine dreiteilige Komposition: ein neugeborenes Kind mit drei Frauen auf der rechten Seite, eine alte Frau mit einem seltsamen, stumpfblickenden

³²⁹ Brief an Morice, Juli 1901, Malingue CLXXIV. Deutsche Übersetzung: »Wohin gehen wir? Beim Tode einer alten Frau. Zum Abschluss: Ein seltsamer, stumpfblickender Vogel. Was sind wir? Unser Leben Tag für Tag. Der triebhafte Mensch fragt sich, was alles bedeuten soll. Woher kommen wir? Quelle. Kind. Das gemeinsame Leben. Der Vogel schließt die Dichtung ab: ein Lebewesen niederer Art gegenüber dem vernunftbegabten Menschen. Alles ist ein großes Ganzes, dem durch den Titel angekündigten Problem entsprechend. Hinter einem Baum zwei düstere Gestalten, gehüllt in Gewänder von trauriger Farbe. Neben dem Baum der Erkenntnis sind sie Symbol der Schmerzen, die mit der Erkenntnis (des Guten und Bösen) untrennbar verbunden sind. Im Vergleich dazu einfache Menschen in einer jungfräulichen Natur, im Paradies, wie die Menschen es sich vorstellen. Sie überlassen sich dem Glück, zu leben. Was sollen hier erklärende Attribute, bekannte Symbole? Sie würden nur das Bild in einer trüben Realistik erstarren lassen«. Thiemke 1960, S. 194-195

³³⁰ Das große Gemälde *D où venons-nous* wurde gegen Ende 1898 in Vollards Galerie in Paris ausgestellt. Bevor das Bild nach Paris geschickt wurde, ließ Gauguin den Fotograf, Henry Lemasson, es fotografieren. Lemasson erinnerte sich später an das Gespräch mit Gauguin und ließ das Gespräch in »*Encyclopédie de la France et d'outre-mer*« (Feb. 1950) publizieren. Dazu Stuckey 1994, S. 279

Vogel auf der linken Seite. Dementsprechend ist der ebenfalls dreiteilige Titel: *D où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Woher kommen wir? was sind wir? wohin gehen wir?). In den beiden Briefen spricht er noch von zwei Gruppen: Zwei düstere Figuren versenken sich in Nachdenken unter dem Baum der Erkenntnis; nach Gauguin sind sie Symbol der Schmerzen. Vor ihnen sitzt eine gewaltige, unproportioniert dargestellte Frau, die sich die beiden Personen bei ihrem Nachdenken ansieht. Im Brief an Morice vergleicht Gauguin diese Gruppe explizit mit den Frauen und dem schlafenden Kind, die nach ihm als einfache Menschen im Paradies leben. Im Brief an Monfreid erwähnt er einen Götzen, welcher auf geheimnisvolle Weise auf das Jenseits weist. Aus Gauguins Beschreibungen in den Briefen wird klar, dass es sich um den Sündenfall handelt. Die drei vertikalen Abschnitte von rechts nach links entsprechen den drei Phasen der Menschheit, nämlich vor dem Sündenfall, beim Sündenfall und nach dem Sündenfall.³³¹ Dennoch ist kaum zu übersehen, dass das Bild an mehreren Stellen von der herkömmlichen Sündenfallsdarstellung abweicht. Morice gegenüber äußert er, dass er mit Absicht konventionelle Attribute und Symbole nicht verwendet hat. Denn er befürchtet, dass mit diesen seine Darstellung in einem gewöhnlichen Sinne erstarrt würde; in einer *Realistik*, die trostlos ist. Offenkundig wollte Gauguin dies mit Einsetzung neuer Bildmotive vermeiden. Wie er im Brief an de Monfreid schreibt, hat er „eine philosophische Arbeit über dieses mit dem Evangelium vergleichende Thema“ angefertigt. Er ging auf das Thema von Sündenfall ein, aber wollte diesem eine neue Deutung geben. Er wollte ja philosophieren. In der Tat entspricht dieser Ansatz seinen langjährigen Bemühungen, sich aus dem Sündenkomplex zu befreien.

Betrachtet man das Bild von rechts nach links, und zwar auf der ersten, untersten horizontalen Ebene, werden die drei Phasen der Menschheit vor Augen geführt: das Leben in einer jungfräulichen Natur vor dem Fallen, das Fallen beim Pflücken und schließlich der Tod als die unausweichliche Konsequenz. Links am Fuß der Frucht pflückenden Gestalt sitzt ein Mädchen, welches in eine abgepflückte Frucht beißt. Dies könnte zwar als die unmittelbare Folge des Pflückens gedeutet werden; plausibler ist jedoch, dass damit die Erbsünde veranschaulicht wird. Mithin ist der Tod, der durch die alte Frau und den Vogel zum Ausdruck kommt, nicht Tod eines einzelnen Menschen, sondern das Schicksal der Menschheit. Merkwürdig ist sicherlich die Gestaltung der Situation vor dem Fall. Anstatt Adam und Eva sitzen nun drei Frau mit einem

³³¹ Amishai-Maisels 1985, S. 228 f.

schlafenden Kind. Überdies rennt ein Hund ganz auffällig aus dem rechten Rand ins Bild. Gauguin gab keine Erklärung über ihn. Aber im Gegensatz zu allen Figuren, die, sitzend und stehend, eher eine ruhende Stimmung verbreiten, erscheint der Hund mit schneller Bewegung. Er scheint dem Bild Bewegung zu verleihen, als beginne das ganze Geschehen mit dem Auftritt des Hundes. Es ist möglich, dass der Hund die menschliche Libido symbolisiert, durch die das Kind zur Welt gekommen ist. Es ist bezeichnend, dass Libido eine zentrale Stelle im Paradies einnimmt. Verallgemeinernd kann man sagen, dass das irdische Leben erst mit der Libido beginnt.

Abgesehen von der anfänglichen Schilderung des Paradieslebens scheint Gauguins Darstellung mit der christlichen Lehre konform zu sein. Aber dies ist nur *eine* Richtung der Betrachtung und Interpretation. Die Präsenz der weiteren zwei hinteren Gruppen deutet auf eine andere Interpretation hin. Aber bevor wir uns an diese wenden, werfen wir einen Blick auf die zentrale männliche Figur. Gauguin identifiziert sich als den neuen Paulus, der in die Hölle der menschlichen Seele herabsteigen sollte, um sich Erkenntnis über das Selbst zu erwerben. Die Ergründung der inneren Triebe nimmt allerdings die Art von Ausleben solcher Triebe. Dies heißt, dass der Erwerb von Erkenntnis, der durch das Pflücken anschaulich gemacht wird, sich mit der Befriedigung sexueller Bedürfnisse zusammenhängt. Damit kann er, wie er glaubt, auch neues Leben in seine Kunst bringen. Auf der anderen Seite lässt er in seinen Evasbildern seine Evas die Angst vor dem verfluchten Tod zeigen. Nun steht eine männliche Figur beim Pflücken; was bedeuten könnte, dass Gauguin sich nun in erster Person mit dieser Problematik auseinandersetzt. Wir haben oben ausgeführt, wie er bei seiner ersten Reise auf Tahiti der tödlichen Konsequenz des Fallens entgegenwirkte. Dieselbe Hina, die Mondgöttin, die den Rhythmus des Lebens reguliert, erscheint hinten rechts im Bild. Die Frau, die neben der alten Frau hockt, scheint auf Hina zu hören, wie Gauguin selbst beschreibt. Damit bringt sie die alte Frau mit Hina in Beziehung. Hört sie von der Mondgöttin, wie der Tod durch Geburt und Reinkarnation überwinden werden kann? Aber Gauguin bleibt nicht bei der Einführung von Hina stehen. Im Gegenteil gibt Gauguin in diesem Bild seine tiefgehenden Reflektionen über seine neue Identifikation sowie Bemühungen zu erkennen. Hinter der Gruppe mit drei Frauen sind zwei Personen zu sehen, die nach Gauguins Beschreibung über ihr Geschick nachdenken. Morice gegenüber macht Gauguin deutlich, dass sie hinter dem Baum der Erkenntnis von gut und böse

stehen. In der Tat erinnern die beiden mit purpurrotem Gewand angezogenen Personen an die beiden ähnlichen Figuren in *Te Arii Vahine/ Königs Frau* (Abb.126), welches 1896, ein Jahr vor dem *D où venons-nous?*, gemalt wurde. In diesem Bild liegt eine einheimische Frau, die königliche Schönheit und Hoheit besitzt, auf einer grünen Wiese. Auf den ersten Blick steht sie mit der idyllischen Landschaft in Harmonie. Gauguin wollte dem Betrachter eine Szene aus dem Paradies vor Augen führen. Dennoch verbirgt sich hinter der friedlichen Landschaft eine Gefahr. In einem Brief an de Monfreid spricht Gauguin über dieses Gemälde:

*»Une reine nue couchée sur un tapis vert, une servante cueille des fruits, deux vieillards, près du gros arbre, discutent sur l'arbre de la science; fond de rivage; ce léger croquis tremblotté ne vous donnera qu'une vague idée«.*³³²

Hinter der königlichen Dame pflückt eine Magd Früchte, und die Rebe am Stamm sieht wie eine Schlange aus. Es scheint, dass damit eine Szene des Sündenfalls dargestellt wird. Der Hund, der in *D où venons-nous?* auftritt, ist auch hier zu sehen. Überträgt Gauguin den Gedanken der Dame auf ihre Magd? Die Haltung von ihr ist ja die bekannte liegende Pose, die das Fallen impliziert, wie oben ausführlich besprochen ist. Hinzu kommt, dass zwei Greise in der Nähe von dem Baum stehen und über diesen Baum der Wissenschaft diskutieren. Die ganze Inszenierung legt nahe, dass damit der Baum der Erkenntnis von gut und böse gemeint ist. Die Gestalten der beiden Personen sind der Darstellung von Dante und Vergil entnommen. In William Blakes (*The pit of Disease*, 1824-27), William Bouguereaus (Abb. 127) und Gustave Dorés (Abb. 128) Gemälde werden Dante und Vergil im Gewand und zusammen sich in die Hölle begebend dargestellt. In der Tradition sind sie als nachdenkliche Personen präsentiert. Gauguin hat in *Te Arii Vahine* diese Eigenschaft der beiden Dichter übernommen und diese mit dem biblischen Motiv des Sündenfalls kombiniert. Die beiden Greise diskutieren unter dem Baum der Wissenschaft, der dem Baum der Erkenntnis von gut und böse entspricht.

³³² Brief an de Monfreid, April 1896, Segalen XX (1918), deutsche Übersetzung: *»Eine nackte Königin ruht auf einem grünen Teppich, eine Magd pflückt Früchte, zwei Greise, in der Nähe des großen Baumes, diskutieren über den Baum der Wissenschaft; Strandhintergrund; diese leichte, hin gezitterte Skizze wird Ihnen nur eine vage Andeutung geben können«.* Mittelstädt 1991, S. 109

Die Ähnlichkeit mit *Te Arii Vahine* lässt annehmen, dass die beiden Figuren in *D où venons-nous?* ebenfalls auf Sündenfall anspielen. Was Gauguin betrifft, war die Suche nach Erkenntnis, vor allem nach Erkenntnis des eigenen Selbst, die Aufgabe, die Gauguin sich gab. Im Hinblick auf diese Aufgabe ist Gauguins Darstellung dieser beiden Figuren, die offensichtlich bereits Erkenntnis haben, merkwürdig:

»Hinter einem Baum zwei düstere Gestalten, gehüllt in Gewänder von trauriger Farbe. Neben dem Baum der Erkenntnis sind sie Symbol der Schmerzen, die mit der Erkenntnis (des Guten und Bösen) untrennbar verbunden sind. Im Vergleich dazu einfache Menschen in einer jungfräulichen Natur, im Paradies, wie die Menschen es sich vorstellen. Sie überlassen sich dem Glück, zu leben.«³³³

Anstatt den Erwerb der Erkenntnis als einen großartigen Erfolg zu feiern, lässt Gauguin sie traurig erscheinen. Sie sind „Symbole der Schmerzen“. Er stellt ferner einen expliziten Vergleich zwischen die beiden traurigen Denkern mit den Frauen, die vor dem Fall im Paradies leben. Sie sind „einfache Menschen“, im Gegensatz zu den beiden Figuren, die im Besitz von Erkenntnis sind und die Fähigkeit zu denken haben. Auffallend ist, dass er nun die ersteren den letzteren vorzieht. Diese *einfachen* Menschen führen ein unreflektiertes Leben; was sie von den beiden denkenden Personen unterscheidet. Sie sind glücklich; aber sie erstreben nicht nach dem Glück, sondern „sie überlassen sich dem Glück, zu leben“.

Dieses *Urteil* fällt umso mehr auf, als man Gauguins Identifikation mit Paulus und seine Suche nach Erkenntnis bedenkt. Es scheint, dass er in diesem Bild das Ganze durchdenkt. Mit gewissem geistigem Abstand blickt er auf seine Bemühungen zurück und fragt, ob sie überhaupt Sinn machen. Der Besitz von Erkenntnis macht einen nicht glücklich, sondern betrübt. Er gibt nicht preis, warum er an seiner Mission zweifelt. Eine Analyse der zentralen Figur könnte Aufschluss darüber geben.

Wie bereits erwähnt, weicht diese Darstellung von der Tradition deutlich ab. Im herkömmlichen Adam-Eva-Motiv steht das erste Menschpaar in der Regel nebeneinander unter dem Baum der

³³³ Brief an Morice, Juli 1901, Malingue CLXXIV

Erkenntnis; und der Schwerpunkt der Sündenfalldarstellung liegt gewöhnlich auf der Interaktion zwischen Adam und Eva. Dürers Adam-Eva-Tafel, die im Kapitel III erwähnt wird, ist ein gutes Beispiel. Nun anstatt Eva pflückt ein Mann die Frucht, um zur Erkenntnis zu gelangen; und neben ihm steht niemand. Gewiss bewegt sich Gauguin noch im Rahmen des Sündenkomplexes. Tod als Konsequenz der Sünde ist im Bild gegenwärtig. Andererseits lässt Gauguin durch die Präsenz der Hina die Hoffnung, den Tod zu überwinden, aufkommen. Wir wissen freilich nicht, wie stark er daran glaubte. Wenn man aber bedenkt, dass ihm zu der Zeit gesundheitlich immer schlechter ging, dürfte die Hoffnung eher schwach gewesen sein. Darüber hinaus bewahrt er im Bild noch seine Identität als neuen Apostel, der nach wahrer Erkenntnis des Menschen sucht. Allerdings sind diese Motive sehr wohl nicht das Wichtigste, was er uns vermitteln wollte. Sowohl Hina, mit der ein Ausweg aus dem Tod angedeutet wird, wie auch die beiden traurigen Figuren, die über Erkenntnis verfügen, erscheinen im Hintergrund. Bezeichnend ist, dass die zentrale Figur mit der Frucht die *ganze* mittlere vertikale Stelle einnimmt und gleichsam von allen anderen Bildmotiven isoliert ist. Dies heißt, dass das *alleinige* Pflücken der Frucht das Zentrum des ganzen Bildes ist. Gauguin wollte seine Einsamkeit zum Ausdruck bringen. Er ist der „triebhaft“ Mensch, wie er in seinem Brief an Morice erwähnt, der alleine auf der Suche nach Selbsterkenntnis ist. Die Hoffnung, mit Mette erneut eine Familie zu gründen, hat er längst aufgegeben. Von den weiteren Liebesverhältnissen weiß er zu gut, dass keines davon dauerhaft sein kann. Er muss ja alleine in die Tiefe der menschlichen Seele steigen und dort die dunklen Triebe freien Lauf lassen;³³⁴ aber dafür muss er mit der Konsequenz des Todes rechnen, ebenfalls auch alleine. Es ist sehr wohl die Einsamkeit, die ihn in seiner letzten Lebensphase besonders betrifft. In demselben Brief charakterisiert er das Leben vor dem Fall als ein gemeinsames Leben mit Kind.³³⁵ Diese Szene mit Frauen und Kind ist merklich anders als die biblische Vorstellung; aber sie verrät Gauguins Wunsch nach gemeinsamem Leben.

Wir können das große Werk nicht in jedem einzelnen Detail besprechen. Das eben Ausgeführte versucht, das Grundlegende im Bild deutlich zu machen. In seiner letzten Lebensphase denkt er über seine Bemühungen nach und blickt auf sein Leben zurück. Seine Evas haben ihn verlassen;

³³⁴ »Was sind wir? Unser Leben Tag für Tag. Der triebhafte Mensch fragt sich, was alles bedeuten soll«. Brief an Morice Juli 1901, Malingue CLXXIV. Siehe oben für Zitat der Passage.

³³⁵ »Woher kommen wir? Quelle. Kind. Das gemeinsame Leben«. Brief an Morice Juli 1901, Malingue CLXXIV. Siehe oben für Zitat der Passage.

selbst die Suche der Erkenntnis, die er zuvor für überaus wichtig und wertvoll hielt, verliert an Bedeutung. Die beiden Figuren sind ja traurig. Er entfremdet sich sogar von seiner Mission. So gesehen sind nicht Angst vor dem Tod, sondern Einsamkeit und Entfremdung die zentralen Gedanken des Bildes. In der Tat hat er zu jener Zeit Bilder geschaffen, in denen eine weibliche Figur alleine die Frucht pflückt.³³⁶ Daher dürfte Gauguin die Einsamkeit und Entfremdung für alle empfunden haben. Wenn in den Evabildern seine Evas stellvertretend für ihn sind, ist er nun stellvertretend für andere Menschen. Einsamkeit und Entfremdung betreffen nach ihm alle, die bewusst leben und sich wirklich kennen wollten. Er philosophiert.

1902 malte Gauguin sein letztes Adam-Eva-Bild (*Adam et Ève*, Abb. 129). Adam und Eva erscheinen unter dem Baum der Erkenntnis; allerdings dreht Adam ganz klar von Eva ab. Es gibt keine Kommunikation zwischen den beiden. Die beiden gehen nicht zusammen auf die Versuchung ein, sie werden nicht zusammen von Gott bestraft, noch leiden sie zusammen im irdischen Leben. Adam ist alleine unter dem Baum. Es herrscht diese enorme Einsamkeit, die für ihn unerträglich war.

Auffällig ist jedoch, dass Gauguin in seinem Gespräch eine andere Perspektive, das Bild zu deuten, zu verstehen gibt. Danach ist die ganze dreiteilige Komposition als *eine* irdische Bühne zu sehen. In diesem Zusammenhang sind wohl die beiden Ecken oben links und rechts zu erwähnen. In dem oben erwähnten Brief an de Monfreid schreibt er:

*»Die beiden Ecken oben sind Chromgelb, mit der Inschrift links und meiner Signatur rechts, wie ein an den Ecken beschädigtes und auf eine Goldwand gemaltes Freskogemälde«.*³³⁷

Nach dieser Beschreibung ist die irdische Bühne wie ein Freskogemälde, das auf einer goldenen Wand gemalt würde; an den beiden goldenen Ecken wäre die Wand noch zu sehen. Hat Gauguin dabei etwa an zwei verschiedene Realitätsebenen gedacht? Etwa separat von dem irdischen Leben, welches fast das ganze Bild mit zahlreichen Bildmotiven darstellt, ist noch ein goldener

³³⁶ z.B. *La Récolte/ die Ernte* (1897, W565); *L'innovation/ Erneuerung* (1903, W635)

³³⁷ Brief an Brief an Monfreid, Feb. 1898, Segalen 1918, S. 201-202

Reich, der über-irdisch und sehr wohl auch ewig ist? Selbst wenn Gauguin wirklich eine Konzeption von doppelter Realität hatte, wissen wir nicht, was diese konkret für ihn bedeuten könnte? Auf den ersten Blick lässt sich diese Deutung schwerlich mit der vorigen vereinbaren.³³⁸ Wir wissen nur, dass Gauguin kurz nach der Anfertigung des Bildes Selbstmord beging. Wollte er das irdische Leben verlassen und zu jenem goldenen Reich zurückkehren? Die Materialbasis ist zu dünn für eine plausible Interpretation. Man kann sogar zweifeln, ob Gauguin selber eine klare Antwort hatte. Es scheint, dass Gauguin eher Fragen aufgeworfen und seiner Verzweiflung Ausdruck verliehen hat.

³³⁸ Es ist schwierig festzustellen, ob bzw. inwiefern diese doppelte Realität sich mit der biblischen Vorstellung von dem Leben nach dem Tod vereinbaren könnte. Gauguin sprach wenig über das selige Leben nach dem Tod.

VI. Schlusswort

Gauguin war nicht nur ein innovativer Maler, sondern auch ein revolutionärer Denker. In der Untersuchung haben wir gezeigt, wie eng sein Leben und seine Kunst miteinander zusammenhängen. Er hatte Sympathie für Frauen, weil er an ihren Leiden und Problemen sich selbst sah. Autobiographisches und Darstellung des anderen vereinen sich in einem Bild. Die Spannung zwischen Sünden und Hören auf innere und natürliche Rufe hat ihn fast das ganze Leben beschäftigt. Er hatte immer versucht, sich von der christlich-katholischen Religion und den von ihr tief geprägten gesellschaftlichen Normen zu befreien, und diese als absurd und naturwidrig zu entlarven. Gewiss hatte dies zum Teil mit den Misserfolgen in seiner Karriere als Maler und dem damit zusammenhängenden Bruch mit seiner Familie zu tun. Ein wichtiger Grund war allerdings sein eigenes wildes Selbst, das ihn zum Ausbrechen aus der zivilisierten Welt drängte. Wir haben die Synthesis seiner zwei Persönlichkeiten analysiert; indes ist seine Identifikation als neuen Paulus im Grunde eher eine Unterordnung seiner Christus-Seite unter seiner wilden Seite als Synthesis. Wie er durch die bretonischen Evas zeigt, sah er im Europa keine Chance für sie und für ihn selbst.

Auf Tahiti konnte er, wie er vor der Reise glaubte, unbekümmert seine Kunst entwickeln, nach wahrer Liebe suchen und sogar eine neue Familie gründen.³³⁹ In seinem ersten Hauptwerk auf Tahiti wusste er noch die Tahitianer zu loben, dass die jungen Frauen sorglos die Liebe genießen und Kinder ohne Bedenken zur Welt bringen durften. Indessen war Gauguin bereits kurz nach seiner Ankunft klar, dass Tahiti keineswegs ein irdisches Paradies war. Auch dort hatte er unter Geldmangel und gesundheitlichen Problemen zu leiden. 1892 hatte er vergeblich versucht, nach Frankreich zurückzukehren.³⁴⁰ Wie wir ausgeführt haben, hat Gauguin darüber hinaus eine

³³⁹ Siehe den oben zitierten Brief an Mette (Malingue C).

³⁴⁰ In seinem für die Veröffentlichung gedachten *Noa Noa* malt Gauguin ein feierliches Bild seiner Einweihung in das wilde, primitive Leben auf der Südseeinsel. Aber im Anhang (Petit/Pehnt 1992, S. 70 ff.) sowie in seiner Korrespondenz berichtet er von seinem realen Leben auf Tahiti. Dort lässt er seine Frustrationen zur Genüge erkennen. In einem Brief an de Monfreid Ende Dezember 1892 äußert sich Gauguin zu seiner damaliger Lebenslage: »... ich verliere noch den Kopf, und das ist meiner Gesundheit nicht unbedingt zuträglich. Ohne gerade krank zu sein, fühle ich, dass alle Saiten, die einst stark waren, überspannt sind und reißen werden. Und jünger wird man auch nicht (*Et on ne rajeunit pas*)«. Segalen VIII, S. 102, deutsche Übersetzung: Mittelstädt 1991, S. 94. In *Noa Noa* dagegen sagt er: »Bei meiner Abreise war ich zwei Jahre älter. – und um 20 Jahre verjüngt (*rajeuni de 20 ans*)...« Petit/Pehnt 1992, 67. Seinen Versuch erwähnt Gauguin in einem Brief an Mette, Juli 1892, Malingue CXXX und ausführlicher im Anhang zu *Noa Noa*, Petit/Pehnt 1992, S. 74 f. Siehe dazu auch Prather/ Stuckey, 1994, S. 14

tiefverborgene Sorge. Die in hohem Grade zugelassene sexuelle Zügellosigkeit hat ihn sehr beeindruckt. In der Tat hat sie sehr wohl Gauguins Vorstellung von Liebe verändert, ohne dass er sich dessen bewusst war. Denn während er bei seinen Gefühlen für Madeleine noch das geistige Verständnis als ein wichtiges Element in der Liebe schätzte, identifizierte er danach wahre Liebe zunehmend mit der mutigen Suche nach Befriedigung des inneren Verlangens. Damit verband er seine Mission als neuen Apostel der Kunst: in die Tiefe des seelischen Bereiches abzustiegen bedeutet ja den dunklen Trieben zu folgen.³⁴¹ Allerdings hat diese Freiheit zugleich Unruhe in ihm gestiftet. Ist es nämlich nicht gerade die Neigung zur sinnlichen Freude, die seit jeher als *der* Grund für die Erbsünde gilt? Gauguin der Europäer konnte diesen tiefverwurzelten Glauben doch nicht so leicht auslöschen, mag er es auch so energisch und entschlossen versucht haben. Hinzu kamen seine ärmlichen Lebensverhältnisse, die sein Unbehagen gewiss noch vergrößerten. Im *Parau na te varua ino* verweist er zwar auf einen möglichen Ausweg aus dem ewigen Verdammnis; es bleibt trotzdem fraglich, ob eine eher philosophische Einsicht seine existenzielle Angst beseitigen oder wenigstens lindern kann. Im zivilisierten Europa wollte er seinem wilden Selbst freie Entfaltungsräume geben. Als ihm dies nun schließlich auf Tahiti möglich war, zögerte er. Andererseits konnte seine Hoffnung auf Gründung einer neuen Familie unter solcher sexueller Freiheit nicht realisiert werden. Seine Korrespondenz mit Mette zeigt, dass er diese Hoffnung nunmehr wieder auf seine Ehefrau überträgt.³⁴² Liebesabenteurer konnten die Familie doch nicht ersetzen. Bei der Rückkehr ins zivilisierte Paris konnte der wilde Künstler seine Gefühle nicht mehr unterdrücken: »*Endlich bin ich hier unter den Meinen und meinen Freunden*«. ³⁴³ Ein Gefühl der Heimkehr befiel ihn. Dieser Äußerung sollte man Glauben schenken.

³⁴¹ Gauguin dürfte sich nicht völlig unbewusst von dieser Änderung gewesen sein, obwohl er keine explizite Erklärung oder Rechtfertigung dafür gab. In einer unter zitierten Passage aus seinen »*Diverses choses*« hat er einen Fortgang von natürlichen Trieben zur Liebe kurz angeschnitten. Siehe unten die Ausführungen dazu.

³⁴² Während seiner ersten Reise auf Tahiti schrieb Gauguin 12 Briefe an Mette. Etwa genauso viele Briefe schrieb er neben ihr nur an de Monfreid. Aber in seiner Korrespondenz mit de Monfreid handelt es sich meistens um finanzielle Angelegenheiten. In den Briefen an Mette dagegen findet man immer wieder Gauguins zärtliche Worte wie folgendes: »Alles trägt dazu bei, dass wir eines Tages wieder zusammen leben können. ... Und wenn ich wieder zurückkomme, werden wir uns wieder verheiraten. Ich schicke Dir heute einen Verlobungskuss« (24. März 1891, Malinque CXXIII)

³⁴³ »*Je suis enfin ici au milieu des miens et de mes amis*«. *Noa Noa* Anhang Petit/Pehnt 1992, S. 78. Nach Petit (Petit/Pehnt 1992, S. 79 Anm. 5) schrieb Gauguin diese Anmerkung nach seiner Rückkehr zwischen Oktober 1893 und Januar 1894.

Obwohl Gauguin bei seiner Ankunft in Marseille nur 4 Francs in seiner Tasche hatte, brachte er eine Menge neuer Werke aus Tahiti mit.³⁴⁴ Er hoffte, dass seine tahitischen Bilder verständnisvolle und wohlwollende Aufnahme in Paris finden würden. Aber in finanzieller Hinsicht fiel seine Ausstellung bei Paul Durand-Ruels Galerie enttäuschend aus.³⁴⁵ Obwohl er bei einigen Künstlern und Kritikern gewisses Lob erntete, war das Urteil der Öffentlichkeit abweisend.³⁴⁶ Den meisten Menschen erscheinen seine Bilder, oder schon deren tahitische Titel, zu fremd, zu schwer verständlich, ja sogar anstößig. Sein Angebot, das schöne Bild *Ia Orana Maria* dem Musée du Luxembourg zu schenken, wurde von Léonce Bénédict, dem Konservator des Luxembourg, strikt abgelehnt.³⁴⁷ Mit dem Misserfolg der Ausstellung fand Gauguins kurzes Arbeitsverhältnis mit Durand-Ruel, dem damals einflussreichsten Kunsthändler in Paris, sein Ende. Er konnte keinen Händler mehr finden, der seine Werke vertreten wollte.³⁴⁸ Zu seiner großen Enttäuschung musste er erkennen, dass er nicht zum etablierten Pariser Künstlerkreis gehörte. Am bittersten für ihn war die Tatsache, dass seine Beziehung zu Mette sich rasch verschlimmert hatte. Der Briefwechsel zwischen ihnen wurde von Streitereien um finanzielle Angelegenheiten gefüllt.³⁴⁹ Nunmehr war ihm klar, dass seine Hoffnung auf Versöhnung und Neubeginn mit Mette und seinen Kindern nie realisiert werden konnte. Nach der Rückkehr hat Gauguin fast an allen Fronten verloren.³⁵⁰

³⁴⁴ Siehe seinen Brief an de Monfreid, 3. 8. 1893, Segalen XIII, S. 117. Nach Maurer (1998, S. 159) brachte er 66 neue Bilder zurück.

³⁴⁵ In einem Brief an Mette gesteht Gauguin selbst, dass die Ausstellung nicht den erwarteten Erfolg hatte. (Dez. 1893, Malingue CXLV) Von den 44 ausgestellten Werken wurden nur 11 verkauft. Dazu Thomson 1997, S. 176

³⁴⁶ In seinen »*Diverses choses*« (Guérin/Levieux 1996, S. 14) gibt Gauguin einige negative Urteile des Massenpublikums wieder, wie z.B. das Fehlen der Perspektive. Er berichtet sogar von einer Empfehlung der Presse, dass man, wenn man den Kindern einen Spaß bereiten will, sie auf Gauguins Ausstellung schicken sollte ... Dazu auch Perruchot 1994, S. 288. Zum Urteil der Öffentlichkeit auch Maurer 1998, S. 159, Cachin 2004, S. 196. Zu den unterschiedlichen Urteilen und Meinungen zu Gauguins neuen Bildern unter den Künstlern und Kunstkritikern: Thomson 1997, S. 167 f.

³⁴⁷ Auch der versprochene Ankauf einiger seiner Bilder durch die Direktion der Beaux Arts fand mit dem Wechsel des Direktors nicht statt. Dazu Perruchot 1994, S. 285 f.

³⁴⁸ Mathews 2001, S. 200. Erst nach 7 Jahren konnte er wieder einen prominenten Händler namens Ambroise Vollard finden.

³⁴⁹ Die Streitereien kreisten hauptsächlich um die Erbschaft, die Gauguin nach dem Tod seines Onkels Zizi antreten sollte. Mette hatte ihren Ehemann verdächtigt, das ganze Geld für sich allein behalten zu wollen. Siehe dazu den Briefwechsel: Malingue CXXI, CXXVI und CXXVII. Andererseits verlangte Gauguin von seiner Frau, Rechenschaft über den Verkauf seiner Bilder und seiner Sammlungen zu geben. Dazu Malingue CXXIII. Anfang 1894 erhielt Gauguin schließlich die 13000 Francs ausgezahlt und schickte davon 1500 an Mette. Dazu Perruchot 1994, S. 282 f., 290 f. Mathews 2001, S. 201, 210

³⁵⁰ In der Tat reihten sich seine unglücklichen Ereignisse aneinander: seine ehemalige Geliebte Juliette Huet lehnte ab, wieder mit ihm zusammenzuleben. Marie Henry weigerte sich ebenfalls, ihm seine bei ihrem Gasthaus zurückgelassenen Kunstwerke zurückzugeben. Seine Klage gegen sie wurde vom Gericht abgewiesen. Dann hatte

Auf der anderen Seite hatte sein zweijähriger Aufenthalt auf der Südseeinsel ihn verändert. Dort hatte er zwar viele Sorgen und Schmerzen ertragen müssen; dennoch hatte er zugleich die Unbekümmertheit und Schlichtheit jener primitiven Gesellschaft persönlich erfahren. Im zivilisierten Europa blieb sein wildes Selbst auf seine Idealwelt, seine Kunst oder vage Kindheitserinnerungen beschränkt. Dagegen war das Wilde auf Tahiti das Natürliche und Tägliche. In Paris erlebte er den krassen Kontrast zu Tahiti. Schließlich kam er zu der Überzeugung, dass Tahiti seine wirkliche Heimat war. Am 3. Juli 1895 bestieg Gauguin den Dampfer *L'Australien* und verließ Europa, das er nie wiedersehen würde. Vor seiner ersten Tahitireise hatte Gauguin vor Morices Augen geweint. Denn er war befallen von der Angst, seine Frau zu verlieren und seine Kinder nie wiederzusehen.³⁵¹ Diesmal hatte er keine Familie mehr. Er war entschlossen, sein wildes Leben auf der Südseeinsel zu verbringen. Zwei Texte, die Gauguin bezüglich seiner tahitischen Evas nach der ersten Reise schrieb, dürften Gauguins Urteil und Einschätzung seiner tahitischen Erfahrung deutlich machen.

Während seines Aufenthaltes in Paris bat Gauguin 1895 Strindberg (1849-1912), ein Vorwort für seinen Ausstellungskatalog zu schreiben, weigerte dieser sich, weil er Gauguins Kunst nicht anpreisen könne. Er habe ja keine Beziehung zu seiner jetzt so ausschließlich tahitisch gewordenen Kunst.³⁵² In seiner Antwort auf ihn nutzte Gauguin die Gelegenheit, seine ursprüngliche Eva (*l'Ève ancienne*) mit der zivilisierten zu vergleichen:

»L'Ève de votre conception civilisée vous rend et nous rend presque tous misogynes; l'Ève ancienne, qui, dans mon atelier vous fait peur, pourrait bien un jour vous sourire moins amèrement. Ce monde, que ne saurait peut-être retrouver ni un Cuvier, ni un botaniste, serait un paradis que j'aurais ébauché seulement. Et de l'ébauche à la réalisation du rêve il y a loin. Qu'importe! Entrevoir un Bonheur, n'est-ce pas un avant-goût du nirvana?

er sich bei der Verteidigung seiner neuen Gefährtin Annah schwere Verletzungen zugezogen. Diese lief später von ihm weg und nahm viele seiner Sachen mit. Dazu Perruchot 1994, S. 295 f. Maurer 1998, S. 160 f.

³⁵¹ Die Erinnerung von Morice in Prather/Stuckey 1994, S. 135

³⁵² *»... je n'ai aucune prise sur votre art, cette fois exclusivement tahitien«.* Malingue CLIV, Anm. 1

*l'Ève que j'ai peinte (Elle seule), logiquement peut rester nue devant nos yeux. La vôtre en ce simple état ne saurait marcher sans impudeur, et, trop belle (peut-être), serait l'évocation d'un mal et d'une douleur».*³⁵³

Seine tahitische Eva ist nicht durch die Zivilisation, vor allem nicht durch das Dogma des Sündenfalls kontaminiert. Ihr schamloser Auftritt rief in Strindberg Angst hervor. Denn dieser war an eine Eva gewöhnt, die durch die Zivilisation herabwürdigt wird. Die europäischen Frauen mögen zwar schön und manche sogar gebildet sein. Aber ihre Schönheit und Bildung dienen eher dazu, sie zu einer Anpassungsfigur, abhängig von Materiellem und Äußerlichem zu machen. Hat er dabei an die schöne Madeleine gedacht? Auch sie hatte er davor gewarnt, lediglich eine *Poupée* zu werden. Sicherlich auch an Mette. Hatten nicht die beiden Frauen, in verschiedener Hinsicht, Leid und Schmerzen verursacht, und zwar sich selbst und den anderen? Vielleicht dachte er noch an andere Frauen, Juliette Huret etwa oder sogar Marie Henry. Nach ihm fehlte ihnen die Kraft, die für ein selbständiges Leben unerlässlich ist. Ihre Abhängigkeit von anderen ist sehr wohl der Grund, dass die europäischen Männer Verachtung für sie empfinden, dass sie, wie Gauguin sagt, alle frauenfeindlich »*misogynes*« sind. Diese Kraft besitzt Gauguins Überzeugung nach seine ursprüngliche Eva. Mit ihr hat er eine neue Vorstellung von Schönheit entwickelt, die in Souveränität und Vitalität besteht.³⁵⁴ Sie muss den Europäern fremd erscheinen und bei diesen Ablehnung finden. Gleichwohl wollte Gauguin seine Hoffnung nicht völlig aufgeben. Eines Tages könnte seine Eva Strindberg weniger unattraktiv erscheinen.

Bei einer anderen Gelegenheit äußerte er sich zum Sündenfall. In Bezug auf seine Evas stellt er an einer Stelle in seinen »*Diverses choses*« seine Ansicht zu diesem Thema folgendermaßen dar:

³⁵³ Gauguins Brief an Strindberg, ohne Datum, Malingue CLIV, Deutsche Übersetzung: »Ihre zivilisierte Eva macht Sie und fast uns alle zu Weiberfeinden. Die ursprüngliche Eva, die Ihnen in meinem Atelier Angst macht, könnte Ihnen eines Tages weniger abweisend zulächeln. Diese Welt, die vielleicht kein großer Naturforscher entdecken könnte, ist ein Paradies. Ich habe es nur in Umrissen angedeutet. Bis der Traum Wirklichkeit wird, das ist ein langer Weg. Aber was kommt es darauf an? Das Glück zu ahnen, ist das nicht schon ein Vorgeschmack des Nirvana? – Die Eva, die ich gemalt habe – und sie allein – darf nackt vor unseren Augen stehen. Die Ihre könnte so nicht schreiten, ohne schamlos zu sein, und da sie vielleicht zu schön ist, würde sie nur Leid und Schmerzen heraufbeschwören«.

³⁵⁴ Anschließend bedient Gauguin sich eines anderen Vergleichs, um die Unterschiede zwischen den beiden Frauentypen zu veranschaulichen. Die europäische Frau gleicht der europäischen Sprache, einer Sprache voller Beugungsformen. Die tahitische Eva dagegen der Maori-Sprache, in der die Wörter isoliert und ohne Rücksicht auf Glattheit aneinander gereiht erscheinen. Dies zeigt die Ursprünglichkeit dieser Sprache. Siehe Malingue CLIV

*»Es ist die Eva nach dem Sündenfall, die sich noch ohne Scham nackt bewegen kann und ihre ganze animalische Schönheit wie am ersten Tag bewahrt hat. Die Mutterschaft kann sie nicht entstellen, denn ihre Flanken bleiben fest: die Füße eines Vierhänders! Gut. Wie bei Eva ist der Körper animalisch geblieben. Aber der Kopf ist mit der Evolution weiterfortgeschritten, das Denken hat Subtilität entwickelt, die Liebe hat ein ironisches Lächeln auf ihre Lippen geprägt, und sie sucht naiv in ihrer Erinnerung nach dem Warum vergangener Zeiten, heutiger Zeiten. Rätselhaft blickt sie uns an.«.*³⁵⁵

Der Bezug auf Sündenfall ist offensichtlich. An entscheidenden Punkten setzt Gauguin der traditionellen Erklärung seine neue Interpretation entgegen. Nach dem Fall wurde Eva nicht von Schamgefühl befallen, wie uns die meisten Exegeten belehren, sondern sie konnte sich ohne Bedeckung bewegen. Mit dieser Neuerung wollte Gauguin kein geringeres Dogma als das der Erbsünde umstürzen. Nach ihm besteht der Fall lediglich darin, dem innerlichen, natürlichen Verlangen nachzugeben. Daher erklärt sich, warum Eva ihre animalische Schönheit bewahrt hat. Denn so verstanden kann der Fall der Natur des Menschen keinen Abbruch tun. Im Gegensatz wird das Fortbestehen des Lebens erst dadurch möglich gemacht. Bei seiner Reise auf Tahiti sah Gauguin in der Mutterschaft einen Weg aus dem ewigen Zustand des Todes. Ihr zollte er besonderes Lob, indem er eine feine Änderung gegenüber der herkömmlichen Darstellung der Eva vornahm. Im Laufe des 15. Jahrhunderts begann eine neue Darstellungsweise von Eva, in der diese als eine nackte, schwangere Frau auftritt. Auf einem der Flügel des Genter Altars beispielsweise stellte Jan van Eyck Eva als eine sinnliche, hoch schwangere Frau mit einer Granatfrucht in der Hand (Abb. 130) dar, die seit der Antike Fruchtbarkeit symbolisiert.³⁵⁶ Nun behauptet Gauguin, dass die Mutterschaft Eva nicht entstellen könne und ihre Flanken fest blieben. Dies lässt sich als eine implizite Auflehnung gegen die biblische Aussage verstehen.³⁵⁷ Gauguin wollte die als Strafe gesehenen Schmerzen nicht darstellen, weil er dies nicht glauben wollte. Er könnte gemeint haben, dass die animalische Vitalität seiner Eva solche Leiden

³⁵⁵ In *Diverses Choses*, zitiert nach Petit/Pehnt 1992, S. 100. Diese Darstellung wurde bei seiner zweiten Tahitireise geschrieben. (Dazu Guérin/Levieux 1996, S. 126) Aber sie steht im Zusammenhang mit seiner Ausstellung bei Durand-Ruel und bezieht sich auf die Evas, die während seines ersten Aufenthalts gemalt wurden.

³⁵⁶ Dazu und zur Vorgeschichte dieser Darstellungsweise: Kelperi 2000, S. 143 f.

³⁵⁷ Zum Weib sprach Gott: *»Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst; unter Mühen sollst du Kinder gebären«.* 1. Mose 3,16

überwinden kann. Nicht zuletzt ist diese unabdingbar für die Fortpflanzung des Lebens. Nur eine derartige Eva, die nicht durch das Fallen und das Gebären entstellt oder entkräftet ist, nur eine *nach wie vor* schöne und vitale Eva ist eine angemessene Personifikation der lebensschaffenden Antriebe.

Aber Gauguin blieb nicht beim Animalischen stehen. Die Tiere haben vergleichbare Antriebe, welche der Gattungserhalt dienen. In der zweiten Hälfte seiner Bemerkung wollte er das geistige Moment des Menschen hervorheben, mit dem der Mensch sich vor den Tieren auszeichnet. Dazu machte er sich einen biblischen Ansatz zunutze, interpretierte diesen jedoch neu und integrierte ihn in seine neue Anschauung. Adam und Eva haben die verbotene Frucht des Baums der Erkenntnis gegessen. Diese Tat bewertete Gauguin nun positiv als Beginn einer »Evolution«. Wie er bereits in *Te nave nave fenua* mit den augenartigen Blumen angedeutet hatte, besteht der Fortschritt in der Entwicklung der Menschen in der ihnen eigentümlichen Fähigkeit zur Einsicht, die erst der Fall möglich macht. Eva wird nunmehr der Lauf der Zeit bewusst.³⁵⁸ Eine zeitliche Abfolge der Handlungen entsteht, wodurch die Frage nach dem Warum, d.h. nach dem Sinn dieser Abfolge aufkommt. Ihr Denken gewinnt an Subtilität. Aus dem Fall hat sich der wenn auch nur vage Gedanke der Liebe herausentwickelt, die über das natürliche Verlangen hinaus einen gewissen Sinn enthält. Der Sinn der Liebe verbindet sich wohl mit der Einsicht in den ewigen Rhythmus des Universums. Das hier beschriebene ironische, von der Liebe geprägte Lächeln erinnert an das Lächeln der Eva in Gauguins *Parau na te Varua ino*. Verbirgt sich hinter diesem Lächeln eine ähnliche merkwürdige Idee wie in *Parau na te Varua ino*, etwa dass der Fall, der nun nicht nur Folge des blinden Gehorchens innerer Triebe ist, sondern in gewissem Sinn mit der Liebe verbunden wird, zwar den Tod mit sich bringt, diesen aber durch Geburt letztlich überwinden wird? Dies alles konnte aber die Eva sicherlich noch nicht begreifen. Denn deren geistige Entwicklung steckte noch in der Anfangsphase. In ihrer Naivität blickt sie rätselhaft auf uns. Ihr Blick verrät einerseits ihren Mangel an Erkenntnis, andererseits ihren Wunsch, belehrt werden zu dürfen. In den beiden Texten hat Gauguin sein neues Evabild deutlich zu verstehen gegeben. Betont werden ihre Unabhängigkeit, ihre animalische Vitalität

³⁵⁸ Nach Augustinus ist die Zeit Dimension menschlicher Zerrissenheit, sie ist die Signatur unserer Entferntheit vom Einen und vom Wahren. Die Zeit begann erst mit Evas Apfelbiß. Dazu Flasch ²1994, 277 f. und 2004, 16. Hier ließ Gauguin die in der christlichen Tradition seit Augustinus geringgeschätzten Zeit in ein neues, positives Licht erscheinen.

und die geistige Evolution. Dagegen spielt Jungfräulichkeit keine Rolle; vielmehr muss sie preisgegeben werden. Er hat einen neuen Begriff der Keuschheit, die auf der Ursprünglichkeit, auf der Naturnähe beruht. In einem Gespräch mit Eugène Tardieu behauptet der Künstler kurz vor seiner zweiten Reise auf Tahiti in aller Deutlichkeit, dass seine Eva beinahe animalisch und gerade deshalb trotz ihrer Nacktheit keusch sei.³⁵⁹

Eine solche Eva war auf dem europäischen Boden nicht mehr zu suchen. Ist sie auf Tahiti zu finden? In seinem oben zitierten Brief an Strindberg lässt er diesen vernehmen: „*Diese Welt, die vielleicht kein großer Naturforscher entdecken könnte, ist ein Paradies.*“ War in Gauguins Augen Tahiti wirklich Paradies? Durch die Kolonialisierung hatte sich die Lebensweise auf Tahiti stark verändert. Christliche Werte und Gedanken wurden eingeführt. Trotz der immer noch höheren sexuellen Freiheit hatte sich allmählich unter den einheimischen Frauen Schamgefühl entwickelt.³⁶⁰ Kurz, der *Verfall* hatte schon begonnen. Eine derart selbstbewusste und vitale Eva, wie Gauguin sie sich vorstellte, war selbst auf der Insel kaum zu finden. Sie existierte freilich nur in der Phantasie, oder genauer ausgedrückt, in der Vergegenwärtigung früherer Zeiten, in denen alles noch voller Ursprünglichkeit und Lebendigkeit war. So gesehen ist Gauguins Darstellung der tahitischen Evas eher Darstellung eines verlorenen Paradieses. Trotzdem waren Spuren alter guter Zeiten noch – vor allem auf dem Land – sichtbar.³⁶¹ Irgendwo zwischen Selbströstung und Selbsttäuschung hegte er noch Hoffnung, frische und vitale Evas sowie Anregungen für seine Kunst zu finden.³⁶²

Im September 1895 kam Gauguin wieder auf Tahiti an. Im Vergleich mit dem ersten Aufenthalt, in dem er mehr an Ruhm und Anerkennung in Paris gedacht hatte, ließ er dieses Mal alle Hoffnungen fahren. Dort litt er in der letzten Lebensphase stark unter Krankheit, Armut und Einsamkeit, wie wir in der Untersuchung dargelegt haben. Die Erkrankung an Syphilis hatte ihm besonders Sorge und Angst gemacht. Mehrmals hatte er in den Briefen an de Monfreid

³⁵⁹ »Monsieur Paul Gauguin« in »L'Echo de Paris« Mai 1895, deutsche Übersetzung: Prather/Stuckey 1994, S.253 f.

³⁶⁰ Die tahitischen Mädchen wurden zwar während der Pubertät in die sexuelle Praxis eingeführt. Aber sie wurden gezwungen, die Scham zu bedecken. Dazu Field 1977, S. 124

³⁶¹ Neben finanziellen Überlegungen dürfte die bessere Bewahrung alter Bräuche ein wichtiger Grund gewesen sein, dass Gauguin sich nach relativ kurzem Aufenthalt in Papeete (von Juni bis September) in Mataïea niederließ.

³⁶² Kurz vor dem Vergleich zwischen den beiden Evatypen macht Gauguin im oben genannten Brief an Strindberg deutlich, dass die Barbarei für ihn ein Jungbrunnen war, während Strindberg unter der Zivilisation leidet. (Malingue CLIV)

geschrieben, dass er sehr unter Blutspuken und Ausschlägen an Füßen gelitten hatte. Unter solchen gesundheitlichen Zuständen mussten anstrengende Maltätigkeiten immer wieder unterbrochen werden. Stattdessen beschränkte er sich auf Schreiben am Tisch oder auf Malen von Stilleben. Die Gedanken über Leben und Tod, die er sich in Frankreich und vor allem bei der ersten Reise auf Tahiti gemacht hatte, gaben Platz für Reflektionen über Tod, die sich in vielen seiner späten Werke zeigen.

Nach Wildensteins Nummerierung hat Gauguin insgesamt 637 Gemälde angefertigt, darunter 137 Stücke (W 530- W637) wurden zwischen 1895 und 1903 während seines zweiten Aufenthaltes auf Tahiti geschaffen. Von diesen 137 Gemälden sind 20 Stilleben; darunter gibt es Stilleben mit Blumenmotiv, die Aufschluss über Gauguins Gedanken geben. In einem Brief an de Monfried vom Oktober 1898 schilderte er ihm seine Liebe zu Blumen. Um seinen Garten zu verschönern, bat er diesen um Blumensamen und Wurzeln von Dahlien, Kapuzinerkresse und Sonnenblumen.³⁶³ Im Jahr 1901 erschienen vier Stilleben mit Sonnenblumen: *Tournesols sur un Fauteuil I* (Abb. 131, W602), *Tournesols sur un Fauteuil II* (Abb. 132, W603), *Nature morte à L Espérance* (Abb. 133, W604), *Tournesols et poires*, (W606).

In Wirklichkeit begann Gauguin mit Sonnenblumenmotiv im 1888 geschaffenen *van Goghs Porträt*.³⁶⁴ Ein Jahr später wurden große Sonnenblumen im Hintergrund der *Karibischen Frau* (1889, W330) gemalt, die, wie Vincent van Goghs Sonnenblumen, lebenspendende Kraft und Göttlichkeit ausstrahlen. Aber Schritte für Schritte verlieh Gauguin den Sonnenblumen einen anderen Sinn. Nunmehr dienen sie eher als dialektisches, ja sogar widersinniges Symbol von Leben und Tod.

In *La Théière et les fruits/ Die Teekanne und die Früchte* (Abb. 134, 1896?, W554) erscheinen zwei erblühende Sonnenblumenblüten als Dekoration im Hintergrund, allerdings mit Anspielung auf Tod. Das Gelb der einen Blüte links im Hintergrund ist so glänzend, dass sich die Blüte vom Hintergrund abzuheben und mit der Teekanne fast zusammenzukleben scheint. Bei näherer Beobachtung ist überdies ein Vogel auf der Oberfläche der Teekanne zu sehen, der ein Symbol

³⁶³ Brief an de Monfreid, Okt. 1898, Mittelstädt 1991, S. 157

³⁶⁴ Vincents Brief an Theo, November 1888

des Todes für Gauguin ist. Denn in einem Brief an de Monfreid erwähnt Gauguin das Bild *Nevermore* (Abb. 135, W558), in dem der am Fenster stehende Vogel nicht als Rabe des Edgar Poe, sondern als der Beute auflauernde Taufelsvogel verstanden werden sollte.³⁶⁵ Gleichsam als Pendant zu dem Vogel taucht der tote Geist Tupapau auf der rechten Seite des Hintergrunds auf. Durch das Zusammenspiel von Sonnenblumen einerseits und Vogel sowie Tupapau andererseits bringt das Bild die dialektische Beziehung von schönem Leben und düsterem Tod ans Licht.

In *Tournesols sur un Fauteuil I* und *II* steht gleichermaßen ein keramischer Topf mit Sonnenblumen auf einem europäischen Stuhl, auf dessen Rückenlehne ein weißes Kleid hängt. Die Sonnenblumen im Bild erinnern an van Goghs Sonnenblumen. Bezeichnend ist jedoch, dass, anders als van Goghs Blumen, die Sonnenblumen in Gauguins Bild anfangen zu verblühen. Die im selben Jahre gemalte *Nature morte à L'Espérance* (W604) weist eine vergleichbare Darstellung auf: Ein Strauß verblühter Sonnenblumen in einem Holzkrug. Oben links an der Wand ist Gauguins modifiziertes Duplikat von *Puvis de Chavannes'* (1824 – 1898) *Hoffnung* (Abb. 136) zu sehen. Gauguin führte eine aufschlussreiche Änderung ein: das Mädchen dreht den Kopf von dem Schössling ab, den es in der Hand hält. Die Verbindung von verblühten Sonnenblumen und der Körperhaltung des Mädchens deutet auf die Ohnmacht und Hoffnungslosigkeit, die er am Ende seiner Lebenskraft fühlte.

Auffallend ist es, dass in *Tournesols sur un Fauteuil I* und *II*, so wie in *Tournesols et poires* jeweils eine Sonnenblumenblüte mit einem merkwürdigen Auge gemalt wurde, das an Redons *Blumenzyklop* erinnert. Wie in der Analyse von *Te nave nave fenua* ausgeführt, spielt der *Blumenzyklop* auf das innere Auge des Menschen an, durch welches der Mensch eine Vision hat und zu wahrer Erkenntnis gelangt. Auf der anderen Seite lässt sich Redons *Blumenzyklop* auf Polyphem, den einäugigen Riesen von Homers *Odyssee* zurückführen.³⁶⁶ Dem Mythos zufolge wurde Polyphem von Odysseus geblendet, darauf war Poseidon, Vater von Polyphem, sehr wütend auf Odysseus, und der Gott des Meeres versuchte, Odysseus an der Heimkehr zu hindern. So begann die zehnjährige Irrfahrt des Odysseus. Aus diesen beiden Aspekten lässt sich Gauguins Intention, Blumenblüte in ein Auge zu wandeln, besser verstehen: Zum einen spielt

³⁶⁵ Brief an de Monfreid, 14.2.1897. Gauguin verwendet den Vogel als Todessymbol ebenfalls in *Vairumati* (1897, W559), *Woher kommen wir?* (1897, W561), *Was sind wir?* (1898, Holzschnitt) und *Adam et Ève* (1902, W628).

³⁶⁶ *Odyssee* Book 9, 105 ff.

sein Sonnenblumenzyklop auf seinen Besitz von wahrer Erkenntnis der Kunst; was seiner Identität als neuem Paulus entspricht; zum anderen deutet das Auge auf sein Unglück, nie wieder nach der Heimat zurückkehren zu können.

In diesem Lichte betrachtet, ist die Anordnung der Sonnenblumen mit dem Stuhl und dem weißen Kleid verständlich. Wie in Bezug auf *Intérieur du peintre à Paris, Rue Carcel/ Haus des Malers* (Kap. III, Abb. 38) ausgeführt, pflegte Gauguin Persönliches durch Gegenstände anzudeuten. Der Stuhl und das Kleid sollten gerade diese Andeutung machen. Der Stuhl im europäischen Stil weist auf Gauguins europäische Herkunft hin; und das an der Rückenlehne hängende weiße Kleid lässt an seine drei Selbstporträts denken: *Autoportrait à près du Golgotha* (1896, W534), *Autoportrait* (1903, W633) und *Le Dernier portrait de Gauguin* (1903, W634), in denen er ebenfalls ein weißes Kleid anzog, das ein Symbol des Opfertodes sein sollte. Die Zusammensetzung von Sonnenblumen, Stuhl und Kleid gibt dem Betrachter einen starken Eindruck von der Absurdität der Existenz des Malers. Entfernt von der Heimat ist seine Lebenskraft wie die bald verblühenden Sonnenblumen am Ende gekommen. Das weiße Kleid signalisiert den sich nähernden Tod. Der europäische Stuhl weißte darauf hin, dass er für immer *l'étranger* auf der Südseeinsel ist. Für Gauguin hatte das Streben nach Kunst nur Einsamkeit und Entfremdung zur Folge.

Wie gegen Ende des vorigen Kapitels ausgeführt, sind die beiden Aspekte in *D où venons-nous* zu finden. Gauguin deutet einerseits auf den Erwerb von Erkenntnis, lässt andererseits seine Einsamkeit erkennen. In der Tat starb Gauguin einen einsamen Tod auf der Insel. In *D où venons-nous* hat Gauguin sogar seine Bemühungen in Frage gestellt. Das Bewusstsein von seinem eigenen Leben sowie die Selbsterkenntnis, die er für Quelle für die Kunst hält, scheinen gegenüber einem unreflektierten Leben einfacher Menschen an Wert zu verlieren. Aber zurück zum Paradies war unmöglich, noch war eine Rückkehr nach Europa. Trotz aller Leiden und Verzweiflung war er sicher, dass er von Natur aus ein Wilder war. Obwohl er aufgrund seines zügellosen Lebens an tödlicher Krankheit litt, ist aus *seinem* Leben und Nachdenken seine eigenartige Kunst hervorgegangen. Zwei Jahre nach der Rückkehr entschloss er sich, wieder nach Tahiti zu gehen, und diesen Entschluss hat er bis zu seinem Lebensende nicht bereut. Einen Monat vor seinem Tod schrieb er an Morice noch folgendes:

*»Je suis par terre, mais pas encore vaincu. L'indien que sourit dans le supplice est-il vaincu? Décidément le sauvage est meilleur que nous. Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort te dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai: je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent: car dans mes œuvres il n'y a rien que surprenne, dérouté, si ce n'est ce ›malgré-moi-de-sauvage«.*³⁶⁷

³⁶⁷ Brief an Charles Morice, Atuana, April 1903, Malingue CLXXXI

Bibliographie

Lexika

Alte Pinakothek München, Rainer Pickel, München ³1999

Handbuch der Ikonographie, Sabine Poeschel, Darmstadt ²2007

Handbuch der Marienkunde, Beinert, Wolfgang/ Petri, Heinrich, 2 Bde., Regensburg 1984

Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg 1994

Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrie-Formgestaltung, Kunsttheorie (LDK), G. Feist, Berlin 1983

Lexikon der Kunst, Harald Olbrich, 7 Bde, München, 1996

Lexikon für Theologie und Kirche (LTK), J. Höfer/ K. Rahner, 14 Bde., Freiburg 1957-1968

Reallexikon für Antike und Christentum (RACH), 18 Bde., Stuttgart 1950

Quellen

Paul Gauguin

45 Lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh, Hrsg. Dougla Cooper, Amsterdam 1983

Ancien culte mahorie, ed., facs. ed. Paris 1951

Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard, Hrsg. Pierre Cailler 1954

Racontars de Rapins, Hrsg. Bertrand Leclair, 2003

The Writings of a Savage Paul Gauguin, Hrsg. Daniel Guérin, Eng. Übersetzung von Eleanor Levieux, New York 1996

Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, Hrsg. Maurice Malingue, Paris 1946

Gauguin, Paul: Der Traum von einem neuen Leben – Noa Noa und die Briefe an George Daniel de Monfreid, Hrsg. Kuno Mittelstädt, Berlin 1991

Gauguin, Paul: Noa Noa, Hrsg. Pierre Petit, dt. Übersetzung von Antje Pehnt, München 1992

Vorher und nachher, nach der französischen Ausgabe: Avant et après, Paris 1903, Hrsg. Erik-Ernst Schwabach, Köln 1998 (Originalausgabe München 1920)

Lettres de Gauguin a Georges-Daniel de Monfreid, Hrsg. Victor Segalen, Paris/Zürich 1918

Paul Gauguin: Briefe, Hrsg. Maurice Malingue, deutsche Übersetzung von Hermann Thiemke, Berlin 1960

Noa Noa – Gauguin's Tahiti, Hrsg. Nicholas Wadley, London 1895

B = Bodelsen 1964

Bodelsen, Merete: »Gauguin's Ceramics«, London 1963

G = Gray 1963

Gray, Christopher: »Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin«, Baltimore 1963

W = Wildenstein 1964

Wildenstein, Georges: »Gauguin«, Paris 1964

Wildenstein, Daniel: Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage. Catalogue de l'œuvre peint (1873-1888), Skira/ Seuil 2001

Vincent van Gogh

Jansen, Leo: Vincent van Gogh – The Letters, The complete illustrated and annotated Edition, Amsterdam 2009

Van Gogh, Vincent: Vincent van Gogh – Sämtliche Briefe, 6 Bde, Zürich 1965

Forschungsliteratur

Amishai-Maisels, Ziva: Gauguin's Religious Themes, New York/ London 1985

Andersen, Wayne: Gauguin's Paradise Lost, London 1972

Arikawa, H.: La Berceuse: an Interpretation of Vincent van Goghs Portraits, Tokyo 1981

Barskaja, Anna: Paul Gauguin, London 2004

Bartz, Gabriele: Frau Angelico, Köln 1998

Becker, Christoph: Paul Gauguin, Tahiti, Stuttgart 1998

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990

- Brettell, Richard etc.: The Art of Paul Gauguin, Washington 1988
- Büchsel, M.: Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres, Berlin 1995
- Buck, Stephanie: Hans Holbein, Köln 1999
- Cachin, Françoise: Gauguin, aus dem Französischen von Claudia Caesar und Margot Roller, Paris 2004 (erweiterte und aktualisierte französische Originalausgabe 2003)
- Carlyle, Thomas: Sator Resartus, on Heroes Hero Worship, London/ New York 1948
- Chandler, David: A History of Cambodia, Chiang Mai, 1998
- Dagens, Bruno: Angkor. Heart of an Asian Empire, London 1995
- Dorn, Roland (etc.): Van Gogh – Face to face, London 2000, deutsche Übersetzung von Reinhard Ferstl, Köln 2000
- Druick, Douglas W./ Zegers, Peter Kort: Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South, Chicago 2001; Deutsche Ausgabe: Van Gogh und Gauguin. Das Atelier des Südens, Stuttgart 2002
- Gen. Eisenwerth, J.A. Schmoll: Rodin-Studien Persönlichkeit - Werke - Wirkung - Bibliographie, München 1983
- Guldán, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966
- Goecke-Seischab, Margerete Luise: Christliche Bilder verstehen, Themen - Symbole - Tradition, Köln 2010
- Eisenman, Stephen F.: Paul Gauguin. Artist of Myth and Dream, Milano 2007
- Elsen, A.: Rodin, New York 1963
- Erlande-Brandenburg, Alain: Notre-Dame in Paris, Freiburg/ Basel/ Wien, 1992
- Field, Richard S.: Paul Gauguin Monotypes, 1973
- Field, Richard S.: Paul Gauguin – The Paintings of the First Voyage to Tahiti, New York & London 1977
- Flasch, Kurt: Augustin. Einführung in sein Denken, Stuttgart ²1994
- Flasch, Kurt: Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos, München 2004
- Friedrich, Otto: Edouard Manet und das Paris seiner Zeit, New York 1992, Deutsche Übersetzung von Bernd Rüter und Barbara Scriba-Sethe, Köln 1994
- Gamboni, Dario/ Esner, Rechel: Visions: Gauguin and his time, van Gogh studies 3, Amsterdam 2010

- Gen. Eisenwerth, J.A. Schmolz: Rodin-Studien Persönlichkeit - Werke - Wirkung - Bibliographie, München 1983
- Goecke-Seischab, Margerete Luise: Christliche Bilder verstehen, Themen - Symbole - Tradition, Köln 2010
- Goffen, Rona (Hrsg.): Titian's Venus of Urbino, Cambridge 1997a
- Goffen, Rona: Titian's Women, Washington, D.C. 1997b
- Guldán, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966
- Halfwassen, Jens: Plotin und der Neuplatonismus, München 2004
- Harsin, Jill: Policing prostitution in nineteenth century Paris, Princeton 1895
- Heermann, Ingrid: Mythos Tahiti, Südsee – Traum und Realität, Berlin 1987
- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1988
- Hoffmann, Werner: Eva und die Zukunft – Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, München 1986
- Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965
- Jacques, Claude: Angkor, Cities and Temples, London 1997
- Jacques, Claude: Angkor, Köln 1999
- Jirat-Wasiutynski, Wojtech: Paul Gauguin in the Context of Symbolism, New York/ London 1978
- Jirat-Wasiutynski, Wojtech: Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin, Cambridge, 2000
- Kelperi, Evangelia: Die nackte Frau in der Kunst von der Antike bis zur Renaissance, München 2000
- Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden, Köln 1999
- Kimpel, Dieter: Die Querhausarme der Notre-Dame in Paris und ihre Skulpturen, Bonn 1971
- Kodera, Tsukasa: Vincent van Gogh – Christianity versus Nature, Amsterdam 1988
- Költzsch, Georg-W.: Das verlorene Paradies, Köln 1998
- Körner, Hans: Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996
- Körner, Hans: Botticelli, Köln 2006
- Lemonedes, Heather/ Thomson, Belinda: Paul Gauguin – Durchbruch der Moderne, Ohio/ Amsterdam 2009

L'Estrange, Elizabeth: Holy Motherhood. Gender, Dynasty and visual Culture in the later middle Ages, Manchester 2008

Lüthy, Michel: Bild und Blick – In Manets Malerei, Berlin 2000

Mathews, Nancy Mowll: Paul Gauguin, an Erotic Life, New Haven/ London 2001

Maurer, Naomi: The Pursuit of Spiritual Wisdom – the Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin, London 1998

Most, Georg Friedrich: Encyklopädie der gesammten medicinischen und chirurgischen Praxis, Bd. 2, Leipzig 1834

Noll, Thoma: Der große Sämann – Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms 1994

Noll, Thoma: Vincent van Gogh – Fischerboote am Strand, Frankfurt am Main 1996

Opitz, Marion: Benozzo Gozzoli, Köln 1998

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen, Stuttgart 1994

Perruchot, Henri: Gauguin. Eine Biographie, aus dem Französischen übertragen von Werner Klesse, Frankfurt am Main 1994 (fran. Originalausgabe 1961)

Pickvance, Ronald: Gauguin, Ausstellungskat. Stiftung Pierre Gianadda, Martigny, Schweiz, 1998

Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Michelangelo und seine Zeit, München 1992

Prather, Marla/ Stuckey, Charles F.: Paul Gauguin, New York 1987, deutsche Übersetzung von Andreas Heering, Manfred Allié, Peter Delius, Köln 1994

Reff, Theodore: Manet – Olympia, London 1976

Rehm, Ulrich: Botticelli – Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009

Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin – Die Geschichte des Nachimpressionismus, übersetzt aus dem amerikanischen von Ursula Lampe und Anni Wagner, Köln 1987

Romankiewicz, Brigitte: Die schwarze Madonna – Hintergrund einer Symbolgestalt, Düsseldorf 2004

Rookmaaker, Hendrik Roelof: Synthetist Art Theories – Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle, Amsterdam 1959

Rooney, Dawn F.: Angkor observed, Bangkok 2001

Schapiro, Meyer: Vincent van Gogh, aus dem Amerikanischen von Bode Cichy überarbeitete Ausgabe 1991, Köln 2002

Schachner-Blazizek, Peter: Paul Gauguin, von der Bretagne nach Tahiti, ein

Aufbruch zur Moderne, Wien 2000

Schlink, Wilhelm: Tizian, Leben und Werk, München 2008

Schneeberger, Pierre-Francis: Paul Gauguin, München 1964

Schoen, Christian: Albrecht Dürre: Adam und Eva – Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien, Frankfurt a. M. 2001

Shackelford, George T. M./ Frèches-Thory, Claire: Gauguin Tahiti, London 2004

Sérusier, Paul: ABC de la Peinture, Paris 1950

Silverman, Debora: Van Gogh und Gauguin. The search for sacred art, New York 2000

Teilhet-Fisk, Jehanne: Paradise Reviewed – an Interpretation of Gauguin's Polynesian Symbolism, Ph.D. diss., Los Angeles 1975, Michigan 1983

Thompson, G. R.: Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales, Wisconsin 1973

Thomson, Belinda: Gauguin, aus dem Englischen von Karin Tschumper, München 1997 (eng. Originalausgabe 1987)

Thomson, Belinda: Gauguin – Maker of Myth, London 2010

Verdon, Timothy: Mary in the Western Art, New York/ Manchester 2005

Welsh-Ovcharov, Bogomila: Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism, Toronto 1981

Winter, Gundolf: Paul Gauguin. Jakobs Kampf mit dem Engel, Frankfurt am Main 1992

Zafran, Eric. M.: Gauguin's Nirvana – Painters at Le Pouldu 1889-90, New Haven/ London 2001

Zola, Émile: Nana, Englisch Übersetzung von Ernest Boyd, New York 1928

Zöllner, Frank: Sandro Botticelli, 2009, München

Untersuchungen

Amishai-Maisels, Ziva: Gauguin's Philosophical Eve, in: Burlington Magazine 115, 1973, S. 373-382

Andersen, Wayne: Gauguin and a Peruvian Mummy, in: Burlington Magazine 109, 1967, S. 238-242

Bockemühl, Michael: Der Traum der Sinne und die innere Einheit, in: Költzsch 1998, S. 102-117

Buser, Thomas: Gauguin's Religion, in: Art Journal, 27, 1968, S. 375-380

- Brettel, Richard R.: Clay jug and iron jug, in: *The Millennium Gift of Sara Lee Corporation*, New Haven/ London, 1992, Kat. 12, S. 48-51
- Cachin, Françoise: *Gauguin*, aus dem Französischen von Claudia Caesar und Margot Roller, Paris 2004 (erweiterte und aktualisierte französische Originalausgabe 2003)
- Cheetham, Mark A.: *Mystical Memories, Gauguin's Neoplatonism and Abstraction in Late-Nineteenth-Century French Painting*, in: *Art Journal*, 46 (1987), S. 15-21
- Childs, Elizabeth C.: *Catholicism and the Modern Mind – The Painter as Writer in late Career*, in: Eisenman 2007, S. 224-241
- Dorra, Henri: *The First Eves in Gauguin's Eden*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1953, S. 189-202
- Dorra, Henri: *Le Texte Wagner' de Gauguin*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984, S. 281-288
- Dorra, Henri: *Von bretonischen Späßen zum großen Dilemma der Menschheit*, in: Schachner-Blazizek 2000, S. 78-87
- Dorival, Bernard: *Sources of the Art Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, in: *Burlington Magazine* 93, 1951, S.118-122
- Druick, Douglas W. / Zegers, Peter Koert: *Le Kampong et la Pagode*, in: *Gauguin – Actes du Colloque Gauguin*, Musée d'Orsay, 11 - 13 janvier 1989, Paris 1991
- Eberlein, Johann Konrad: *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in: *The Art Bulletin*, vol. 65, no.1 (Mar. 1983), S. 61-77
- Erler, Adalbert: *Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, in: *Frankfurter wissenschaftliche Beiträge Rechts- und Wirtschaftswissenschaftliche Reihe*, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1954
- Großvogel, Jill-Elyse: *Korrespondenz und Nicht-Korrespondenz zwischen Gauguin und Schuffenecker*, in: Schachner-Blazizek 2000, S. 96-104
- Gross, Friedrich: *Mutter und Madonna*, in: Hoffmann 1986, S. 223-255
- Hargrove, June: *Gauguin's maverick sage: Meijer de Haan*, in: *Vision: Gauguin and his time*, Van Gogh studies 3, Amsterdam 2010
- Hoffmann, Werner: *Gauguin malt das Paradies und das Wissen um seinen Verlust*, in: Költzsch, 1998, S.38-53
- Jirat-Wasiutynski, Wojtech: *Paul Gauguin's Self-Portrait with Halo and Snake – The Artist as Initiate and Magus*, in: *Art Journal*, 46, 1987, S.22-28
- Jirat-Wasiutynski, Wojtech: *Emile Bernard und Paul Gauguin: Die Avantgarde und die Tradition*, in: *Emile Bernard – Ein Wegbereiter der Moderne (dt.-eng.)*, 1990, S. 48-67
- Koch, Gerd: *Südsee um 1900*, in: Költzsch 1998, S. 30-37

- Kostenewisch, Albert: Eva im tahitianischen Paradies, in: Költzsch 1998, S. 70-85
- Kousoulis, Antonis A.: Social Implications of the mass Hysteria about Syphilis in late 19th Century, in: Indian Journal of Dermatology, Venerology and Leprology, 2011, Vol. 77, Issue 6, S. 716-717
- Krause, Richard M.: Metchnikoff and Syphilis Research during a Decade of Discovery 1900-1910, in: Features, Vol. 62, No. 6, 1996, S. 307-310
- Merlhès, Victor: Labor – Painters at Play in Le Pouldu, in: Zafran 2001, S. 81- 101
- Prater, Andreas: Jenseits und diesseits des Vorhangs, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, dritten Folg Band XLII, München 1991
- Rehm, Ulrich: Instaurare iubet tunc hymenaea Venus. Botticellis Primavera, in: Renaissancekultur und antike Mythologie, Tübingen 1999, S.253-281
- Rosenblum, Robert: Edvard Munch – Some Changing Contexts, in: Edvard Munch, Symbol & Images, Hrsg. Arne Eggum, Washington 1978
- Sachs, Katherine: Chronologie: Die Frühen Jahre, in: Face to face 2000, S.52-59
- Sonntag, Dina: Gauguins Weg nach Tahiti, in: Paul Gauguin, Tahiti, Stuttgart 1998, S. 85-104
- Sloan, Thomas : Paul Gauguin's D'Ou venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? A Symbolist Philosophical Leitmotif, in: Arts Magazine 53 (1979), S. 104-109
- Simson, v. Otto: Ecclesia und Synagoge am südlichen Querhausportal des Straßburger Münsters, in: Synagoge und Ecclesia: religionsgeschichtliche Studien über die Auseinandersetzung der Kirche mit dem Judentum im Hochmittelalter, Hrsg. Hans Liebschütz, Heidelberg 1983
- Sutton, Denys: The Paul Gauguin Exhibition, in: Burlington Magazine, 91 (1949) S. 283-286
- Symons, Arthur: Das Weib in der Darstellung Aubrey Beardsleys, in: Ver Sacrum 1903, S. 117 f., deutsche Übersetzung in Hofstätter 1965, S. 238 f.
- Tripps, Johannes: Nikolaus Gerhaert interpretiert ein italobyzantinisches Thema – Die Dangolsheimer Muttergottes, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41, 1999, S. 25-35
- Welsh, Robert: Gauguin and the Inn of Marie Henry at Pouldu, in: Zafran 2001, S. 61-79

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Les Misérables, 1888, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm, W 239, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
- Abb. 2 Émile Bernard, Selbstporträt, 1888, Öl auf Leinwand, 46,5 x 55,5 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
- Abb. 3 Vincent van Gogh, Selbstporträt als ein Mönch (Paul Gauguin gewidmet), 1888, Öl auf Leinwand, 59.6 x 48.3 cm, Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, Harvard University
- Abb. 4 Tête de Christ/ Kopf Christi, 15. Jahrhundert, Kirche von Saint Saviour, Beauvais, Musée des Monuments Français, Paris
- Abb. 5 La vision du sermon ou La lutte de Jacob avec l'ange/ Vision nach der Predigt oder Jakobus Kampf mit dem Engel, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, W 425, National Gallery of Scotland, Edinburgh
- Abb. 6 Le Christ vert/ Der grüne Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 328, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
- Abb. 7 Le Christ jaune/ Der gelbe Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 327, Albright – Knox Art Gallery, Buffalo, New York, General Purchase Fund, 1946
- Abb. 8 Christ au jardin des Oliviers/ Christus am Ölberg, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 326, Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida
- Abb. 9 Kreuzabnahme des Kalvarienbergs von Nizon bei Pont Aven, Sandstein, Frankreich
- Abb. 10 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, um 1435 – 1440, Öl auf Eichenholz, 220 x 262 cm, Museo del Prado, Madrid
- Abb. 11 La vie et la mort/ Das Leben und der Tod, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 335, Museum Khalil Bey, Kairo
- Abb. 12 Bonjour, Monsieur Gauguin, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, W 322, Národní Gallery, Prag
- Abb. 13 Misères humaines ou Vendanges à Arles/ Menschliches Elend oder Weinlese in Arles, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Sammlung Ordrupgaard, Kopenhagen
- Abb. 14 Kruzifix der Kapelle von Le Trémalo bei Pont Aven
- Abb. 15 Paysage breton avec cochons/ Bretonische Landschaft mit den Schweinen, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 93 cm, W 255, Sammlung Lucille Ellis Simon, Los Angeles
- Abb. 16 Vincent van Gogh, Vierzehn Sonnenblumen, 1888, Öl auf Leinwand, 93 x 73 cm, National Gallery, London
- Abb. 17 Skizze zu Der gelbe Christus, 1889, Bleistift auf Papier, Sammlung Mrs. William Goetz, Los Angeles
- Abb. 18 Vincent van Gogh, Kornfeld mit dem Schnitter, 1889, Öl auf Leinwand, 72 x 92 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Abb. 19 Eugène Delacroix, Ecce Homo, um 1830-33, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung

- Abb. 20 Brief von Gauguin an Vincent van Gogh, November 1889, GAC 37, Letter 817, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
- Abb. 21 Émile Bernard, Christus im Olivenhain (Gethsemane), 1889, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt
- Abb. 22 Eugène Delacroix, Porträt von Alfred Bruyas, 1853, Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Musée Fabre, Montpellier
- Abb. 23 Marc-Antoine Verdier, Christus mit der Dornenkrone, Bildnis Alfred Bruyas, um 1850, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm, Musée Fabre, Montpellier
- Abb. 24 Soyez amoureuses et vous serez heureuses/ Seid verliebt, und ihr werdet glücklich sein, 1889, farbig gefasstes Lindenholz, 119 x 97 cm, G 76, Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 25 Eugène Delacroix, Dantebärke (Dante und Vergil in der Hölle), 1822, Öl auf Leinwand, 189 x 246 cm, Musée de Louvre, Paris
- Abb. 26 Autoportrait en Forme de tête grotesque/ Selbstporträt in Form eines grotesken Kopfes, 1889, Höhe 28 cm, B 53, G 66, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 27 Le perte du pucelage/ Der Verlust der Unschuld, 1891, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, W 412, Chrysler Art Museum, Norfolk, Virginia
- Abb. 28 Émile Bernard, Madeleine im Bois d'Amour, 1888, Öl auf Leinwand, 138 x 163 cm, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 29 Hans Holbein d.j., Der Tote Christus im Grab, 1521, Öl auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel
- Abb. 30 Mathias Grünewald, Beweinung und Grablegung Christi, Predella des Isenheimer Altars, 1512 – 1515, Öl auf Holz, 67 x 341 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar
- Abb. 31 Studie zu Der Verlust der Unschuld, 1890, Zeichenkohle auf Papier, 31 x 23 cm, Sammlung Marcia Riklis Hirschfeld, New York
- Abb. 32 Selbstporträt mit dem gelben Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 33 Portrait Charge de Gauguin/ Selbstbildnis mit Heiligenschein, 1889, Öl auf Holz, 79 x 51 cm, W 323, National Gallery of Art, Washington, Sammlung Chester Dale
- Abb. 34 Ictus, 1889, Papiercollage, Aquarell und Öl auf Papier, 41,6 x 56 cm, Collection Malingue
- Abb. 35 Les Drame de la mer – Une descente dans le Maelstrom/ Dramen des Meeres – Der Abstieg in den Maelström, 1889, Zinkographie, 18 x 27,2 cm, MkJ 3/ B, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- Abb. 36 Mette Gauguin, 1878, Öl auf Leinwand, 116x81 cm, W 26, Sammlung Particulière, Oslo
- Abb. 37 Le pot de terre et le pot de fer/ Holzkrug und Metallkanne, 1880, Öl auf Leinwand, 89 x 72 cm, W 47, Nathan Cummings collection, Chicago
- Abb. 38 Intérieur du peintre à Paris, Rue Carcel, 1881, Öl auf Leinwand, 130x162 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo
- Abb. 39 Clovis Gauguin, 1883, Öl auf Leinwand, 46 x 55,5 cm, W 81, A. M. Horst, Oslo
- Abb. 40 Mette Gauguin en robe du soir/ Madame Mette Gauguin im Abendkleid, 1884, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo

- Abb. 41 Dekorierte Holzkiste, 1884, rotgefärbtes Birnenholz, Höhe 32 cm, G 8, Uno Wallmann
- Abb. 42 Madeleine Bernard, 1888, Öl auf Leinwand, 72 x 58, W 240, Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble
- Abb. 43 Jean-Louis Forains, Illustration in le Courrier Français (18. März, 1888)
- Abb. 44 Étude de nu, Suzanne cousant/ Aktstudie, genannt Suzanne, 1880, Öl auf Leinwand, 115 x 80 cm, W 39, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen
- Abb. 45 La baignade/ die Badenden, 1887, Öl auf Leinwand, 87,5 x 70 cm, W 215, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- Abb. 46 Cruche avec la fille se baignant/ Vase mit badendem Mädchen, glasiertes Steingut, Höhe 19 cm, G 51, Privatsammlung
- Abb. 47 Leda-Vase, Winter 1887/ 88, Unglasierte Keramik mit Farbüberzug, Höhe 20 cm, G 63, Privatsammlung
- Abb. 48 Projet d'assiette (Léda)/ Entwurf für Leda-Teller, 1889, Zinkographie auf der gelben Papier, dia 20,5 cm, MKJ 1/ B, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Doucet
- Abb. 49 Nirvana, Bildnis Jacob Meyer de Haan, 1889/ 90, Öl auf Seide, 20 x 29 cm, W 320, Wadsworth Atheneum, Hartford, Sammlung Ella Gallup Samner und Mary Catlin Samner
- Abb. 50 Ondine/ Undine, Meeresjungfrau oder in den Wellen, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 71,5 cm, W 336, Cleveland Museum of Art, Geschenk von Mr. und Mrs. William Powell Jones
- Abb. 51 Peruanische Mumie aus nördlichen Anden, 1100 – 1400, Musée de l'Homme, Paris
- Abb. 52 Aux roches noires/ Bei den schwarzen Felsen (Frontispiz des Ausstellungskatalogs Volpini, 1889), Holzdruck, The National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Abb. 53 Eva bretonne/ Bretonische Eva, 1889, Pastell und Aquarell auf Papier, W 333, Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas
- Abb. 54 Adam et Ève/ Adam und Eva oder Das verlorene Paradies, 1890, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Yale University Art Galerie
- Abb. 55 Meyer de Haan, Labor, 1889, Fresko transformiert in die Leinwand, 133.7x202 cm, Privatsammlung, New York
- Abb. 56 Ramasseuses de Varech (II)/ Tangsammer II, 1889, Öl auf Leinwand, 87x123 cm, W 349, Folgwang Museum, Essen
- Abb. 57 Jeanne d'Arc/ Bretonische Spinnerin, 1889, Fresko transformiert in die Leinwand, W 329, 116x58 cm, Privatsammlung
- Abb. 58 Das erste Menschenpaar bei der Arbeit (Bibel AT.), 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 16, fol. 13v
- Abb. 59 Eva beim Spinnen, erstes Viertel des 13. Jh., Nonnenkloster von Sigena, Wandmalerei
- Abb. 60 Femme Caraïbe / Die Karibische Frau, 1889, Öl auf Holz, 62.2x52 cm, W 330, Privatsammlung, New York


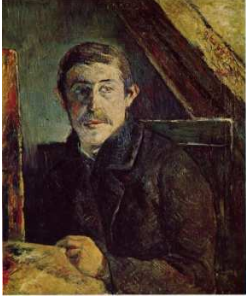





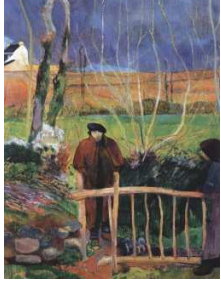

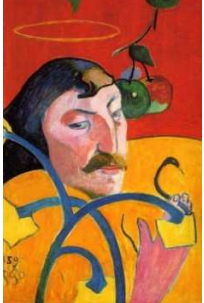






- Abb. 61 Luxure I/ Lust I, um 1889, Ton, Zerstört
- Abb. 62 Luxure II/ Lust II, 1889/ 90, bemaltes und vergoldetes Holz und Metal Höhe 70 cm, G 88, J. F. Willumsens Museum, Frederikssund, Dänemark
- Abb. 63 Meyer de Haan, Mutterschaft, 1889, Öl auf Leinwand, 72x59 cm, The Armand Hammer Museum and Cultural Center, Los Angeles
- Abb. 64 Vincent van Gogh, La Berceuse/ Bildnis Mme. Roulin, 1888, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Abb. 65 Vincent van Gogh, La Berceuse/ Bildnis Mme. Roulin, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 66 Skizze zu La Berceuse mit je einem Sonnenblumengemälde auf jeder Seite in einem Brief von Vincent van Gogh an Theo van Gogh (9. März 1890, Nr. 591), Van Gogh Museum, Amsterdam
- Abb. 67 Maria Lactan, 15. Jahrhundert, Fresko, Greccio, Rieti
- Abb. 68 Sraßburger Münster, Südquerhausprotal, 13. Jahrhundert
- Abb. 69 Mayer de Haans Porträt, 1889-1890, bemalte Eiche, 58,4 x 29,8 x 22,8 cm, National Gallery of Canada, Ottawa
- Abb. 70 Mayer de Haans Porträt, 1889, Öl auf Holz, 79,6 x 51,7 cm, Private Sammlung
- Abb. 71 Auguste Rodin, Penseur/ der Denke, Höllentor, 1880 f., Musée Rodin, Paris
- Abb. 72 Michelangelo, Das Jüngste Gericht, Verdammter, 1535-1541Sixtinische Kapelle, Musei Vaticani, Rom
- Abb. 73 Jean-Jaques Feuchère, Satan/ Lucifer, 1833 (36?), Bronze, Musée Louvre
- Abb. 74 Rembrandt, Philosoph in Meditation, 1632, Öl auf Leinwand, 28 x 34 cm, Musée Louvre
- Abb. 75 Vincent van Gogh, Cimetière de paysans/ Friedhof der Bauer, 1885, Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam
- Abb. 76 Ia orana Maria, Je vous salue Marie/ Gegrüßet seiest Du, Maria, 1891/92, Öl auf Leinwand, 113,7 x 87,7 cm, W 428, Metropolitan Museum of Art, New York
- Abb. 77 Brief von Gauguin an de Monfreid – Skizze zu Ia orana Maria, 11. März 1892, Sammlung Particulière
- Abb.78 Émile Bernard, Pietà, 1890, Öl auf Leinwand, 78.7x124.4 cm, privatsammlung
- Abb. 79 Buddha begegnet auf der Strasse nach Benares einem Ajiwaka-Mönch, Relief am Tempel von Borobudur, 8. Jahrhundert, Java
- Abb. 80 Nikolaus Gerhaert von Leyden, Dangolsheimer Madonna, um 1460/1465, Nußbaumholz, Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin
- Abb. 81 Darbringung im Tempel, Pietro da Rimini, 1320-1340, Öl auf Pappelholz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
- Abb. 82 Darbringung im Tempel, Ambrogio Lorenzetti, 1342, Galleria degli Uffizi

- Abb. 83 Brügger Madonna, Michelangelo Buonarroti, 1504-1508, Marmor, 128 cm, Moscron-Kapelle der Liebfrauenkirche, Brügge
- Abb. 84 Raffael da Urbino, Sixtinische Madonna, 1512-13, Öl auf Leinwand, 260x190 cm, Gemäldegalerie Dresden
- Abb. 85 Parmigianino, Madonna dal collo Lungo/ Die Madonna mit dem langen Hals, 1534/35, Öl auf Holz, 216x132 cm, Uffizien, Florenz
- Abb. 86 Ohne Titel Hippolyte Arnoux zugeschrieben, 1860-1890, Alain Fleig Collection
- Abb. 87 Fra Angelico, Gefangennahme Christi, 1450, Fresko, 182x181 cm, Zelle 33, Museo di San Marco, Florenz
- Abb. 88 Nave nave moe/ Köstliches Wasser, 1894, Öl auf Leinwand, 73 x 98 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg
- Abb. 89 Vahine not evi/ Frau mit der Mango, 1892, Öl auf Leinwand, 72.7x 44.5 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD, USA
- Abb. 90 Nafea faa ipoipo?/ Quand te maries-tu?/ Wann heiratest Du?, 1892, Öl auf Leinwand, 105 x 77,5 cm, W 454, Rudolf Staechelin'sche Familienstiftung, Basel
- Abb. 91 Hugo van der Goes, der Sündenfall, Wiener Diptychon, linker Flügel, 1477, Öl auf Eiche, 32,3 x 21,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 92 Verkündigung, Rogier van der Weyden, 1455, Öl auf Eichenholz, 138 x 70 cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemälde­sammlungen, München
- Abb. 93 Bébé/ Säugling, 1896, Öl auf Leinwand, 66 x 75 cm, W 540, Hermitage Leningrad
- Abb. 94 Te tamari no atua/ Geburt des Gottessohnes, 1896. Öl auf Leinwand, 96 x 126 cm, W 451, Neue Pinakothek, München
- Abb. 95 Maternité I/ Mutterschaft I, 1889, Öl auf Leinwand, 94 x 72 cm, W581, Hermitage, St. Petersburg, Russland
- Abb. 96 Maternité II/ Mutterschaft II, 1899, Öl auf Leinwand, 95 x 61 cm, W 582, Private Sammlung, New York
- Abb. 97 Te Avae no Maria/ Marienmonat, 1899, Öl auf Leinwand, 97 x 73 cm, W586, Hermitage, St. Petersburg, Russland
- Abb. 98 Raffael da Urbino, Madonna Lactans, 1508, 14,8 x 11,4 cm, Feder, laviert, auf mit Rötöl grundiertem Papier Grafische Sammlung Nationalmuseum, Stockholm
- Abb. 99 Porträt von Aline Gauguin, 1890, Öl auf Leinwand, 41 x33 cm, W385, Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 100 Jules Laure, Aline Gauguin, um 1848/49, Öl auf Leinwand
- Abb. 101 Éve exotique/ Exotische Eva, 1890/ 1894, Öl auf Karton, 43 x 25 cm, Privatsammlung, Paris
- Abb. 102 Te nave nave fenua – Terre délicieuse/ Köstliches Land, 1892, Öl auf Leinwand, 91 x 72 cm, W 455, Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan
- Abb. 103 Odilon Redon, Blumenzyklop, 1883, Lithographie, 22,4 x17,6 cm, The Art Institute of Chicago, Sammlung Stickney

- Abb. 104 Parau api/ Gibt's was neues, 1892, Öl auf Leinwand, 67 x 91 cm, W 466, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Gemäldegalerie
- Abb. 105 Ah, oe feii?/ Eh quoi, tu es jalouse ?/ Wie, du bist eifersüchtig ? 1892, Öl auf Leinwand, 68 x 92 cm, W 461, Puschkin Museum, Moskau
- Abb. 106 Jeunes baigneurs bretons/ Die jungen bretonischen Badenden, 1888, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 275, Kunsthalle Hamburg, Hamburg
- Abb. 107 Studie zu Te nave nave fenua, 1892, Holzkohle und Pastell auf Papier, 940 x 475 cm, Des Moines Art Center, Geschenk von Mr. und Mrs. John Cowles
- Abb. 108 Kopfskizze von Tehamana, 1892, Holzkohle auf Papier, Privatsammlung, Paris
- Abb. 109 Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1507, Öl auf Eichenholz, 209 x 81 cm und 209 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid
- Abb. 110 Nafea faa ipoipo?/ Quand te maries-tu?/ Wann heiratest Du?, 1892, Öl auf Leinwand, 105 x 77,5 cm, W 454, Rudolf Staechelin'sche Familienstiftung, Basel
- Abb. 111 Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)/ Der Geist der Toten wacht, 1892, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, W 457, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
- Abb. 112 Manet, Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, 135x 190 cm, Musée d Orsay, Paris
- Abb. 113 Boucher, ruhendes Mädchen, 1752, Öl auf Leinwand, 73x59 cm, Alte Pinakothek, München
- Abb.114 Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz
- Abb.115 Giorgione, ruhende Venus, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 119,5 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz,
- Abb.116 Sandro Botticelli, La Primavera, Holz, 203 x 314 cm, ca. 1480/82, Florenz, Galleria degli Uffizi
- Abb. 117 Parau na te varua ino/ Worte des Taufels, 1892, Öl auf Leinwand, 91,7 x 68,5 cm, W458, National Gallery of Art, Washington, Schenkung von W. Averell Harriman Foundation zum Gedenken an Marie N. Harriman
- Abb. 118 Parau Hanohano/ Fürchtere Worte, 1892, Öl auf Leinwand, W460, Privatsammlung
- Abb. 119 Contes barbares/ Wilde Erzählungen, 1892, Öl auf Leinwand, 39 x 28 cm, W 459, Sammlung Mr. und Mrs. Leigh B. Block, Chicago
- Abb. 120 Vorstudie zu Parau na te varua ino, 1892, Bleistift, Kupferstichkabinett, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 121 Studie zu parau na te varua ino, 1892, Pastell und Zeichenkohle auf Papier, 76,5 x 34,5 cm, Kupferstichkabinett, Öffentliches Kunstmuseum, Basel
- Abb. 122 Hina und Tefatou/ Mond und Erde, 1893, Öl auf Leinwand, 112 x 62 cm, Museum of Modern Art, New York, Sammlung Lillie P. Bliss
- Abb. 123 Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)/ Der Geist der Toten wacht, 1894, Lithographie, 18 x 27,1 cm, MKJ 23/ B, Ulmer Museum
- Abb. 124 Kopf einer Tahitianerin - Bildnis Theamana, 1892, Pua-Holz, 25 x 20 cm, G 98, Musée d'Orsay

- Abb. 125 D où venons-nous? Que sommes-nous ? Qu' allons-nous?/ Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir? 1897-98, Öl auf Leinwand, 139,1 x 374,6 cm, W 561, Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 126 Te arii vahine/ König Frau, 1896, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, W542, Puschkina Museum, Moskau
- Abb. 127 William Bouguereau, Dante et Virgile en Enfer/ Dante und Virgil in der Hölle, 1850, Öl auf Leinwand, 225 x 281 cm, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 128 Gustave Doré, Dante et Vergil dans le neuvième cercle de l'enfer/ Dante und Vergil im neunten Höllenkreis, 1861, Öl auf Leinwand, 315 x 450 cm, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse
- Abb. 129 Adam et Ève/ Adam und Eva, 1902, Öl auf Leinwand, 59 x 38 cm, W 628, Art Museum Ordrupgaard, Kopenhagen, Dänemark
- Abb. 130 Huber van Eyck und Jan van Eyck, Genter Altar, Eva mit musizierende Engel, Öl auf Holz, 375 x 520 cm, St. Bavo, Gent
- Abb. 131 Tournesols sur un Fauteuil I/ Sonnenblumen auf einem Armsessel I, 1901, Öl auf Leinwand, 66 x 75,5 cm, W602, Privatsammlung (Emil G. Bührle), Zürich
- Abb. 132 Tournesols sur un Fauteuil II/ Sonnenblumen auf einem Armsessel II, 1901, Öl auf Leinwand, 73 x 92,3 cm, W603, Eremitage, St. Petersburg, Moskau
- Abb. 133 Nature morte à L Espérance/ Sonnenblumen mit *Puvis de Chavannes' Hoffnung*, 1901, Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm, W604, Privatsammlung
- Abb. 134 La théière et les fruits/ Die Teekanne und die Früchte, 1896, Öl auf Leinwand, 47,6 x 66 cm, W554, Metropolitan Museum of Art, New York City
- Abb. 135 Nevermore, 1897, Öl auf Leinwand, 10,5 x 116 cm, W558, Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London
- Abb. 136 *Puvis de Chavannes*, L espérance/ Die Hoffnung, 1871/72, Öl auf Leinwand, 70,5 x 82 cm, Musée d'Orsay, Paris

Tabelle I: Gauguins Selbstbildnisse

 <p>L' homme a la Toque 1877, W 25</p>	 <p>Gauguin devant son chevalet Mai 1885, W138</p>	 <p>Les Misérables 1888, W239</p>	 <p>Autoportrait ca. 1888, W297</p>
 <p>Pot en forme de tête, Autoportrait 1889, B 48, G 65</p>	 <p>Autoportrait en Forme de tête grotesque 1889, B 53, G 66</p>	 <p>Soyez amoureuses et vous serez heureuses 1889, G 76</p>	 <p>Bonjour, Monsieur Gauguin 1889, W321</p>
 <p>Bonjour, Monsieur Gauguin 1889, W322</p>	 <p>Portrait Charge de Gauguin 1889, W323</p>	 <p>Autoportrait au Christ jaune 1889, W324</p>	 <p>Autoportrait à la Mandoline 1889, W325</p>
 <p>Le Christ au Jardin des Oliviers 1889, W326</p>	 <p>Le Christ jaune 1889, W327</p>	 <p>Le Christ vert au Calvaire Brteton 1889, W328</p>	 <p>Autoportrait à l'ami Carrière 1890, W384</p>



Autoportrait à la palette
1891, W410



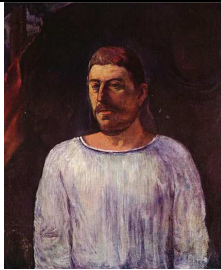
Autoportrait à l'idole
1891, W415



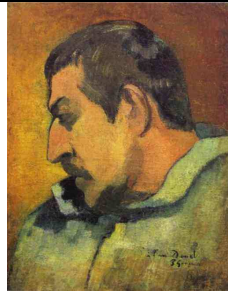
Autoportrait au chapeau
1893, W506



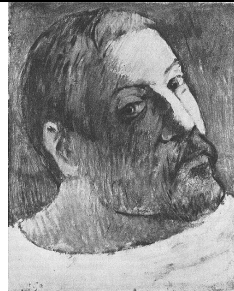
Oviri
1894-95, G 109



Autoportrait à près du Golgotha
1896, W534



Autoportrait à l'ami Daniel
1897, W 556



Autoportrait
1903, W633








Le Dernier portrait de Gauguin
1903, W634

Tabelle II: Rekonstruktion der Westwand

 <p>Jeanne d'Arc/ Bretonische Spinnerin W 329, 116x58 cm</p>	 <p>Labor von Meyer de Haan 133.7x202 cm</p>	 <p>L'oiseau W383, 53x72 cm</p>  <p>Bonjour, Monsieur Gauguin W321, 75x55 cm</p>
 <p>Meyer de Haan, Stillleben mit Krug und Zwiebeln, 30x30 cm</p>	<p>Ludus pro vita *</p>	
		 <p>Femme Caraibe W 330, 62.2x52 cm</p>

**Ludus pro vita* ist bereits defekt. Die genaue Platzierung des Freskos ist durch ein Foto zu beweisen. Siehe Welsh 2001, in: Zafran 2001, S. 65, fig. 93

Tabelle III: Rekonstruktion der Ostwand*

 <p>Moisson en Bretagne W 352, 92X73 cm, 1889</p>	 <p>Mutterschaft Meyer de Haan, 72X59 cm, 1890</p>	 <p>Vue sur Pont-Aven prise de Lézavan W 370, 70x54 cm, 1889</p>
 <p>Le trois petits Chiens? ** W 293, 92x63 cm, 1888</p>		 <p>Stilleben mit Profil von Mimi Meyer de Haan, 50.5x61.5 cm 1890</p>

* Die ganze Rekonstruktion wird nach Welchs Beschreibung angefertigt.

**Welch infolge sollt hier ein Bild mit Gauguins Haushunde gestellt. Gauguin hatte nur wenige Bilder mit Hunde dargestellt. Von dem geschaffenen Jahrgang gesehen sollte *Le trois petits Chiens* mit großer Möglichkeit an dieser Stelle gehangen werden.

Tabelle IV: Reliefs der Apsaras in Angkor Wat



Tabelle IV.1

Apsaras (Himmeltöchter) mit Lotusblüten auf der zweiten Ebene der Apsarasgalerie in Angkor Wat
Foto: Jacques 1997, S. 187



Tabelle IV.2

Apsara in Angkor Wat
Foto: Jacques 1997, S. 50



Tabelle IV.3

Zwei Apsaras in Angkor Wat
Foto: Jacques 1997, S. 51



Tabelle IV.4

Drei Apsaras in Angkor Wat
Foto: Jacques 1997, S. 51



Tabelle IV.5

Drei Apsaras in Angkor Wat
Kalman/ Cohen, fig. 61



Tabelle IV.6

Apsaras in Angkor Wat
Foto: Jacques 1999, S. 121



Tabelle IV.7

Apsaras in Angkor Wat Foto:
Jacques 1999, S. 113

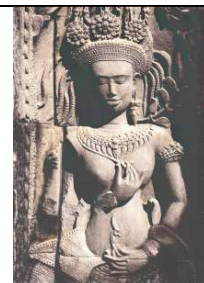


Tabelle IV.8

Apsaras in Bayon
Foto: Freeman/ Warner 1990, S.
151



Tabelle IV.9.

Zwei Apsaras in Angkor Wat
Foto: Jacques 1997, S. 185



Tabelle IV.10.

Füße eines Apsaras in Bayon
Foto: Freeman/ Warner 1990, S. 150

Tabelle V: Meyer de Haans Porträts


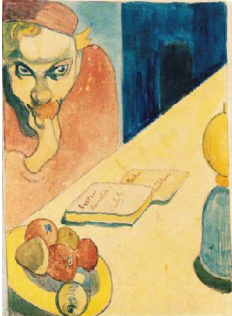
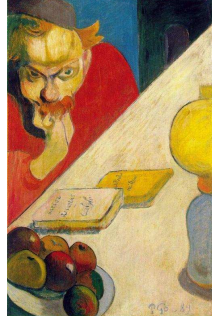




 <p>Tabelle V.1</p> <p>Vorzeichnung von de Haans Porträt 1889, 29,2 x 19,4 cm, Kunsthandel Ivo Bouwman, Bildnachweis: Zafran 2001, S. 99, Fig. 140</p>	 <p>Tabelle V.2</p> <p>Porträt Meyer de Haans 1889, 16,4 x 11,5 cm, The Museum of modern Art, New York, Bildnachweis: Zafran 2001, S. 108, Fig. 149</p>	 <p>Tabelle V.3</p> <p>Porträt Mayer de Haans 1889 79,6 x 51,7 cm</p>
 <p>Tabelle V.4</p> <p>Mayer de Haans Porträt Holzschnitt, 1889-1890, 58,4 x 29,8 x 22,8 cm, Bildnachweis: Zafran 2001, S. 68, Fig. 98</p>	 <p>Tabelle V.5</p> <p>Stilleben mit Blumen 1891, 95 x 62 cm, Private Sammlung, Bildnachweis: Zafran 2001, S. 125, Fig. 170</p>	 <p>Tabelle V.6</p> <p>Erinnerung an Meyer de Haan 1896-97, 10,6 x 8,7 cm, Art Institute of Chicago, Bildnachweis: Zafran 2001, S. 125, Fig. 169</p>
 <p>Tabelle V.7</p> <p>Contes barbares 1902, 130 x 89 cm, W 625 Museum Folkwang, Essen</p>		

Tabelle VI: Mutterschaft













 <p>Tabelle VI.1 Eve exotique/ Exotische Eva 1890, W389 Pola Museum of Art, Hakone</p>	 <p>Tabelle VI.2 Bilnis Aline Gauguin 1890, W385 Städtische Galerie Stuttgart</p>	 <p>Tabelle VI.3 Ia Orana Maria 1891, W428 Metropolitan Museum of Art, New York</p>	 <p>Tabelle VI.4 Ia orana Maria 1894, MKJ 27/B/a Museum of Fine Arts, Boston</p>
 <p>Tabelle VI.5 Nave Nave Moe/ Herrliches Geheimnis 1894, W 512 Eremitage Museum St. Petersburg</p>	 <p>Tabelle VI.6 Die Heilige Nacht 1894, W519 Indianapolis Museum of Art Indianapolis, Indiana</p>	 <p>Tabelle VI.7 Bébé 1896, W 540 Hermitage Museum, St. Petersburg</p>	 <p>Tabelle VI.8 Te Tamari no atua 1896, W541 Neue Pinakothek München</p>
 <p>Tabelle VI.9 Maternité I 1899, W. 581 St. Petersburg</p>	 <p>Tabelle VI.10 Maternité II 1899, W 582, Privatsammlung, New York</p>	 <p>Tabelle VI.11 Te Avae no Maria/ Marienmonat 1899, W. 586 Hermitage Museum St. Petersburg</p>	 <p>Tabelle VI.12 Das Opfer 1902, W624 Stiftung Sammlung Emil G. Buhle, Zürich</p>

Tabelle VII: Monotypen für die Geburtsszenen 1901-02

 <p>Tabelle VII. 1</p> <p>Geburt Christi 1901-02, 53x48 cm</p>	 <p>Tabelle VII.2</p> <p>Geburt Christi Ca. 1902, (front)</p>	 <p>Tabelle VII.3</p> <p>Geburt Christi ca. 1902, (verso), Bleistift</p>	
 <p>Tabelle VII.4</p> <p>Geburt Christi 1902, The Art Institute of Chicago</p>	 <p>Tabelle VII.5</p> <p>Geburt Christi 1902, Wildenstein Archiv</p>	 <p>Tabelle VII.6</p> <p>Geburt Christi Ca. 1902, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie</p>	
 <p>Tabelle VII.7</p> <p>Geburt Christi (fragment) Avant et Après, p. 203</p>	 <p>Tabelle VII.8</p> <p>Geburt Christi (fragment) Avant et Après, p. 205</p>	 <p>Tabelle VII.9</p> <p>Geburt Christi L'Esprit moderne et le catholicisme (Frontdeckel), 1902</p>	 <p>Tabelle VII.10</p> <p>Geburt Christi L'Esprit moderne et le catholicisme (Verschlussdeckel), 1902</p>

Tabelle VIII: Die Entwicklung der Madonnenlilie in Gauguins Werk

 <p>Tabelle VIII.1</p> <p>Te nave nave fenua 1892, W455 Ohara Museum of Art Kurashiki</p>	 <p>Tabelle VIII.2</p> <p>Tahitische Szene Ca. 1892 Thielska Galleriet, Stockholm</p>	 <p>Tabelle VIII.3</p> <p>Matamua 1892, W467 Museo Thyssen-Bornemisza</p>	 <p>Tabelle VIII.4</p> <p>Arearea/ Joyeusetés I 1893, W468 Musée d'Orsay, Paris</p>
<p>grüne Blätter</p>	<p>grüne Blätter</p>	<p>weiße Blätter</p>	<p>schwarze Blätter</p>
 <p>Tabelle VIII.5</p> <p>Pastorales Tahitiennes 1893 W470 Musée d'Orsay Paris</p>	 <p>Tabelle VIII.6</p> <p>Nave Nave moe 1894, W512 Ermitage Museum St. Petersburg</p>	 <p>Tabelle VIII.7</p> <p>L'Appel 1902, W612 Museum of Art Cleveland</p>	 <p>Tabelle VIII.8</p> <p>Contes Barbares 1902, W625 Museum Folkwang Essen</p>
<p>Madonnenlilie mit weißen und schwarzen Blätter</p>	<p>Madonnenlilie mit weißen und schwarzen Blätter</p>	<p>Madonnenlilie mit weißen und schwarzen Blätter</p>	<p>Madonnenlilie mit weißen und schwarzen Blätter</p>

Tabelle IX: Herkömmliche Geburtsszenen



Tabelle IX.1

Geburt Johannes des Täufer
 Duccio di Buoninsegna
 13. Jhr., Pinacoteca Nazionale, Siena



Tabelle IX.2

Geburt Mariens
 Pietro Lorenzetti
 1342, Siena



Tabelle IX.3

Geburt des Johannes des Täufer
 Giusto de' Menabuoi
 C. 1375, Baptistry, Padua
 (Alinari Archives, Florence)



Tabelle IX.4

Geburt Christi
 Egerton Master
 Ca. 1410
 London Hours of René of Anjou, Egerton MS
 1070, fol. 82r

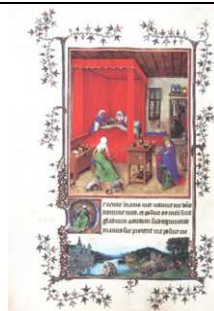


Tabelle IX.5

Geburt Johannes des Täufer
 Jan van Eyck
 Turiner Stundenbuch
 1380-1450
 Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo
 Madama, Inv. No. 47, fol. 93v

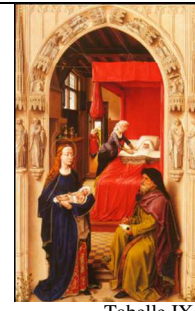


Tabelle IX.6

Namengebung Johannes des Täufer
 Rogier van der Weyden
 Johannes-Altar (linker Flügel)
 um 1455-1460
 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu
 Berlin



Tabelle IX.7

Geburt Johannes des Täufer
 Manchester Stundenbuch
 Ca. 1480-90, John Rylands Uni. Library, MS
 39, fol. 172v, Manchester



Tabelle IX.8







Geburt Mariens
 Domenico Ghirlandaio,
 1490, Santa Maria Novella, Florenz



Tabelle IX.9

Geburt Mariens
 Marion Opitz Gozzoli
 Tabernakel della Sivitazione
 1491, Biblioteca Comunale, Castelfiorentino

Tabelle X: Frau mit Blumenblüten auf den zusammenlegenden Händen

 <p>Tabelle X.1</p> <p>Faa Iheie/ Pastorale Tahitienne 1898, W569</p>	 <p>Tabelle X.2</p> <p>Trois Tahitiens ou conversation 1898, W573</p>	
 <p>Tabelle X.3</p> <p>Maternité I/ Mutterschaft I 1899, W581</p>	 <p>Tabelle X.4</p> <p>Maternité II/ Mutterschaft II 1899, W582</p>	 <p>Tabelle X.5</p> <p>Les Seine aux Fleurs rouges/ Brüste mit roten Blumen 1899, W583</p>
 <p>Tabelle X.6</p> <p>Rupe Rupe/ La Cueillette des Fruits/ Obsternte 1899, W585</p>		 <p>Tabelle X.7</p> <p>Te Avae no Maria/ Marienmonat 1899, W586</p>

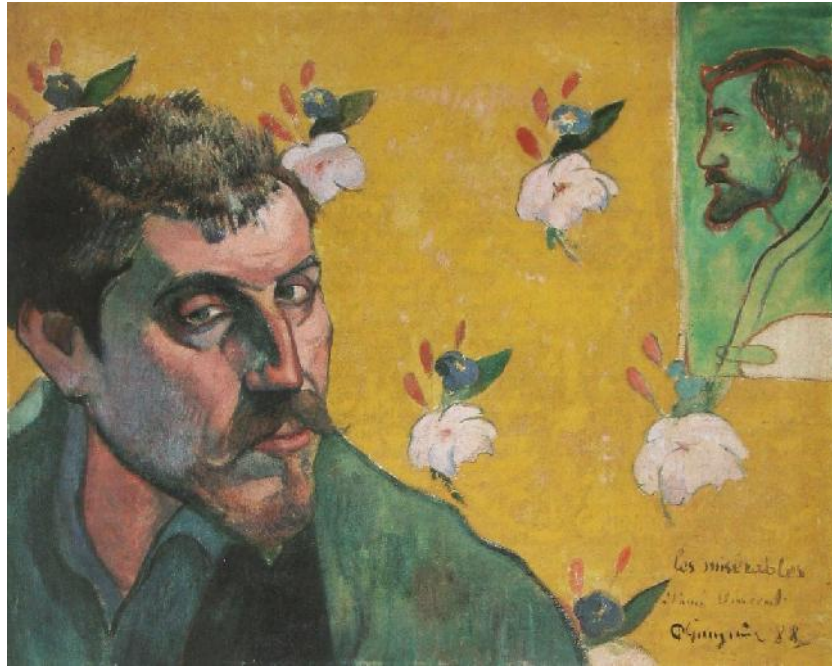


Abb. 1 Les Misérables, 1888, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm, W 239, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

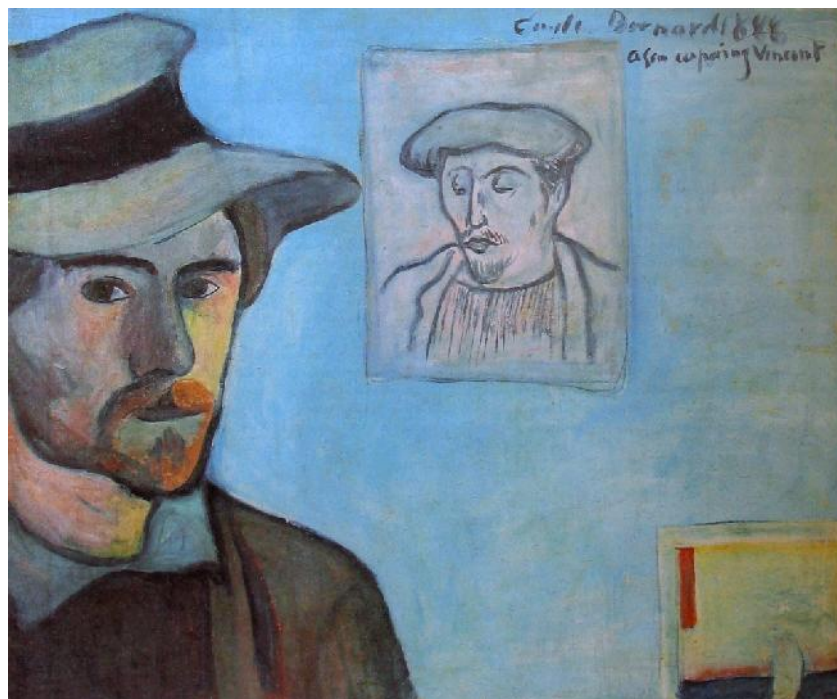


Abb. 2 Émile Bernard, Selbstporträt, 1888, Öl auf Leinwand, 46,5 x 55,5 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

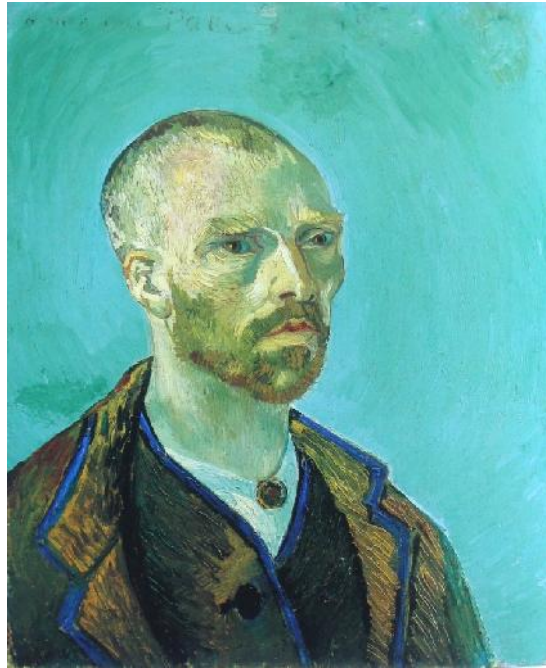


Abb. 3 Vincent van Gogh, Selbstporträt als ein Mönch (Paul Gauguin gewidmet), 1888, Öl auf Leinwand, 59.6 x 48.3 cm, Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, Harvard University

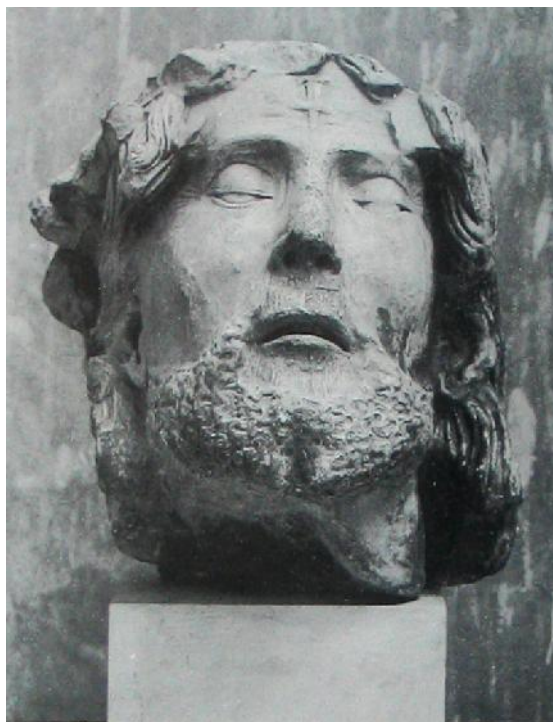


Abb. 4 Tête de Christ/ Kopf Christi, 15. Jahrhundert, Kirche von Saint Saver, Beauvais, Musée des Monuments Français, Paris



Abb. 5 La vision du sermon ou La lutte de Jacob avec l'ange/ Vision nach der Predigt oder Jakobus Kampf mit dem Engel, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, W 425, National Gallery of Scotland, Edinburg

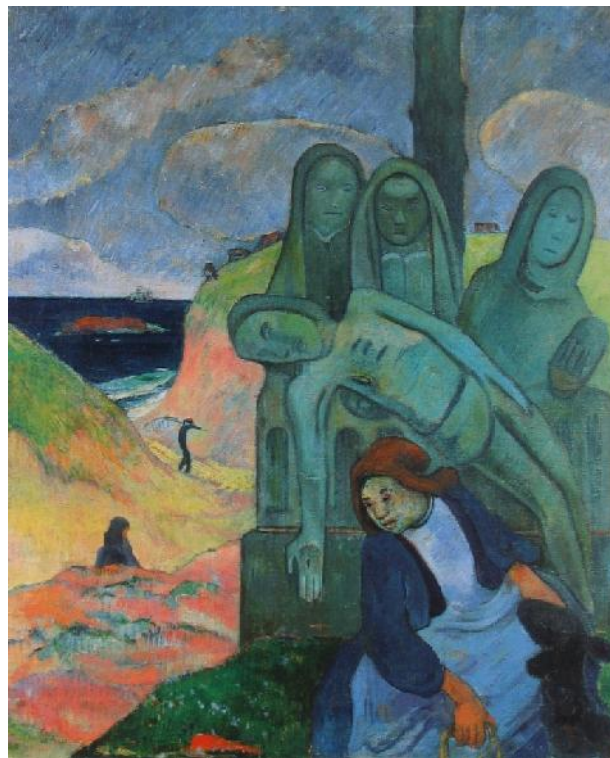


Abb. 6 Le Christ vert/ Der grüne Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 328, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

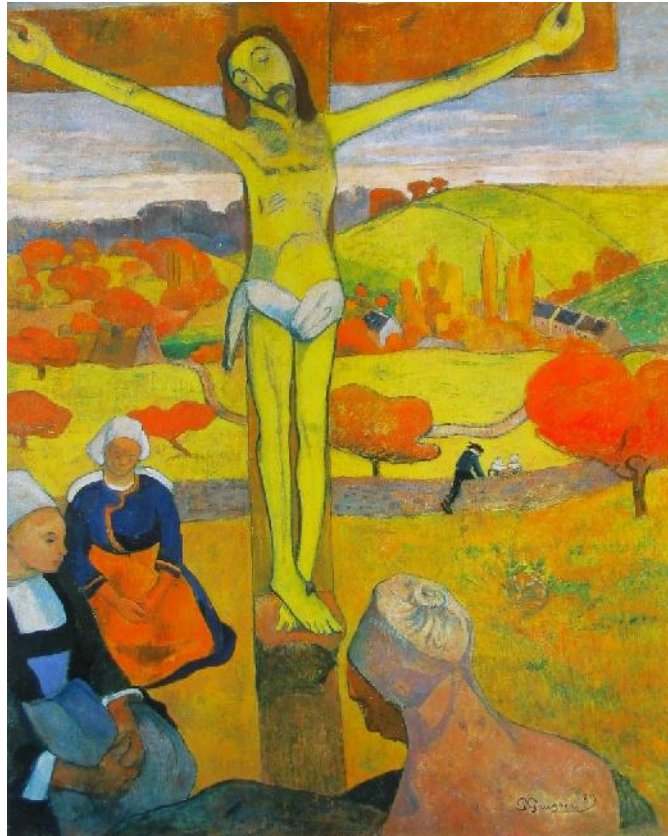


Abb. 7 Le Christ jaune/ Der gelbe Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 327. Albright – Knox Art Gallery, Buffalo, New York, General Purchase Fund, 1946

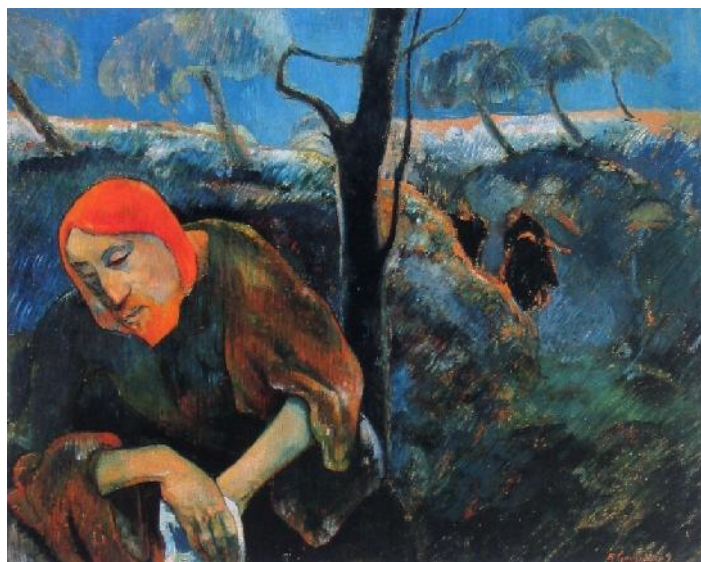


Abb. 8 Christ au jardin des Oliviers/ Christus am Ölberg, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 326, Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida



Abb. 9 Kreuzabnahme des Kalvarienbergs von Nizon bei Pont Aven, Sandstein, Frankreich



Abb. 10 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, um 1435 – 1440, Öl auf Eichenholz, 220 x 262 cm, Museo del Prado, Madrid

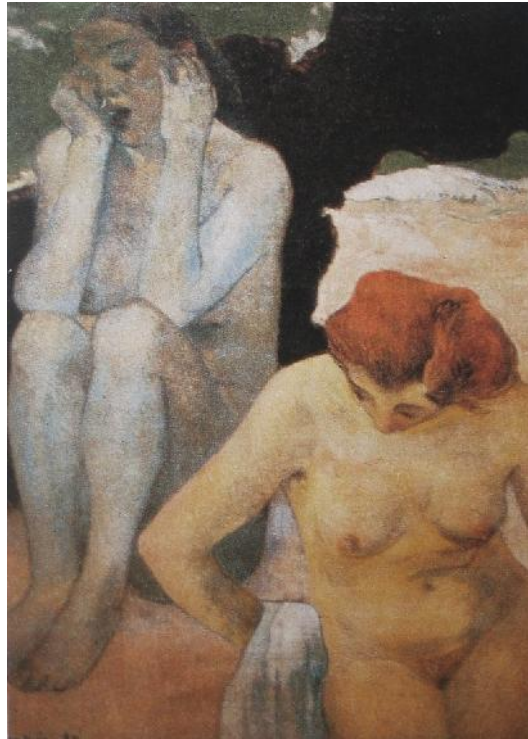


Abb. 11 La vie et la mort/ Das Leben und der Tod, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 335, Museum Khalil Bey, Kairo



Abb. 12 Bonjour, Monsieur Gauguin, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, W 322. Nàrodni Gallery, Prag

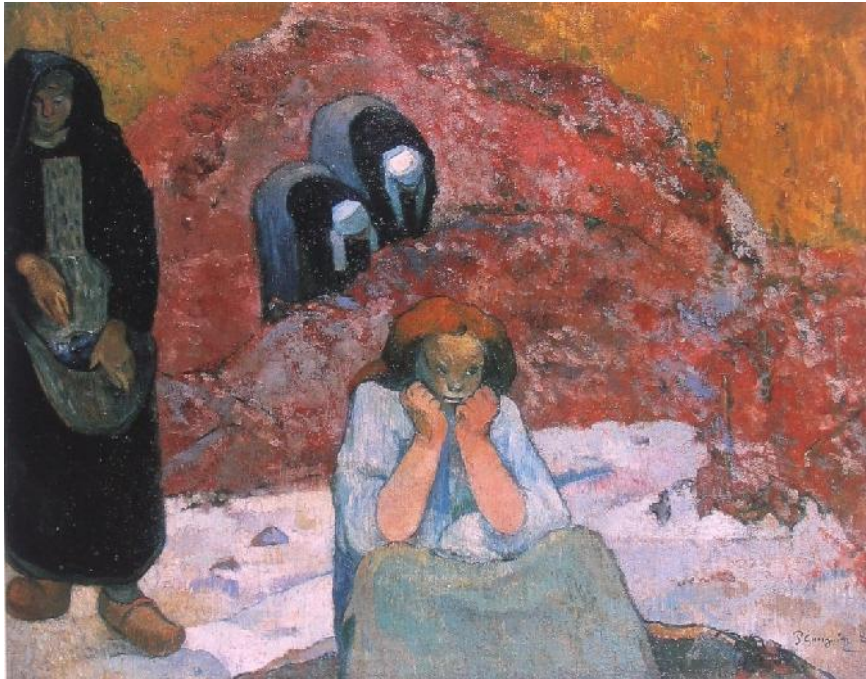


Abb. 13 Misères humaines ou Vendanges à Arles/ Menschliches Elend oder Weinlese in Arles, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Sammlung Ordrupgaard, Kopenhagen

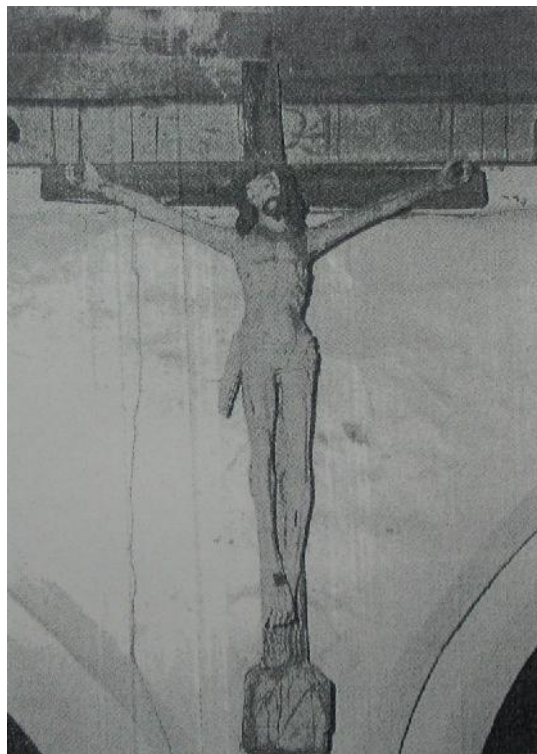


Abb. 14 Kruzifix der Kapelle von Le Trémalo bei Pont Aven

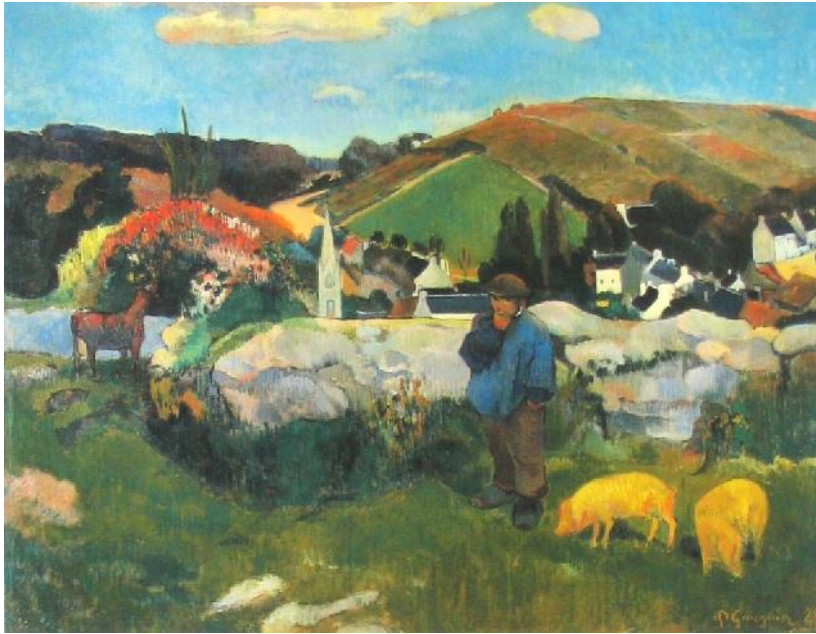


Abb. 15 Paysage breton avec cochons/ Bretonische Landschaft mit den Schweinen, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 93 cm, W 255, Sammlung Lucille Ellis Simon, Los Angeles

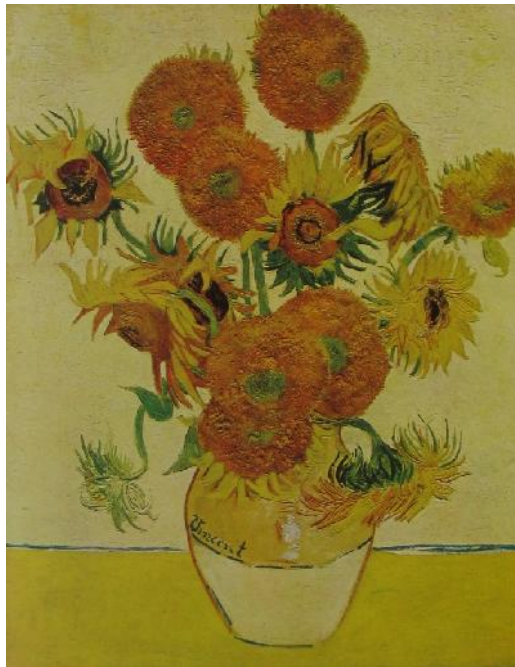


Abb. 16 Vincent van Gogh, Vierzehn Sonnenblumen, 1888, Öl auf Leinwand, 93 x 73 cm, National Gallery, London

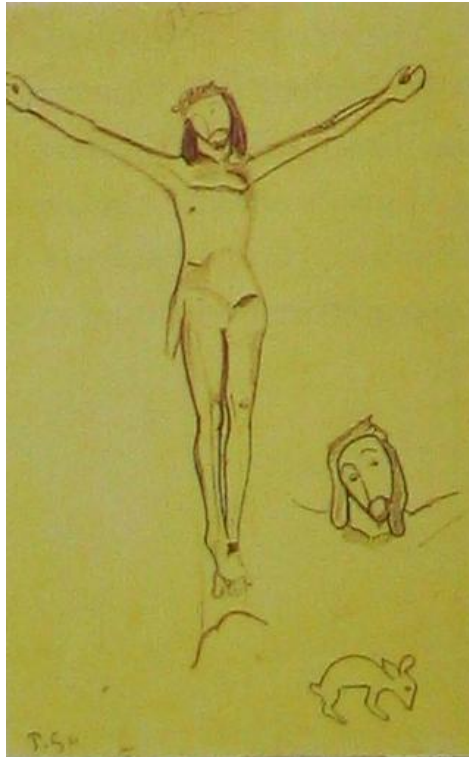


Abb. 17 Skizze zu Der gelbe Christus, 1889, Bleistift auf Papier, Sammlung Mrs. William Goetz, Los Angeles

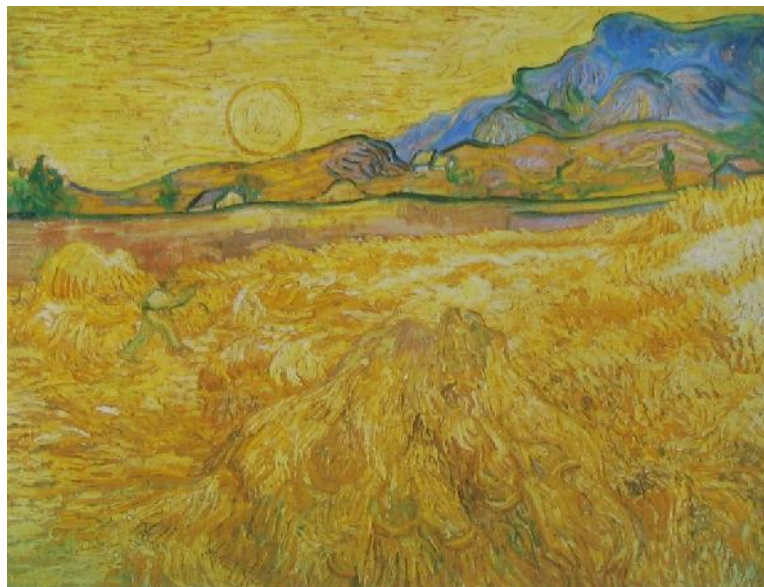


Abb. 18 Vincent van Gogh, Kornfeld mit dem Schnitter, 1889, Öl auf Leinwand, 72 x 92 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo



Abb. 19 Eugène Delacroix, Ecce Homo, um 1830-33, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung

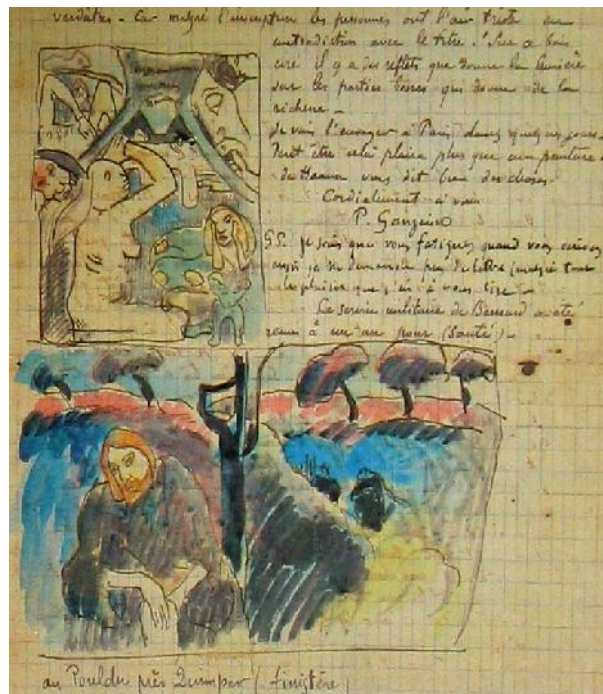


Abb. 20 Brief von Gauguin an Vincent van Gogh, November 1889, GAC 37, Letter 817, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam



Abb. 21 Émile Bernard, Christus im Olivenhain (Gethsemane), 1889, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt



Abb. 22 Eugène Delacroix, Porträt von Alfred Bruyas, 1853, Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Musée Fabre, Montpellier



Abb. 23 Marc-Antoine Verdier, Christus mit der Dornenkrone, Bildnis Alfred Bruyas, um 1850, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm, Musée Fabre, Montpellier

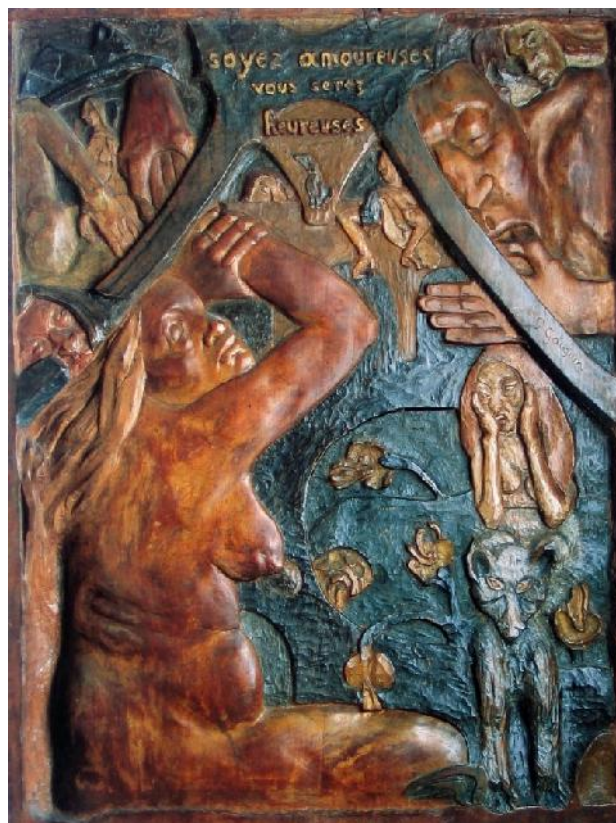


Abb. 24 Soyez amoureuses et vous serez heureuses/ Seid verliebt, und ihr werdet glücklich sein, 1889, farbig gefasstes Lindenholz, 119 x 97 cm, G 76, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 25 Eugène Delacroix, Dantebärke (Dante und Vergil in der Hölle), 1822, Öl auf Leinwand, 189 x 246 cm, Musée de Louvre, Paris



Abb. 26 Autoportrait en Forme de tête grotesque/ Selbstporträt in Form eines grotesken Kopfes, 1889, Höhe 28 cm, B 53, G 66, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 27 Le perte du pucelage/ Der Verlust der Unschuld, 1891, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, W 412, Chrysler Art Museum, Norfolk, Virginia

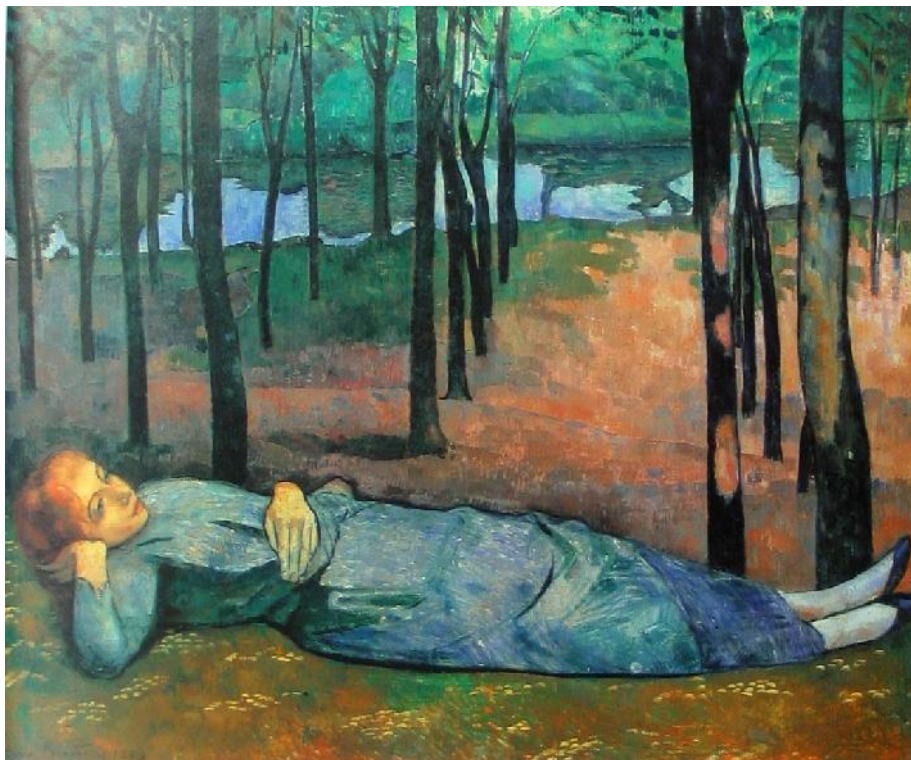


Abb. 28 Émile Bernard, Madeleine im Bois d'Amour, 1888, Öl auf Leinwand, 138 x 163 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 29 Hans Holbein d.j., Der Tote Christus im Grab, 1521, Öl auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel



Abb. 30 Mathias Grünewald, Beweinung und Grablegung Christi, Predella des Isenheimer Altars, 1512 – 1515, Öl auf Holz, 67 x 341 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar



Abb. 31 Studie zu Der Verlust der Unschuld, 1890, Zeichenkohle auf Papier, 31 x 23 cm, Sammlung Marcia Riklis Hirschfeld, New York

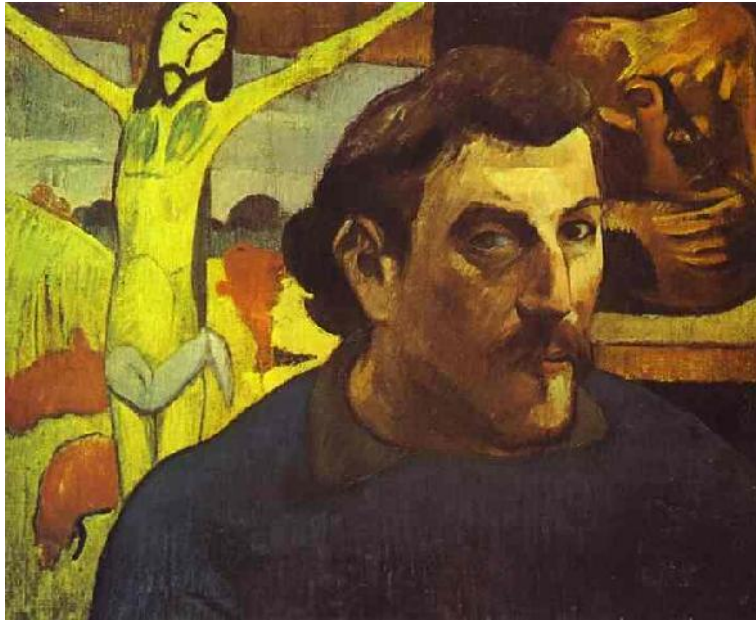


Abb. 32 Selbstporträt mit dem gelben Christus, 1889, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris

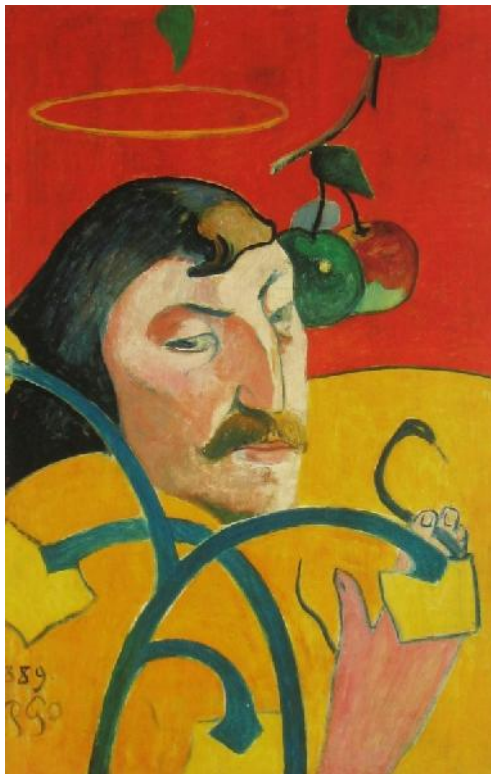


Abb. 33 Portrait Charge de Gauguin/ Selbstbildnis mit Heiligenschein, 1889, Öl auf Holz, 79 x 51 cm, W 323, National Gallery of Art, Washington, Sammlung Chester Dale



Abb. 34 Ictus, 1889, Papiercollage, Aquarell und Öl auf Papier, 41,6 x 56 cm, Collection Malingue

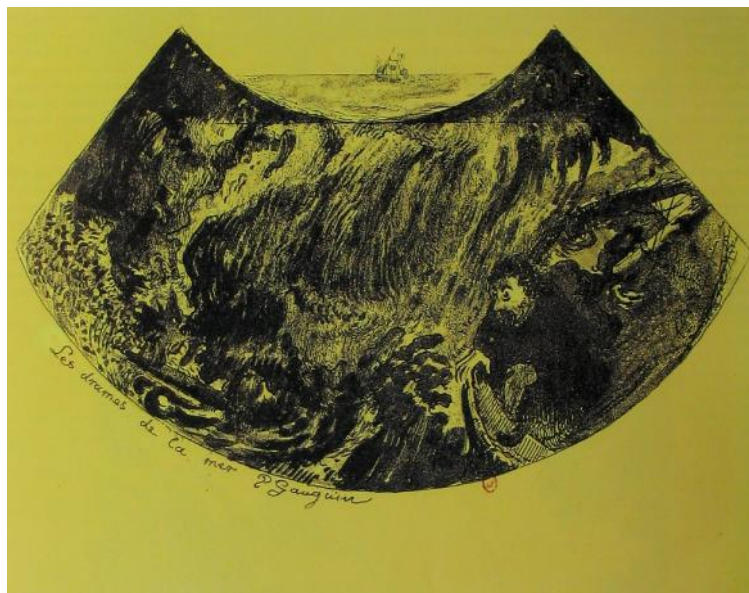


Abb. 35 Les Drames de la mer – Une descente dans le Maelstrom/ Dramen des Meeres – Der Abstieg in den Maelström, 1889, Zinkographie, 18 x 27,2 cm, MkJ 3/ B, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung



Abb. 36 Mette Gauguin, 1878, Öl auf Leinwand, 116x81 cm, W 26, Sammlung Particulière, Oslo

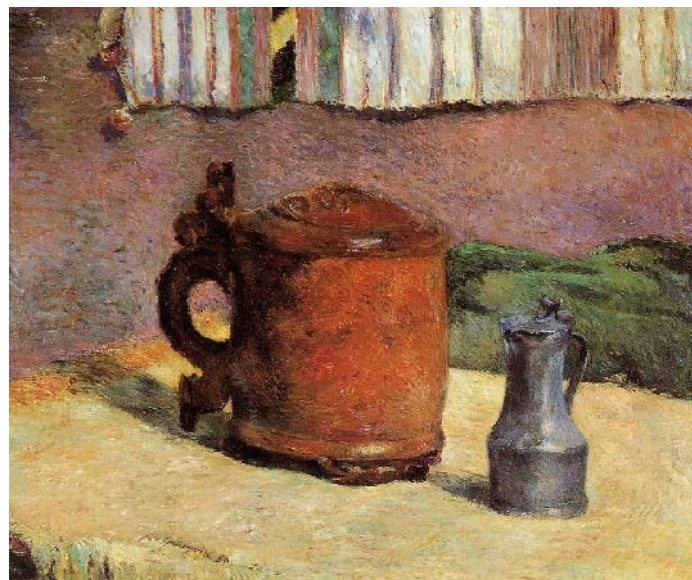


Abb. 37 Le pot de terre et le pot de fer/ Holzkrug und Metallkanne, 1880, Öl auf Leinwand, 89 x 72 cm, W 47, Nathan Cummings collection, Chicago

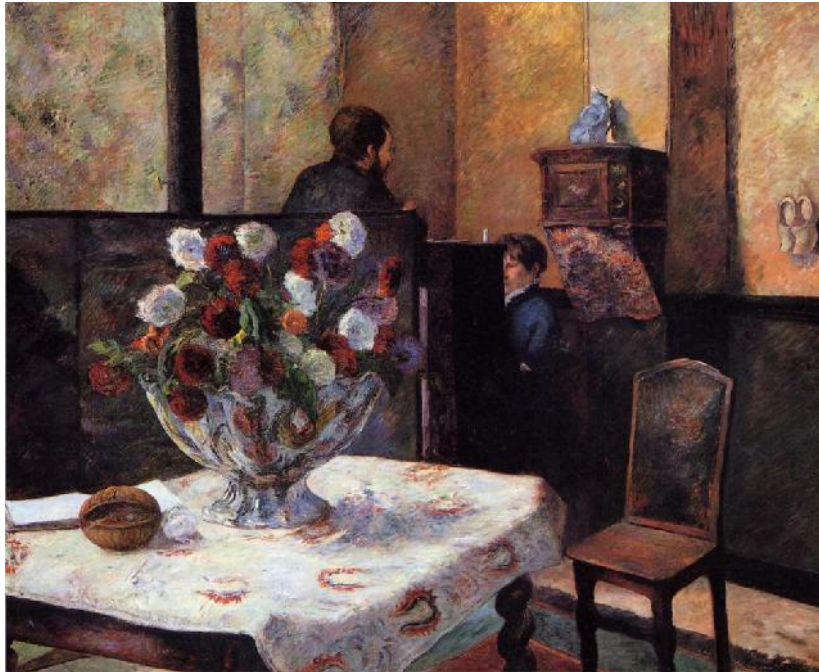


Abb. 38 Intérieur du peintre à Paris, Rue Carcel, 1881, Öl auf Leinwand, 130x162 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo

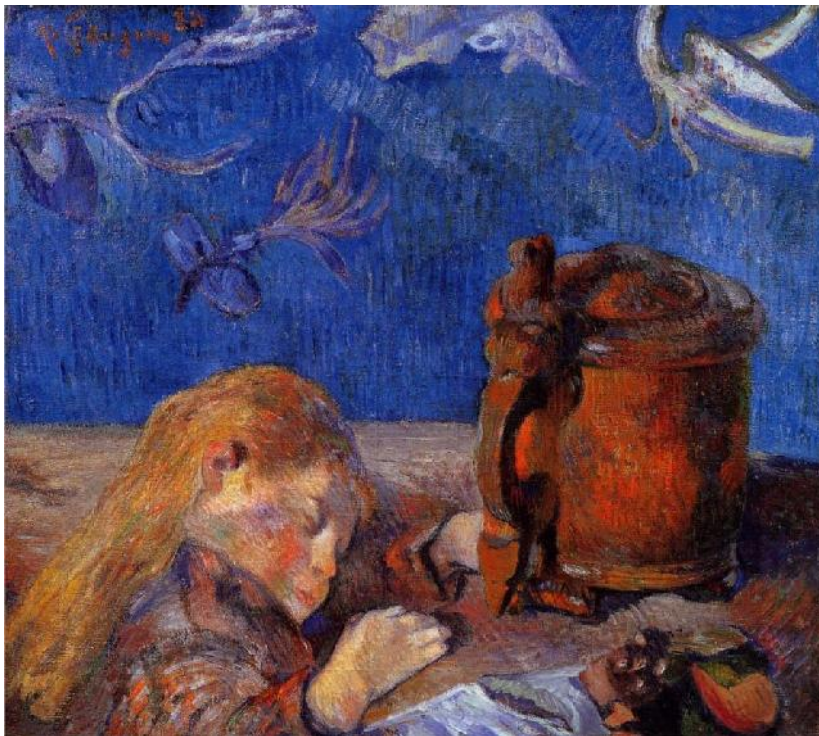


Abb. 39 Clovis Gauguin, 1883, Öl auf Leinwand, 46 x 55,5 cm, W 81, A. M. Horst, Oslo



Abb. 40 Mette Gauguin en robe du soir/ Madame Mette Gauguin im Abendkleid, 1884, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo



Abb. 41 Dekorierte Holzkiste, 1884, rotgefärbtes Birnenholz, Höhe 32 cm, G 8, Uno Wallmann



Abb. 42 Madeleine Bernard, 1888, Öl auf Leinwand, 72 x 58, W 240, Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble



Abb. 43 Jean-Louis Forains, Illustration in le Courrier Français (18. März, 1888)

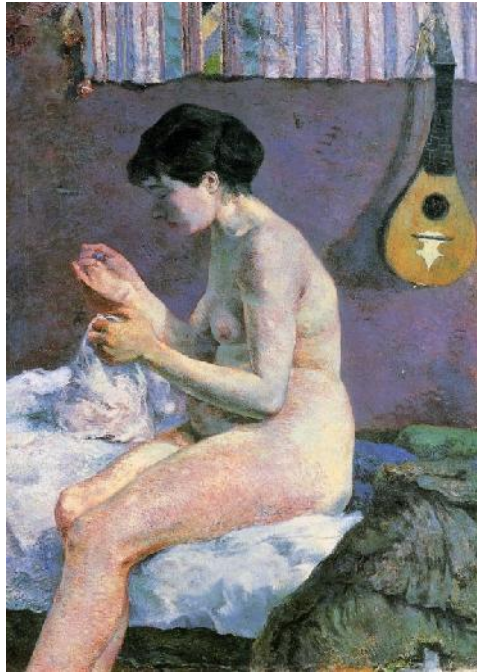


Abb. 44 Étude de nu, Suzanne cousant/ Aktstudie, genannt Suzanne, 1880, Öl auf Leinwand, 115 x 80 cm, W 39, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen

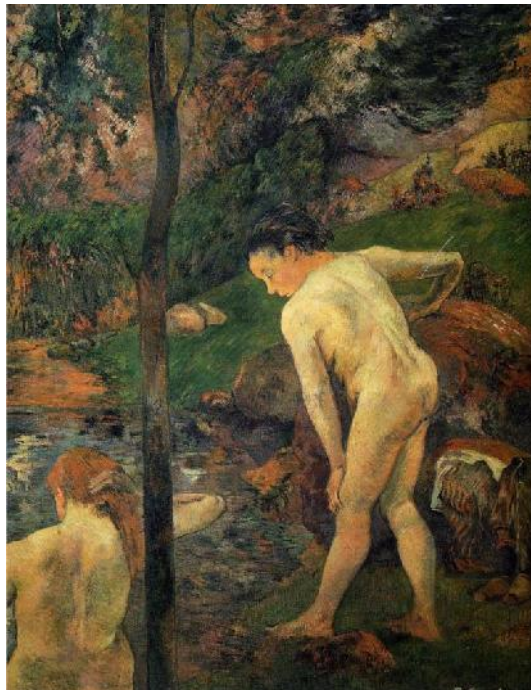


Abb. 45 La baignade/ die Badenden, 1887, Öl auf Leinwand, 87,5 x 70 cm, W 215, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Abb. 46 Cruche avec la fille se baignant/ Vase mit badendem Mädchen, glasiertes Steingut, Höhe 19 cm, G 51, Privatsammlung



Abb. 47 Leda-Vase, Winter 1887/ 88, Unglasierte Keramik mit Farbüberzug, Höhe 20 cm, G 63, Privatsammlung

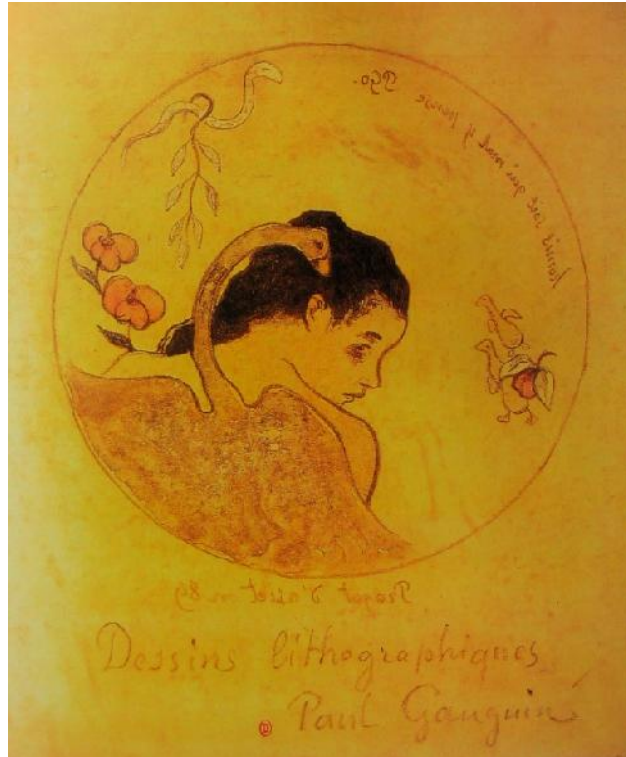


Abb. 48 Projet d'assiette (Léda)/ Entwurf für Leda-Teller, 1889, Zinkographie auf der gelben Papier, dia 20,5 cm, MKJ 1/ B, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation Doucet

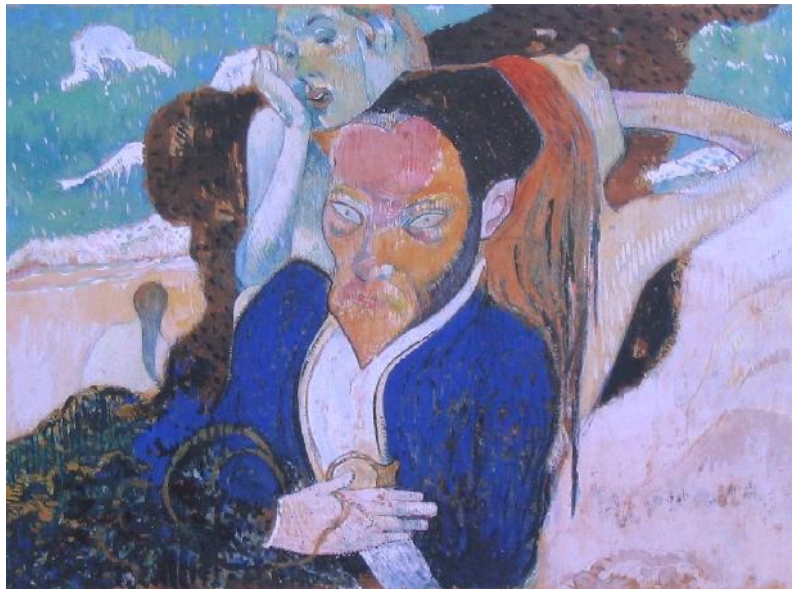


Abb. 49 Nirvana, Bildnis Jacob Meyer de Haan, 1889/ 90, Öl auf Seide, 20 x 29 cm, W 320, Wadsworth Atheneum, Hartford, Sammlung Ella Gallup Samner und Mary Catlin Samner

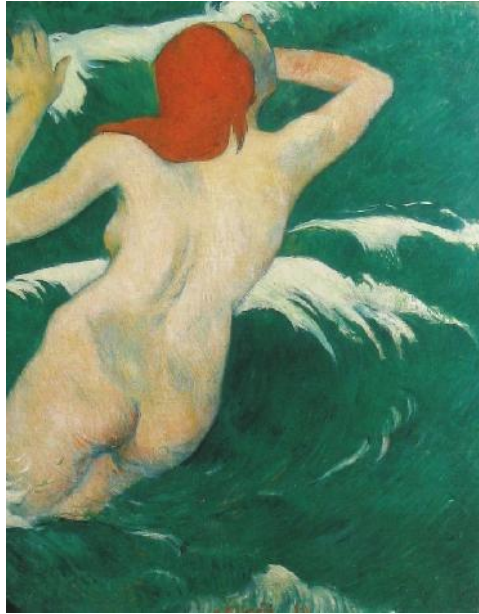


Abb. 50 Ondine/ Undine, Meeresjungfrau oder in den Wellen, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 71,5 cm, W 336, Cleveland Museum of Art, Geschenk von Mr. und Mrs. William Powell Jones



Abb. 51 Peruanische Mumie aus nördlichen Anden, 1100 – 1400, Musée de l'Homme, Paris

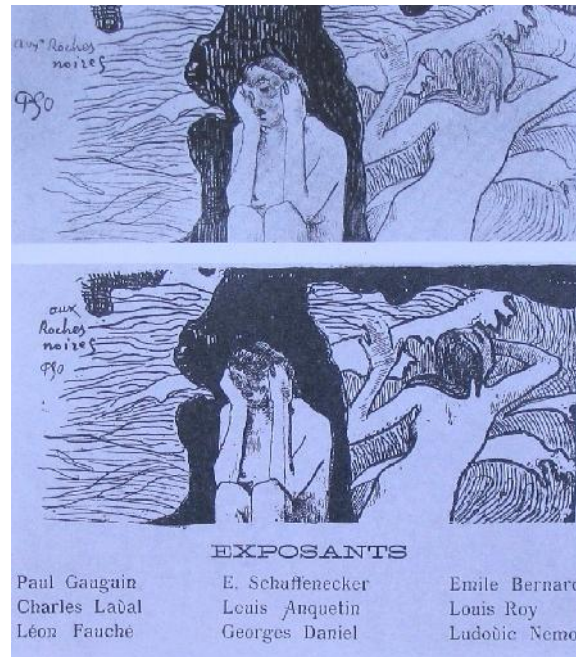


Abb. 52 Aux roches noires/ Bei den schwarzen Felsen (Frontispiz des Ausstellungskatalogs Volpini, 1889), Holzdruck, The National Gallery of Art, Washington, D.C.



Abb. 53 Eva bretonne/ Bretonische Eva, 1889, Pastell und Aquarell auf Papier, W 333, Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas



Abb. 54 Adam et Ève/ Adam und Eva oder Das verlorene Paradies, 1890, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Yale University Art Galerie



Abb. 55 Meyer de Haan, Labor, 1889, Fresko transformiert in die Leinwand, 133.7x202 cm, Privatsammlung, New York



Abb. 56 Ramasseuses de Varech (II)/ Tangsammer II, 1889, Öl auf Leinwand, 87x123 cm, W 349, Folgwang Museum, Essen



Abb. 57 Jeanne d'Arc/ Bretonische Spinnerin, 1889, Fresko transformiert in die Leinwand, W 329, 116x58 cm, Privatsammlung



Abb. 58 Das erste Menschenpaar bei der Arbeit (Bibel AT.), 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 16, fol. 13v



Abb. 59 Eva beim Spinnen, erstes Viertel des 13. Jh., Nonnenkloster von Sigena, Wandmalerei

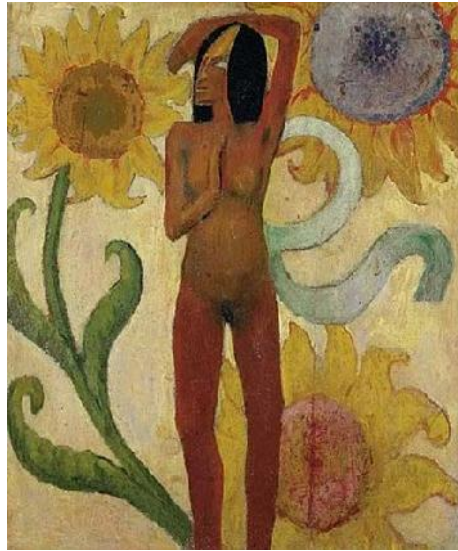


Abb. 60 Femme Caraibe / Die Karibische Frau, 1889, Öl auf Holz, 62.2x52 cm, W 330, Privatsammlung, New York



Abb. 61 Luxure I/ Lust I, um 1889, Ton, Zerstört

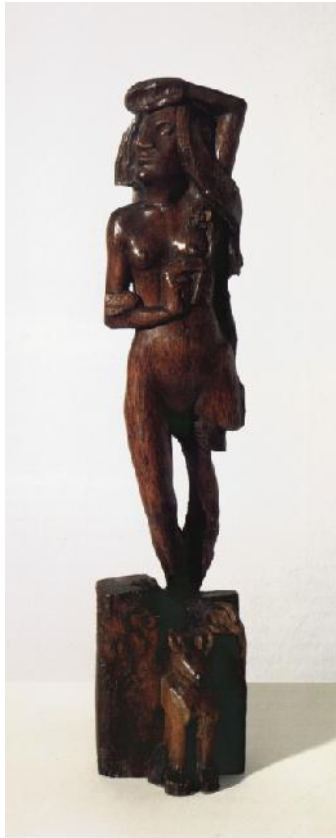


Abb. 62 Luxure II/ Lust II, 1889/ 90, bemaltes und vergoldetes Holz und Metal Höhe 70 cm, G 88, J. F. Willumsens Museum, Frederikssund, Dänemark

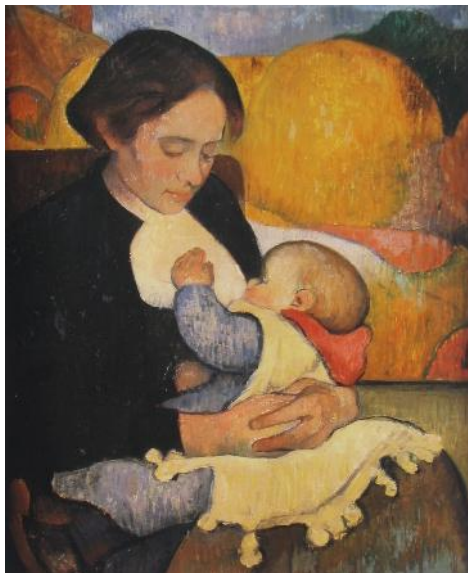


Abb. 63 Meyer de Haan, Mutterschaft, 1889, Öl auf Leinwand, 72x59 cm, The Armand Hammer Museum and Cultural Center, Los Angeles



Abb. 64 Vincent van Gogh, La Berceuse/ Bildnis Mme. Roulin, 1888, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo



Abb. 65 Vincent van Gogh, La Berceuse/ Bildnis Mme. Roulin, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 66 Skizze zu La Berceuse mit je einem Sonnenblumengemälde auf jeder Seite in einem Brief von Vincent van Gogh an Theo van Gogh (9. März 1890, Nr. 591), Van Gogh Museum, Amsterdam



Abb. 67 Maria Lactans, 15. Jahrhundert, Fresko, Greccio, Rieti

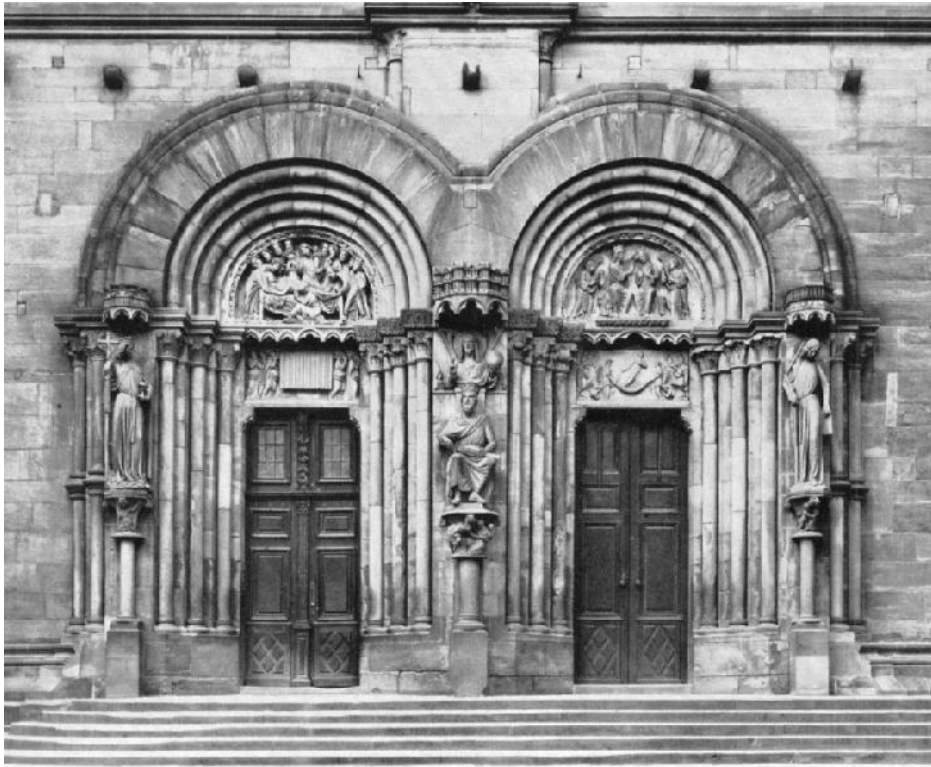


Abb. 68 Straßburger Münster, Südquerhausportal, 13. Jahrhundert



Abb. 69 Mayer de Haans Porträt, 1889-1890, bemalte Eiche, 58,4 x 29,8 x 22,8 cm, National Gallery of Canada, Ottawa



Abb. 70 Mayer de Haans Porträt, 1889, Öl auf Holz, 79,6 x 51,7 cm, Private Sammlung



Abb. 71 Auguste Rodin, Penseur/ der Denke, Höllentor, 1880 f., Musée Rodin, Paris



Abb. 72 Michelangelo, Das Jüngste Gericht, Verdammter, 1535-1541 Sixtinische Kapelle, Musei Vaticani, Rom



Abb. 73 Jean-Jacques Feuchère, Satan/ Lucifer, 1833 (36?), Bronze, Musée Louvre



Abb. 74 Rembrandt, Philosoph in Meditation, 1632, Öl auf Leinwand, 28 x 34 cm, Musée Louvre



Abb. 75 Vincent van Gogh, Cimetière de paysans/ Friedhof der Bauer, 1885, Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

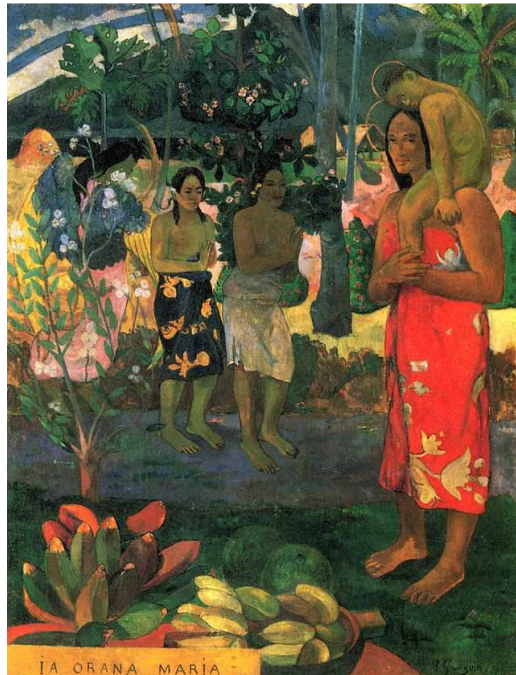


Abb. 76 Ia orana Maria, Je vous salue Marie/ Gegrüßet seiest Du, Maria, 1891/92, Öl auf Leinwand, 113,7 x 87,7 cm, W 428, Metropolitan Museum of Art, New York

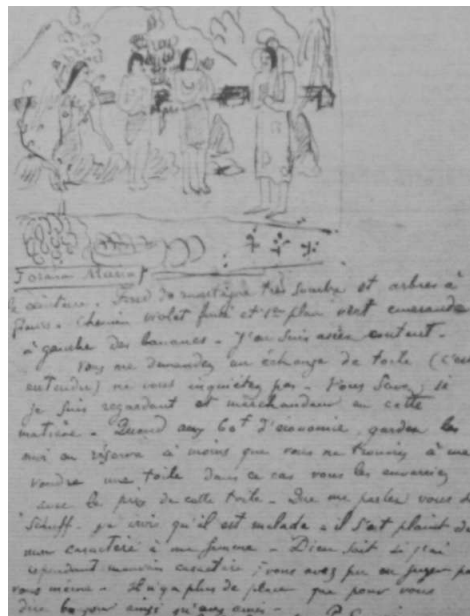


Abb. 77 Brief von Gauguin an de Monfreid – Skizze zu Ia orana Maria, 11. März 1892, Sammlung Particulière



Abb.78 Émile Bernard, Pietà, 1890, Öl auf Leinwand, 78.7x124.4 cm, privatsammlung

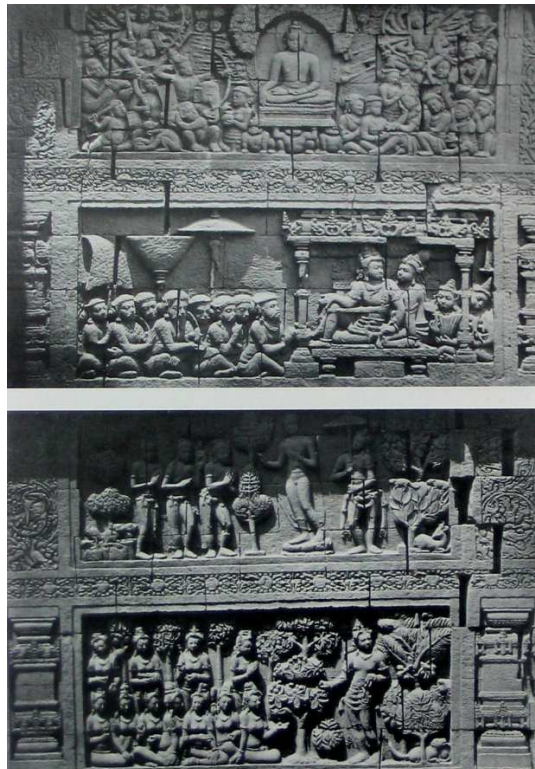


Abb. 79 Buddha begegnet auf der Strasse nach Benares einem Ajiwaka-Mönch, Relief am Tempel von Borobudur, 8. Jahrhundert, Java



Abb. 80 Nikolaus Gerhaert von Leyden, Dangoelshier Madonna, um 1460/1465, Nußbaumholz, Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin



Abb. 81 Darbringung im Tempel, Pietro da Rimini, 1320-1340, Öl auf Pappelholz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

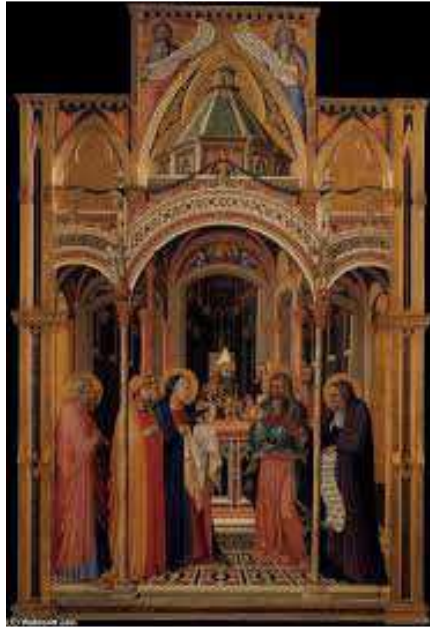


Abb. 82 Darbringung im Tempel, Ambrogio Lorenzetti, 1342, Galleria degli Uffizi



Abb. 83 Brügger Madonna, Michelangelo Buonarroti, 1504-1508, Marmor, 128 cm, Moscron-Kapelle der Liebfrauenkirche, Brüg



Abb. 84 Raffael da Urbino, Sixtinische Madonna, 1512-13, Öl auf Leinwand, 260x190 cm, Gemäldegalerie Dresden



Abb. 85 Parmigianino, Madonna dal collo Lungo/ Die Madonna mit dem langen Hals, 1534/35, Öl auf Holz, 216x132 cm, Uffizien, Florenz



Abb. 86 Ohne Titel Hippolyte Arnoux zugeschrieben, 1860-1890, Alain Fleig Collection



Abb. 87 Fra Angelico, Gefangennahme Christi, 1450, Fresko, 182x181 cm, Zelle 33, Museo di San Marco, Florenz



Abb. 88 Nave nave moe/ Köstliches Wasser, 1894, Öl auf Leinwand, 73 x 98 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg



Abb. 89 Vahine not evi/ Frau mit der Mango, 1892, Öl auf Leinwand, 72.7x 44.5 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD, USA



Abb. 90 Nafea faa ipoipo?/ Quand te maries-tu?/ Wann heiratest Du?, 1892, Öl auf Leinwand, 105 x 77,5 cm, W 454, Rudolf Staechelin'sche Familienstiftung, Basel



Abb. 91 Hugo van der Goes, der Sündenfall, Wiener Diptychon, linker Flügel, 1477, Öl auf Eiche, 32,3 x 21,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien



Abb. 92 Verkündigung, Rogier van der Weyden, 1455, Öl auf Eichenholz, 138 x 70 cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

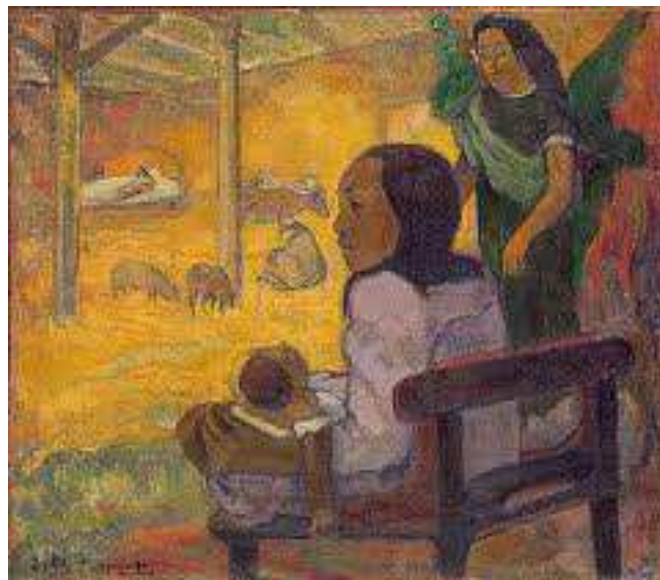


Abb. 93 Bébé/ Säugling, 1896, Öl auf Leinwand, 66 x 75 cm, W 540, Hermitage Leningrad



Abb. 94 Te tamari no atua/ Geburt des Gottessohnes, 1896. Öl auf Leinwand, 96 x 126 cm, W 451, Neue Pinakothek, München



Abb. 95 Maternité I/ Mutterschaft I, 1889, Öl auf Leinwand, 94 x 72 cm, W581, Hermitage, St. Petersburg, Russland

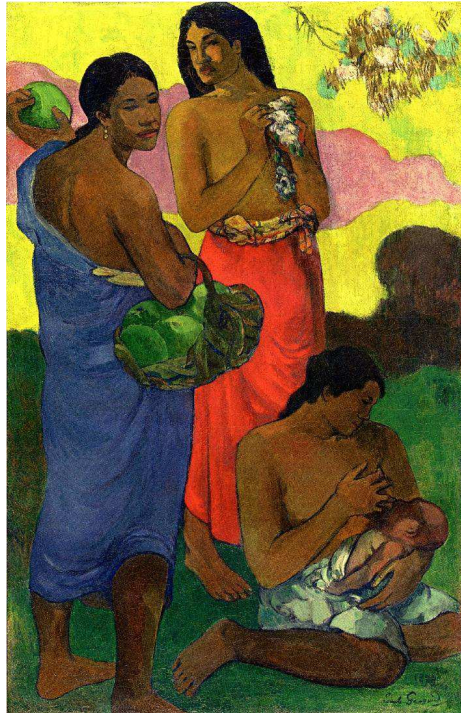


Abb. 96 Maternité II/ Mutterschaft II, 1899, Öl auf Leinwand, 95 x 61 cm, W 582, Private Sammlung, New York



Abb. 97 Te Avae no Maria/ Marienmonat, 1899, Öl auf Leinwand, 97 x 73 cm, W586, Hermitage, St. Petersburg, Russland



Abb. 98 Raffael da Urbino, Madonna Lactans, 1508, 14,8 x 11,4 cm, Feder, laviert, auf mit Rötel grundiertem Papier Grafische Sammlung Nationalmuseum, Stockholm



Abb. 99 Porträt von Aline Gauguin, 1890, Öl auf Leinwand, 41 x33 cm, W385, Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 100 Jules Laure, Aline Gauguin, um 1848/49, Öl auf Leinwand

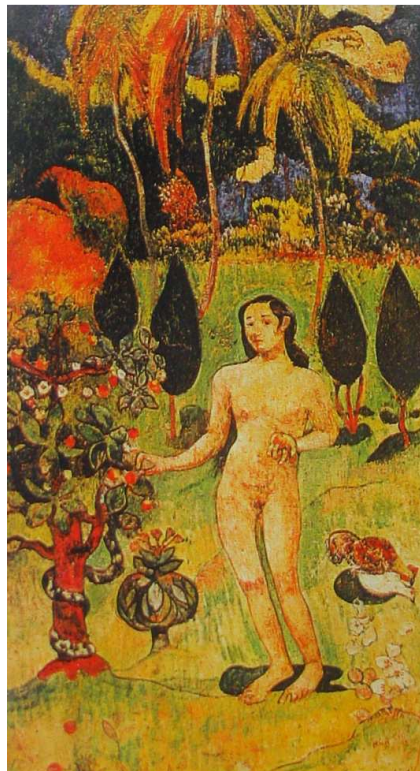


Abb. 101 Éve exotique/ Exotische Eva, 1890/ 1894, Öl auf Karton, 43 x 25 cm, Privatsammlung, Paris

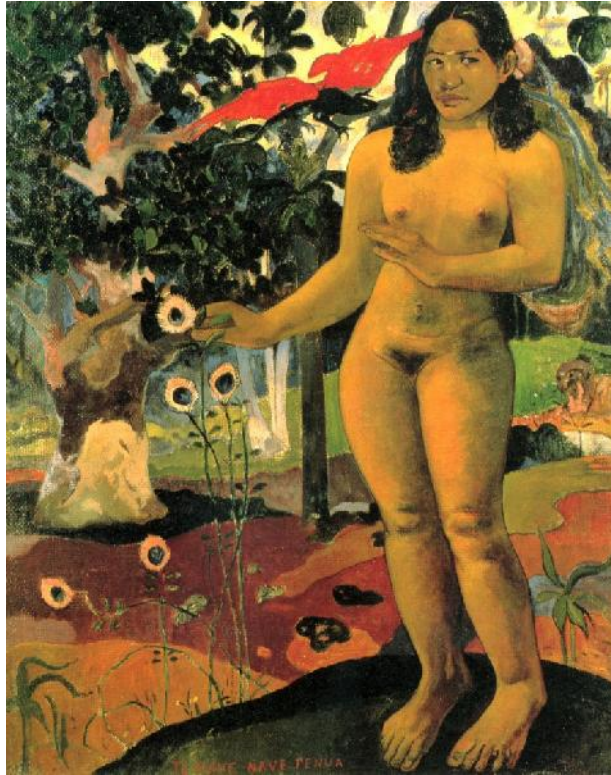


Abb. 102 Te nave nave fenua – Terre délicateuse/ Köstliches Land, 1892, Öl auf Leinwand, 91 x 72 cm, W 455, Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan

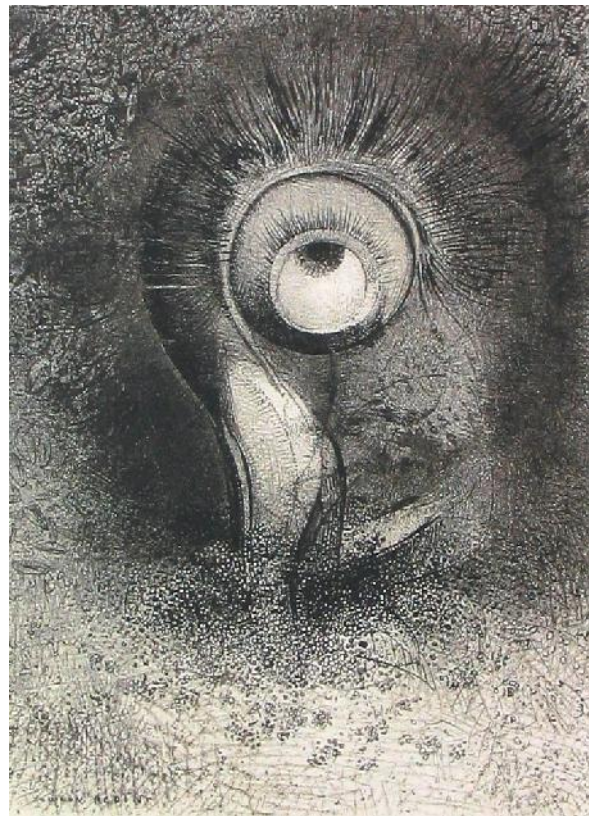


Abb. 103 Odilon Redon, Blumenzyklop, 1883, Lithographie, 22,4 x 17,6 cm, The Art Institute of Chicago, Sammlung Stickney



Abb. 104 Parau api/ Gibt's was neues, 1892, Öl auf Leinwand, 67 x 91 cm, W 466, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Gemäldegalerie

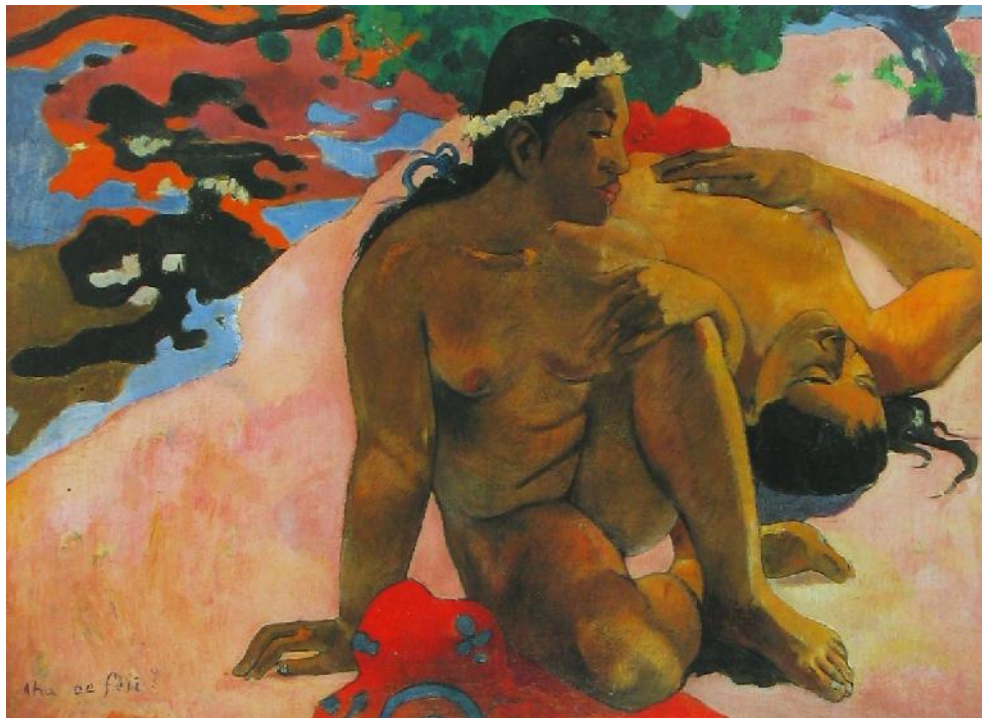


Abb. 105 Ah, oe feii?/ Eh quoui, tu es jalouse ?/ Wie, du bist eifersüchtig ? 1892, Öl auf Leinwand, 68 x 92 cm, W 461, Puschkin Museum, Moskau

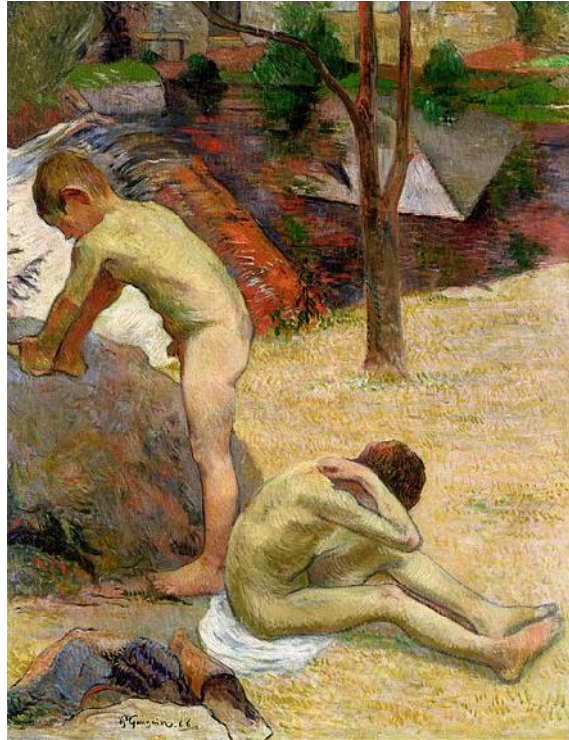


Abb. 106 Jeunes baigneurs bretons/ Die jungen bretonischen Badenden, 1888, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, W 275, Kunsthalle Hamburg, Hamburg



Abb. 107 Studie zu Te nava nava fenua, 1892, Holzkohle und Pastell auf Papier, 940 x 475 cm, Des Moines Art Center, Geschenk von Mr. und Mrs. John Cowles



Abb. 108 Kopfskizze von Tehamana, 1892, Holzkohle auf Papier, Privatsammlung, Paris



Abb. 109 Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1507, Öl auf Eichenholz, 209 x 81 cm und 209 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid

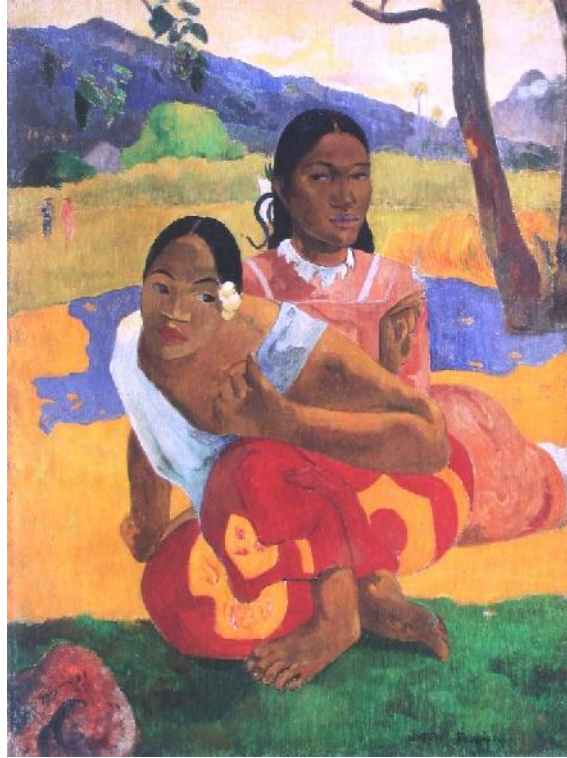


Abb. 110 Nafea faa ipoipo?/ Quand te maries-tu?/ Wann heiratest Du?, 1892, Öl auf Leinwand, 105 x 77,5 cm, W 454, Rudolf Staechelin'sche Familienstiftung, Basel

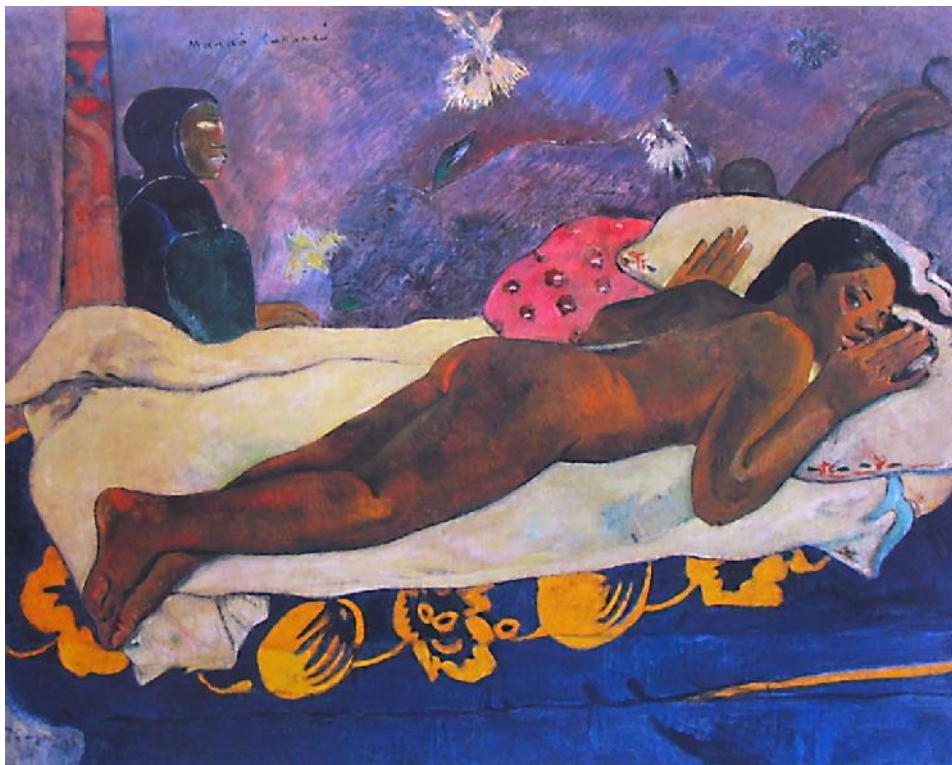


Abb. 111 Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)/ Der Geist der Toten wacht, 1892, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, W 457, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Abb. 112 Manet, Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, 135x 190 cm, Musée d Orsay, Paris



Abb. 113 Boucher, ruhendes Mädchen, 1752, Öl auf Leinwand, 73x59 cm, Alte Pinakothek, München



Abb.114 Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb.115 Giorgione, ruhende Venus, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 119,5 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz,



Abb.116 Sandro Botticelli, La Primavera, Holz, 203 x 314 cm, ca. 1480/82, Florenz, Galleria degli Uffizi

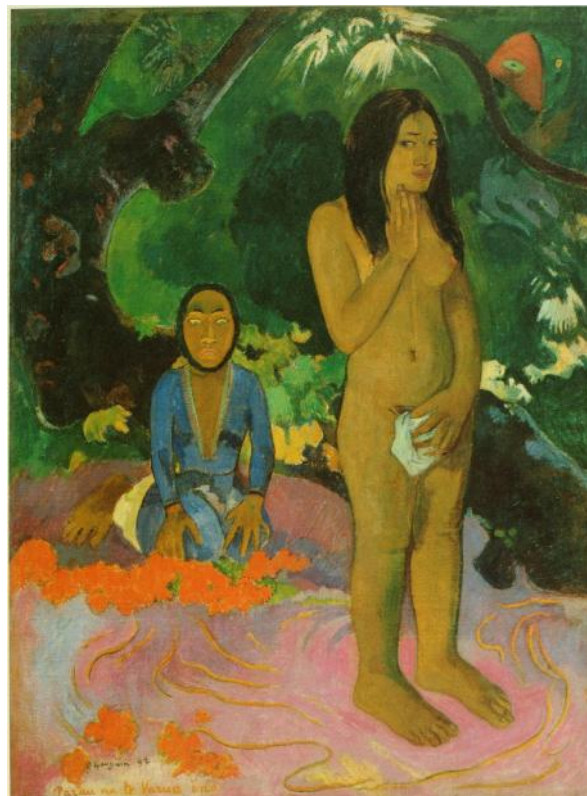


Abb. 117 Parau na te varua ino/ Worte des Taufels, 1892, Öl auf Leinwand, 91,7 x 68,5 cm, W458, National Gallery of Art, Washington, Schenkung von W. Averell Harriman Foundation zum Gedenken an Marie N. Harriman

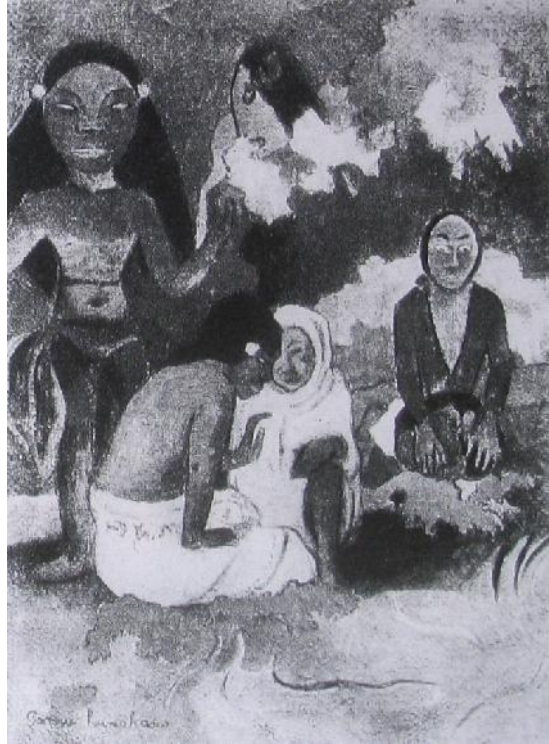


Abb. 118 Parau Hanohano/ Fürchtere Worte, 1892, Öl auf Leinwand, W460, Privatsammlung



Abb. 119 Contes barbares/ Wilde Erzählungen, 1892, Öl auf Leinwand, 39 x 28 cm, W 459, Sammlung Mr. und Mrs. Leigh B. Block, Chicago



Abb. 120 Vorstudie zu Parau na te varua ino, 1892, Bleistift, Kupferstichkabinett, Musée du Louvre, Paris



Abb. 121 Studie zu parau na te varua ino, 1892, Pastell und Zeichenkohle auf Papier, 76,5 x 34,5 cm, Kupferstichkabinett, Öffentliches Kunstmuseum, Basel



Abb. 122 Hina und Tefatou/ Mond und Erde, 1893, Öl auf Leinwand, 112 x 62 cm, Museum of Modern Art, New York, Sammlung Lillie P. Bliss



Abb. 123 Manao Tupapau (L'esprit des morts veille)/ Der Geist der Toten wacht, 1894, Lithographie, 18 x 27,1 cm, MKJ 23/ B, Ulmer Museum



Abb. 124 Kopf einer Tahitianerin - Bildnis Thehamana, 1892, Pua-Holz, 25 x 20 cm, G 98, Musée d'Orsay

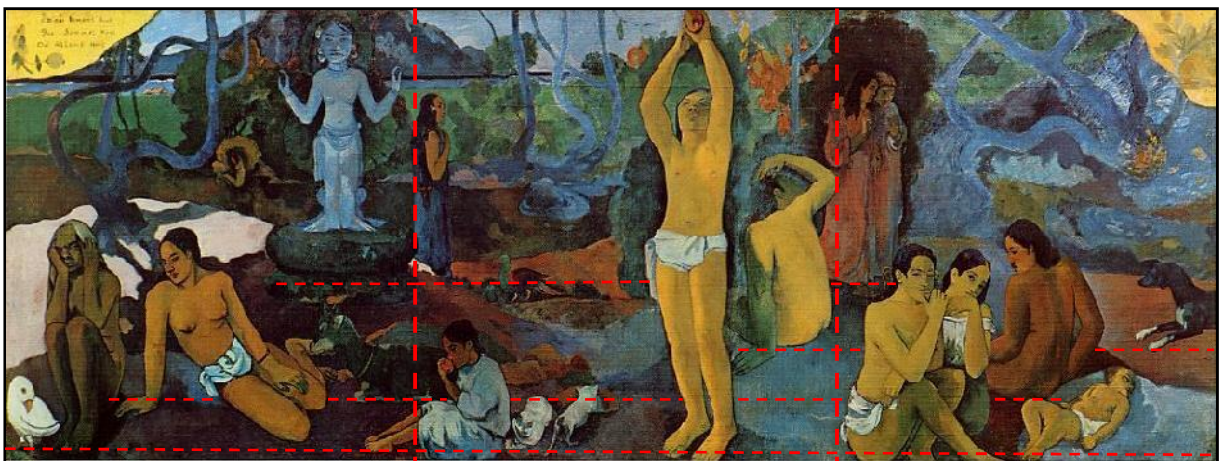


Abb. 125 D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?/ Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir? 1897-98, Öl auf Leinwand, 139,1 x 374,6 cm, W 561, Museum of Fine Arts, Boston

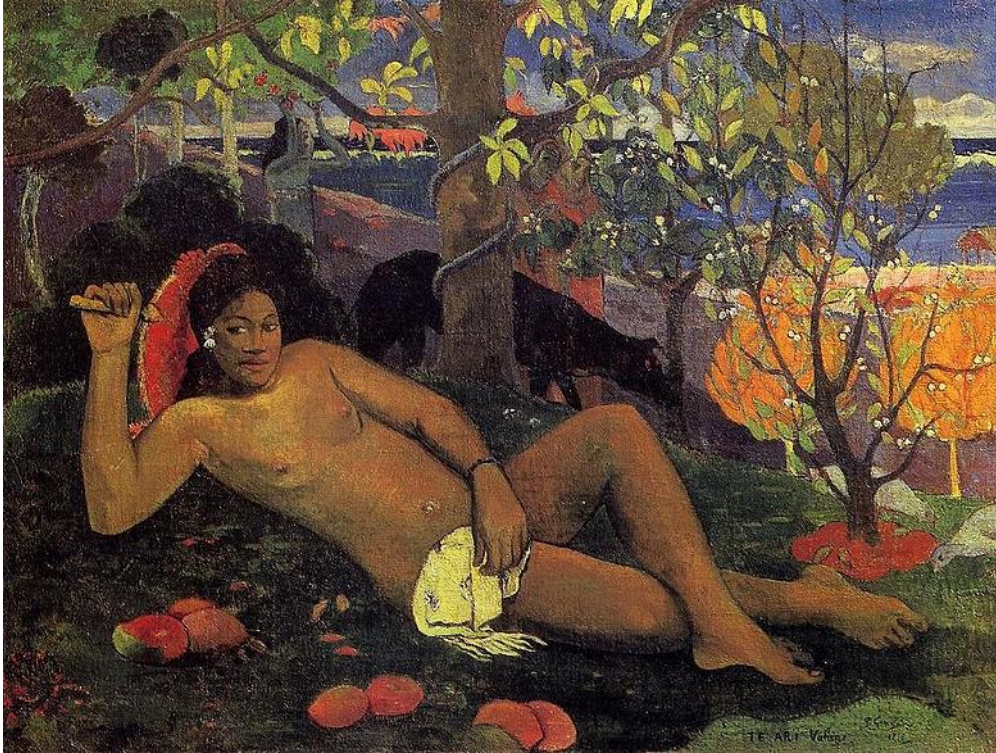


Abb. 126 Te arii vahine/ König Frau, 1896, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, W542, Puschkin Museum, Moskau



Abb. 127 William Bouguereau, Dante et Virgile en Enfer/ Dante und Virgil in der Hölle, 1850, Öl auf Leinwand, 225 x 281 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 128 Gustave Doré, Dante et Vergil dans le neuvième cercle de l'enfer/ Dante und Vergil im neunten Höllenkreis, 1861, Öl auf Leinwand, 315 x 450 cm, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse

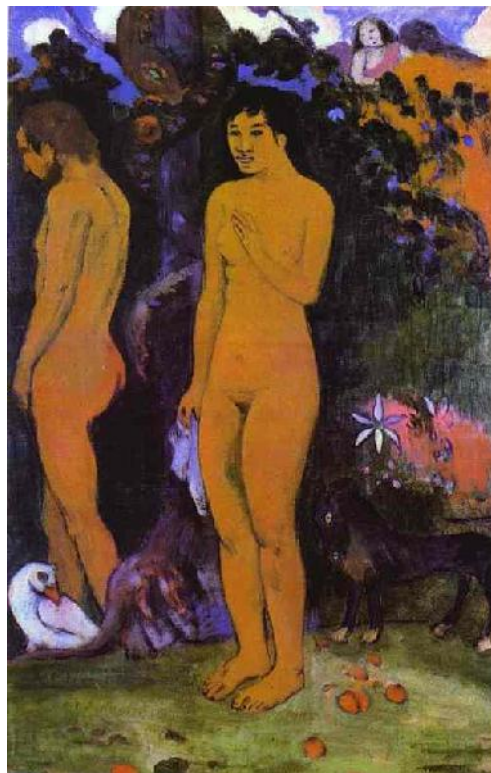


Abb. 129 Adam et Ève/ Adam und Eva, 1902, Öl auf Leinwand, 59 x 38 cm, W 628, Art Museum Ordrupgaard, Kopenhagen, Dänemark



Abb. 130 Huber van Eyck und Jan van Eyck, Genter Altar, Eva mit musizierende Engel, Öl auf Holz, 375 x 520 cm, St. Bavo, Gent



Abb. 131 Tournesols sur un Fauteuil I/ Sonnenblumen auf einem Armsessel I, 1901, Öl auf Leinwand, 66 x 75,5 cm,
W602, Privatsammlung (Emil G. Bührle), Zürich



Abb. 132 Tournesols sur un Fauteuil II/ Sonnenblumen auf einem Armsessel II, 1901, Öl auf Leinwand, 73 x 92,3 cm, W603, Eremitage, St. Petersburg, Moskau

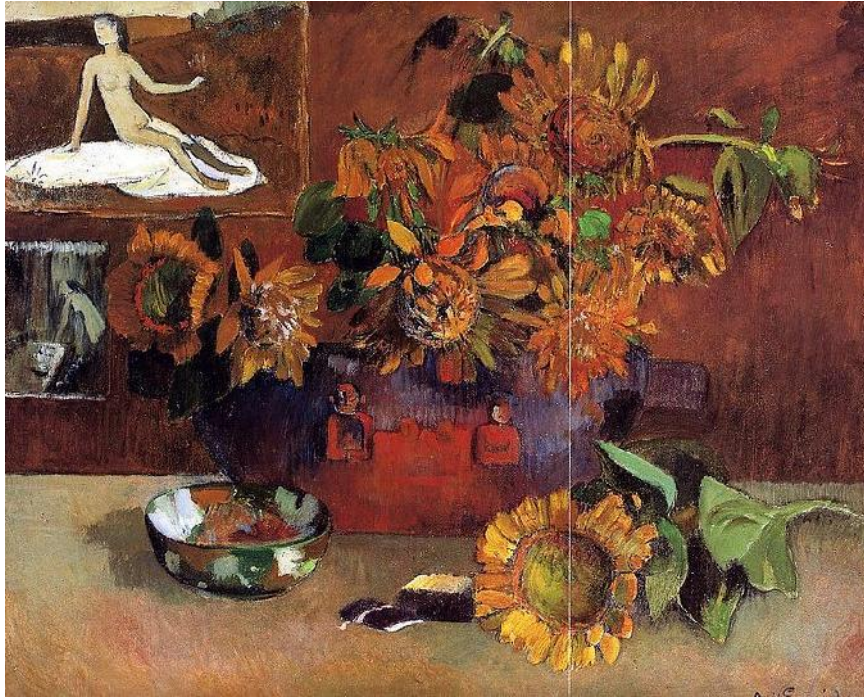


Abb. 133 Nature morte à L'Espérance/ Sonnenblumen mit *Puvis de Chavannes' Hoffnung*, 1901, Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm, W604, Privatsammlung

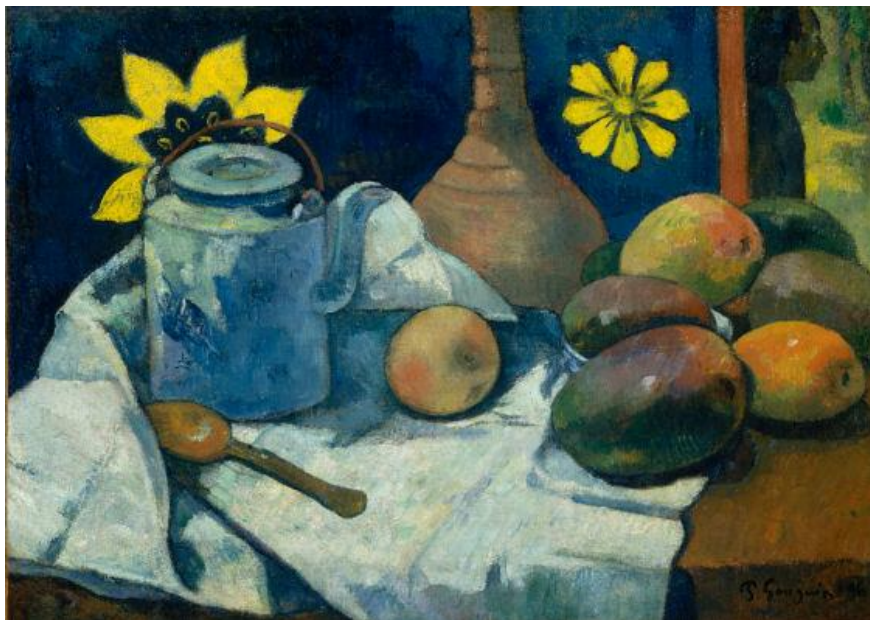


Abb. 134 La théière et les fruits/ Die Teekanne und die Früchte, 1896, Öl auf Leinwand, 47,6 x 66 cm, W554, Metropolitan Museum of Art, New York City



Abb. 135 Nevermore, 1897, Öl auf Leinwand, 10,5 x 116 cm, W558, Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London



Abb. 136 Puvis de Chavannes, L'espérance/ Die Hoffnung, 1871/72, Öl auf Leinwand, 70,5 x 82 cm, Musée d'Orsay, Paris