

Ein Kenner der orthodoxen Kirchen aus dem altkatholischen Lager, B. Spuler, schreibt zu dieser Frage: Was die Berichte der Moskaureisenden geben, „ist freilich in vielem das amtliche Bild. Die Interna der Verwaltung und des Gemeindelebens, das Verhältnis des einzelnen Gläubigen zu seiner Kirche sowie das Kräftespiel im Verhältnis von Kirche und Staat bleiben in vielen Punkten weiterhin hinter einem Schleier verborgen“.²⁹ Die Besucher haben in Rußland das gesehen, was man ihnen gezeigt hat. Die Statistiken, die sie uns mitteilen, haben sie auf Treu und Glauben von den russischen Hierarchen angenommen. Eine wirklich offene Aussprache über die wahre Lage war kaum möglich, da, wie amerikanische Protestanten ausdrücklich bezeugen, die russischen Kirchenmänner auch im privaten Gespräch nie von der ihnen durch ihre sowjetischen Herren vorgeschriebenen Linie abwichen. So ist das positive Resultat der Begegnungen äußerst dürftig. Dagegen wiegen die negativen Folgen erheblich schwerer. Die gegenseitigen Besuche haben das Prestige der Sowjets im Westen gestärkt und in Rußland selbst den Eindruck erweckt, daß der Westen die dem Kreml ergebene offizielle Kirchenleitung stütze, daß also eine etwaige Opposition gegen die Kirchenregierung bei der Geistlichkeit und im Volk im Westen keine Sympathie und Unterstützung finde.

Paul Gauguin: Der verlorene Kontinent

HERBERT SCHADE SJ

Den abendländischen Menschen hat eine merkwürdige Unruhe befallen: Er möchte heraus aus seinem überkommenen Raum in eine größere, umfassendere Welt. Die Gründe, die ihn zu diesem Aufbruch bewegen, sind verschiedenartig und vieldeutig: Zunächst leidet der moderne Mensch darunter, daß seine Kultur zu sehr der Zivilisation verfallen ist. Das ist verständlich. Dann aber hält er oft das klassische Menschenbild für rationalistisch. Das ist fragwürdig. Schließlich erklärt er hier und da sogar seine angestammte Religion — das Christentum — für abgegriffen und fassadenhaft. Das ist ein z. T. verständlicher Irrtum. Die schon zum Gemeinplatz gewordene Bezeichnung „bürgerlich“, die man jeder Überlieferung zuteil werden läßt, verleiht zwar allem Fremden und Neuen eine ungewöhnliche Anziehungskraft, trübt aber auch den Blick für die echten Werte der Vergangenheit. Der moderne Mensch will das „untergehende“ Abendland verlassen und in fremde Konti-

²⁹ Internationale Kirchliche Zeitschrift 1956 Nr. 4 S. 228.

nente auswandern. So bemüht er sich, verlorene Welten am Rand von Raum und Zeit zu entdecken: Die Exotik der Primitiven, die Kulturen der Urzeit, die Urbilder auf dem Grund der Seele. Aber wie will er diese Welten begreifen, wenn er die große Form seiner Väter, die Werte des eigenen Ursprungs und die heiligen Bilder der Heimat nicht mehr kennt? Es gilt, die geistigen Ursachen dieser Unruhe zu sehen, damit nicht mit dem Alten der Wert verlorengehe und mit dem Neuen Nichtigkeiten erworben werden.

Als Typus für diese Unruhe des modernen Menschen und seinen Ausbruch aus der Tradition kann das Schicksal und Werk des französischen Malers Paul Gauguin gelten. Auch ihm ist die Heimat — das alte Frankreich — zu gewöhnlich und eng geworden. Den Wert des griechischen Menschenbildes hat er angezweifelt. Vieles an der Kirche hat der Künstler für spitzfindig, sentimental und heuchlerisch erklärt. Unter großen Katastrophen erfolgte sein Auszug aus der alten Welt nach Tahiti. Dort aber erkennt Gauguin im Angesicht des Todes die geistigen Ursachen seines Aufbruchs und malt wie ein Testament das Bild, dem er die Fragen einer klassischen Philosophie zum Titel gibt: „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“ Die Grenzen der gutbürgerlichen Existenz hat der Maler erfahren und die Unzulänglichkeit jeder menschlichen Beziehung wurde ihm zur Gewißheit. Die fremden Länder haben ihm das, was er suchte, nicht gebracht: Erfolg, Geld und Glück. Sein großes und in vieler Hinsicht fragwürdiges Abenteuer aber hat der alten Welt eine neue Malerei geschenkt, Farben und Formen, die einen verlorenen Kontinent sichtbar werden lassen, den Traum vom Paradies. So gehört Gauguin zu den großen Künstlern an der Schwelle unseres Jahrhunderts, die der Malerei einen neuen Sinn gaben. „Altes, Erhabenes, Religiöses...“ wollte er darstellen, „das verschleierte Bild des unergründlichen Rätsels.“¹ Ja man hat gesagt, daß er „auf seiner Suche nach dem Mythischen wirklich die Ausdrucksmittel erarbeitete, mit denen dann Maurice Denis und Sérusier eine neue religiöse Kunst begründen konnten, die französische ‚Art Sacré‘. Dieses Fluidum aus ehrlicher Verzweiflung am Mythoslosen und aus Schwarmgeisterei machte das ganze geistige Klima, das Gauguin in Pont-Aven verbreitete, ekstatisch, religionsbereit. Verkade wurde davon so betroffen, daß er ins Kloster ging, und Sérusier machte sich wie ein Aposteljünger nach Paris auf, um die frohe Botschaft von der wiedergefundenen Möglichkeit zu heiligen Bildern zu verbreiten. An der Schwelle des französischen Neukatholizismus steht auch Gauguin.“²

Ererbte Unruhe

Es gilt den Menschen zu begreifen, ehe man über ihn urteilt. Ein solches Begreifen aber beginnt beim Erfassen seiner Herkunft; denn schon der Ursprung legt oft den Grund zu einem späteren Schicksal. Das trifft in beson-

¹ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954, Prestel, S. 36.

² Ebd. S. 39.

derem Maß für Paul Gauguin zu. Der Maler wurde am 7. Juni 1848 in Paris geboren, aber er selbst erklärt, „ich stamme von den Borgia aus Aragonien, aber ich bin auch ein Wilder“.³ Tatsächlich lassen sich diese beiden Linien seiner Herkunft in seiner Ahnenreihe wahrscheinlich machen. Seine Großmutter Flora Trista stammte aus der Familie de Moscoso, die mit den Borgia von Aragon verwandt waren. Die Borgia von Aragon stellten mehrere Vizekönige von Peru, und es ist nicht unmöglich, daß sich auch indianische Elemente mit dem Borgiablut vermischt haben. Greifbarer als die gelegentlichen Hinweise auf die Inkas in seiner Ahnenreihe sind die Eindrücke des kleinen Paul in Lima selbst. Nach den Ereignissen des Revolutionsjahres 1848 nämlich faßte der Vater Clovis Gauguin — ein politischer Leitartikler — den Plan, in Lima eine Zeitung zu gründen, starb aber 1851 auf dem Weg dahin. Trotzdem nahm der Rest der Familie Wohnung in der Hauptstadt Perus bei einem Onkel Don Pio de Tristan de Moscoso. In dieser Stadt Lima lebte das Kind bis zur Rückkehr der Familie nach Paris im Jahr 1855. Den rassistischen Gegensätzen des Landes entsprachen die sozialen Unterschiede: Größtes Elend und ungeheurer Reichtum wohnten dicht beieinander. Ein chinesischer Diener plättete im Hause des vermögenden Onkels die Wäsche, während ein kleines Negermädchen Paul und seiner Schwester einen Teppich in die Kirche vorantrug, um ihn vor den Kindern auszubreiten, sobald sie sich zum Gebet niederlassen wollten. Die Hautfarben der Neger, Indianer, Chinesen und Weißen, dazu die verschiedenartigsten Kostüme, boten ein exotisches Bild und müssen sich tief in die junge Seele eingepreßt haben. Die Landschaft, die Erdbeben und die in der Springflut des Meeres tanzenden Schiffe hat der Künstler nie vergessen. Eigenartige Erlebnisse vertieften diese Eindrücke. Über ein solches Kindheitsabenteuer berichtet Gauguin: „In der Zeit war in Lima, diesem köstlichen Lande, in dem es niemals regnet, das Dach eine Terrasse und die Besitzer mit Wahnsinn besteuert; heißt, daß sich auf der Terrasse ein an einem Ring angeketteter Wahnsinniger befindet, den der Besitzer oder Mieter sehr einfach ernähren muß. Ich erinnere mich, daß eines Tages meine Schwester, das kleine Negermädchen und ich — wir schliefen in einem Zimmer, dessen offene Tür auf einen inneren Hof ging — erwachten und gerade uns gegenüber den Verrückten sehen konnten, der die Leiter herunterstieg. Der Mond erleuchtete den Hof. Keins von uns wagte, den Mund zu öffnen. Ich sah und sehe es noch, wie der Verrückte in unser Zimmer tritt, uns ansieht und alsdann ruhig wieder auf seine Terrasse kletterte.“⁴

Man geht sicher nicht fehl, wenn man diese frühen Eindrücke und sein Erbe mit verantwortlich macht für seine exotische Kunst und seine tiefe Unruhe. Er selbst bekennt: „Ich habe immer diese Neigung zur Flucht gehabt,

³ *Lawrence und Elisabeth Hanson, Paul Gauguin der edle Wilde. Zürich 1955, Rascher, S. 23.*

⁴ *Paul Gauguin, Vorher und Nachher. Aus dem Manuskript übertragen von Erik-Ernst Schwabach. München 1920, Kurt Wolff, S. 138/139.*

denn in Orléans, im Alter von neun Jahren, fiel es mir ein, in den Bondyer Wald mit einem sandgefüllten Taschentuch zu fliehen, das ich an einem Stock über der Schulter trug. Ein Bild hatte mich verführt, das einen Reisenden mit seinem Bündel und seinem Stock über der Schulter darstellte. Obacht vor Bildern! Glücklicherweise griff mich der Schlächter unterwegs auf und führte mich in die mütterliche Behausung zurück, wobei er mich einen Schlingel schalt.“⁵

Der gute Bürger

Der Künstler gilt als ein Mensch, der unfähig ist, eine bürgerliche Existenz aufzubauen. Er existiert am Rand der menschlichen Gesellschaft, weil er nicht in der Lage ist, Geld zu verdienen. Dieses Urteil oder besser Vorurteil bestätigen viele Künstlerschicksale. Allein auf Gauguin läßt sich diese Meinung nicht anwenden. Wenn er kein Geld verdiente, dann nur deshalb, weil er alle wirtschaftlichen Ziele bedingungslos seiner Malerei geopfert hat. Ja es scheint sogar, als wäre seine Neigung zur Kunst aus einem Zustand erwachsen, der gerade den gut situierten Bürger auszeichnet, dem Zustand der Langeweile oder besser, dem Zustand der Leere, des Unausgefülltseins. Dieses Unausgefülltsein und die Sehnsucht in die Fremde verriet schon der Bericht von der Flucht des Kleinen aus Orléans. Auch die Schule sollte den heranwachsenden Jungen kaum ausfüllen. Noch weniger vermochten ihm seine Arbeit an der Börse und die Familie eine letzte Sinnerfüllung zu geben.

Doch wir wollen den Ereignissen nicht vorgreifen.

Als im Jahr 1855 Gauguins Großvater in Orléans starb, zog die Mutter mit den Kindern nach Frankreich zurück. Aber weder das Erbe ihres Schwiegervaters noch die Erbschaft ihres peruanischen Onkels sollten ausreichen, die aristokratische Lebensweise von Peru in Frankreich fortzusetzen. Der kleine Paul mußte in Orléans auf die Schule. Er hielt es dort nicht lange aus. Mit 17 Jahren ging er nach Le Havre und bestieg als Steuermannslehrling ein Schiff. In den sechs Jahren, in denen er auf See fuhr und oft wieder Südamerika erreichte, wurde er allerdings nicht Offizier, sondern nur Matrose zweiter Klasse und Heizer. Sein Leben als Seemann näher zu beschreiben erübrigt sich. Die Abenteuer der Matrosen, ihre Gefahren und eine fragwürdige Liebe haben auch das Leben des jungen Gauguin bestimmt, bis er 1871 — seine Mutter war inzwischen gestorben — nach Frankreich zurückkehrte und als Dreiundzwanzigjähriger an der Börse zu arbeiten begann. Es war die Mutter, der er diesen bürgerlichen Beruf verdankte. Sie hatte ihm bei der befreundeten Familie des vermögenden Bankiers Arosa noch zu Lebzeiten eine einträgliche Stelle gesichert. Gauguin lebte nun wie ein Bürger. Vor allem machte er Geld. Eines nur schien ihm zur Vollendung seines Glückes zu fehlen, — ein Zuhause.

Schon sehr bald bot sich für den jungen Börsenmakler die Möglichkeit,

⁵ Ebd. S. 138.

eine Familie zu gründen. Im Frühjahr 1873 waren in der Pension von Madame Aubé, in der Gauguin speiste, zwei Damen abgestiegen, Marie Heegard, die Tochter eines Fabrikanten aus Kopenhagen und ihre Freundin Mette Sophie Gad. Es dauerte nicht lange, so spann sich eine innige Freundschaft an, und am 22. November 1873 wurde Mette Gad in der lutherischen Kirche der Rue Chauchat Gauguins Frau.

Damit war eine Ehe geschlossen, die in vieler Hinsicht die Not moderner Familien wiedergibt und deren Tragik das Lebensschicksal Gauguins, aber auch das seiner Frau bestimmte. Dieser Ehe schien nichts zu fehlen. Die gegenseitige Zuneigung war da, ein ausreichender und sicherer wirtschaftlicher Grund war gelegt, das Zusammenleben selbst mit fünf Kindern gesegnet.

Und doch fehlte viel, wenn nicht alles. Zunächst war ein religiöses Leben kaum vorhanden oder besser, es entbehrte jeder Tragfähigkeit. Dann waren die sozialen Auffassungen sehr verschieden. Gauguin war der „Wilde“, der seine bürgerliche Stellung als belanglose Fassade auffaßte; Mette Gad dagegen war eine energische Frau, deren alleiniges Ziel es schien, die bürgerliche Existenz der Familie zu sichern. Schließlich fand kaum eine Begegnung im Geistigen statt. Gauguin betrieb seine Malerei und darüberhinaus ein extravagantes Künstlerleben, ohne Rücksicht auf seine Familie und sein überflüssiger Aufwand gefährdete selbst seine Kunst. Mette sah nur ihre bürgerlichen und wirtschaftlichen Anliegen ohne das geringste Verständnis für die Kunst ihres Mannes. Beide ignorierten also ihre sehr berechtigten gegenseitigen Ansprüche und trieben einander in eine letzte Einsamkeit. Man hat den Eindruck, wenn es Gauguin gelungen wäre, auch nur einen Bruchteil von der Umsicht, die er an der Börse gezeigt hatte, in seinem Künstlerleben anzuwenden, und Mette nur ein wenig von der Aufmerksamkeit, die sie für das Geld aufbrachte, der Kunst ihres Mannes zu schenken, dann hätte sich dieses Zusammenleben für beide fruchtbar gestalten können. Denn auch bei den größten Irrfahrten blieb die briefliche Verbindung zwischen den Eheleuten bestehen. Zu einer geistigen Begegnung kam es nie.

So waren zwar zunächst alle materiellen Voraussetzungen für eine bürgerliche Existenz gegeben, aber die Folge sollte zeigen, daß diese Voraussetzungen allein nicht genügten.

Erste Versuche

Der wohl situierte Mann der Börse suchte einen Zeitvertreib. Er ging zum Fechten, spielte Billard, las Bücher; dann aber zündete das Beispiel seines Freundes Schuffenecker, den er 1871 kennengelernt hatte, und Gauguin begann zu malen. Zunächst besuchte man gemeinsam Gemäldegalerien und Künstlercafés. Dabei blieb wohl Gauguins großer Gönner, der Bankier Arosa, der eine eigene Gemäldesammlung besaß, nicht ohne Einfluß. Schließlich

aber war es der Impressionist Pissarro, Sohn eines portugiesischen Juden und einer Kreolin und selbst einst für den Handel bestimmt, der ihn lehrte, „kein Kaufmann zu sein“.⁶ Im Januar 1883 verließ Gauguin plötzlich die Börse, um sich von nun an ausschließlich der Malerei zu widmen.

Es war viel vorausgegangen, bis es zu diesem offenen Bruch im Leben Gauguins kam. Neben seiner anfänglichen Sonntagsmalerei hatte sich der Börsenmakler selbst eine Sammlung von impressionistischen Bildern angelegt, unter denen sich Werke von Monet, Cézanne, Pissarro, Renoir und Sisley befanden. 1876 war das erste Mal eine Landschaft von ihm bei der Ausstellung des Salon zugelassen. 1880 konnte er mit einer Reihe von Werken an der Impressionistenausstellung teilnehmen. 1881 erringt ein Bild Gauguins auf der sechsten Ausstellung der Impressionisten die Aufmerksamkeit des Kritikers Huysmans: *Etude de nu*. In diesem Bild wurde der nackte Mensch ohne die damals so oft beobachtete Heldenpose und Süßlichkeit dargestellt. Nach Huysmans hatte Gauguin die Wirklichkeit in einer Weise erfaßt, die das Werk des großen Realisten Courbet noch übertraf.

Damit war Gauguin als Künstler anerkannt. Es beginnt nun, wie er sich selbst ausdrückt, sein „Leben als Mensch“.⁷ Es beginnt aber auch die lange Reihe von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Katastrophen, die erst mit seinem Tod ihr Ende finden wird. Der finanzielle Erfolg, den Gauguin von der Börse her gewohnt war, blieb nämlich in der Malerei aus. Ein achtmonatiger Aufenthalt in Rouen vermochte daran nichts zu ändern. Die Übersiedlung nach Dänemark brachte ihm und seiner Familie den völligen Mißerfolg. Die Ausstellung seiner Werke wurde auf Betreiben der Kopenhagener Akademie geschlossen. 1885 verließ er mit seinem Sohn Clovis die Stadt und kehrte ohne seine Frau und die übrigen Kinder nach Paris zurück.

Man mag in den Bildern der erwähnten Jahre viele wertvolle Ansätze seiner späteren Kunst erblicken, seine eigentliche Bildvorstellung sollte sich jedoch erst nach dieser Trennung ausprägen. Denn erst durch die Trennung wurde der Maler frei für sein großes Abenteuer, für die Suche nach dem verlorenen Kontinent. Sehr bald jedoch sollte es klar werden, daß diese verlorene Welt nicht in Paris zu finden war. Ohne jede Barschaft in der Stadt angekommen, erhielten zwar der Künstler und sein kleiner Sohn bei der Frau eines Fuhrmanns armselige Unterkunft, aber die eigene Not und das Elend seines Jungen zwangen ihn, wieder zur Börse zu gehen. Allein seine Zeit dort war vorbei. Der abgerissene Anzug und die Heftigkeit seines Auftretens stießen jedermann ab. Man nahm ihn nicht mehr ernst. Um etwas Brot zu verdienen, klebte Gauguin Plakate. Der Junge kam in ein Heim. Die dänische Freundin seiner Mutter bezahlte.

Inzwischen war es 1886 zur achten und letzten großen Ausstellung der

⁶ *Charles Estienne*, Gauguin. Biographisch-kritische Studie, übersetzt von Max Altorfer und Hans Feuz. Genf 1953, Albert Skira, S. 29.

⁷ Ebd. S. 26.

Impressionisten in Paris gekommen, eine Ausstellung, die die Auflösung dieser Künstlergruppe zur Folge hatte. Zu sehr waren dort die verschiedenen Anschauungen und Malweisen der „programmatischen Impressionisten“, „Neoimpressionisten“ und der Gruppe um Gauguin wirksam geworden. Für Gauguin brachte die Ausstellung allerdings einen gewissen Erfolg: Degas war von seinen Bildern beeindruckt, der reiche Degas. Er schenkte Gauguin 250 Francs. Damit nicht genug, bot Degas seinem Malerfreund noch ein Darlehen an, das Gauguin die Möglichkeit gab, einen ersten Ausbruch in eine primitive Welt zu versuchen. Gauguin zog in die Bretagne, „um in dieser Gegend, wo noch archaische Sitten herrschen, eine Stimmung, eine Atmosphäre zu finden, die ihn alle Überzivilisation vergessen lassen sollte“.⁸ Pont-Aven heißt der Ort, der eine Reihe von Künstlern zu einer Schule zusammenfaßt. Emil Bernard gehörte dazu und später auch Serusier. Man lebte billig und malte eine herbe Landschaft und ihre einfachen Menschen, solange der Sommer währte. Im November kehrte Gauguin nach Paris zurück. Seine Arbeiten finden in der Stadt manche Anerkennung, aber keine Käufer. So wuchs sein Elend und trieb ihn weiter in eine neue Welt. Im April 1887 schiffte sich der Künstler mit seinem Freund Laval nach Panama ein. Ein Brief hatte seine Frau aus Dänemark an den Hafen gerufen. In diesem Brief heißt es, „ich werde immer unter der Abwesenheit meiner Familie leiden“.⁹

Panama brauchte Arbeiter, Menschen, die in der glühenden Sonnenhitze an einem Kanal bauten und sich nachts von Moskitos zerstechen ließen. Maler waren nicht gefragt. Mindestens solche nicht, wie Gauguin es war. Laval gelang es, mit billigen Portraits ein wenig Geld zu verdienen. Gauguin wurde Erdarbeiter am Panamakanal, bis das Geld für die Überfahrt nach Martinique reichte. „Dies (Martinique) ist ein Paradies nach Panama. Die Neger und Negerinnen singen ihre kreolischen Lieder und plaudern tagein, tagaus. Nichts Monotones gibt es hier, das Leben ist bunt und vielgestaltig,“ berichtet er selbst.¹⁰ Allerdings dauerte dieser paradiesische Zustand dort nur so lange an, wie die Sonne schien. Kam aber der Regen, so boten die Blätterdächer der armseligen Hütten keinen Schutz mehr. Die Nässe brachte das Fieber, die Malaria. In der Krankheit machte Laval einen Selbstmordversuch. Gauguin mußte ihm die Pistole aus der Hand reißen. Unter diesen Umständen war an ein Bleiben nicht zu denken. Gauguin schaffte Laval ins Spital und bestieg selbst als Matrose ein Segelschiff, das ihn nach Frankreich zurückbrachte.

Seine Bilder hatten in dieser Zeit gewonnen. Ihre Farben waren glühender und ihre Gestalten lebendiger geworden. Aber Paris bot dem Maler keine offenen Arme. Nur die Firma Goupil, bei der Theo van Gogh — der Bruder des Malers — arbeitete, verkaufte einige seiner Werke.

⁸ Ebd. S. 30.

⁹ Hanson, a. a. O. S. 104.

¹⁰ Ebd. S. 108.

Im Februar 1888 finden wir Gauguin wieder in Pont-Aven. Dort erfährt seine Kunst eine tiefgreifende Wandlung, die Emil Bernard heraufgeführt hat und vielleicht auch dessen Schwester Madeleine mit anregte. Dieses Mädchen — eine überzeugte Katholikin — war damals 17 Jahre. Ihr fühlte sich der Maler in feinsinniger, platonischer Liebe verbunden. Während er dem Mädchen Zeichenunterricht gab, mag sie ihren religiösen Einfluß geltend gemacht haben. Die künstlerischen Ideen aber, die Gauguin damals prägten, stammten von ihrem zwanzigjährigen Bruder Emil. Dieser Emil Bernard, Maler, Dichter und Theoretiker zugleich, empfahl den Cloisonismus, eine flächenartige Malerei, deren Gestalten von großen Konturen eingefasst waren und die, wie der Name sagt, vom byzantinischen Zellenschmelz oder von mittelalterlichen Glasgemälden angeregt war.

Im Anschluß an ein Bild Bernards schuf nun Gauguin jenes merkwürdige Werk, das den Namen „Vision nach der Predigt“ trägt. Auf rotem Grund kämpft dort Jakob mit dem Engel, während bretonische Bäuerinnen in ihren weißen Hauben zuschauend und betend dabeistehen. Die künstlerische und religiöse Bedeutung des Bildes ist nicht zu übersehen. Man hat sie mit dem Ausdruck „monumentale Stille“ näher charakterisiert.¹¹ In einem Brief an Schuffenecker beschreibt Gauguin selbst seine neuen Bemühungen: „Male nicht zu viel nach der Natur — vergiß nicht, daß die Kunst eine Abstraktion ist! Träume von der Natur, zeichne eine Essenz dessen, was du siehst, aber denke mehr an das letzte Ziel auf der Leinwand. Dies ist die einzige Art, dich zu Gott zu erheben, der einzige Weg, ein wahrer Schöpfer zu werden wie unser göttlicher Meister.“¹²

Zu diesem religiösen Bild traten andere wie „der gelbe Cruzifixus“, „Christus am Ölberg“, „Selbstbildnis unter dem Kreuz“ u. ä. Bernard bot für die neue Malweise die Theorie. Es gelte nicht mehr zu analysieren, zu zerlegen, wie es die Impressionisten getan hätten, sondern die Synthese und das Symbol seien das Ziel. Dafür seien die mittelalterlichen Glasbilder ebenso Beispiel wie die alten bretonischen Plastiken, die ägyptischen Steinbilder, die Werke der Inkas und der japanische Holzschnitt. Eine neue Künstlergruppe fand sich zu diesen Theorien. Man nannte sie Nabis (Propheten). Zu diesen Nabis gehörte neben Serusier und vielen anderen auch Maurice Denis, der die kirchliche Kunst in Frankreich mitbestimmte, und Verkade, der 1893 in Beuron Mönch wurde.

So gehen von Pont-Aven und von Gauguin eine Reihe von Anregungen aus, die die französische und deutsche Malerei prägten, die nicht nur eine primitive Religion vertraten, sondern auch die kirchliche Kunst beeinflussten. Anregungen, die im Grund aus uralten religiösen und auch kirchlichen Traditionen stammten. Bewegungen, die sich mühten, einen verlorenen Kontinent des menschlichen Geistes sichtbar zu machen: die religiöse Form in

¹¹ Ebd. S. 141.

¹² Ebd. S. 139.

einer säkularisierten Welt. Eigentlich gehörte als Freund von Emil Bernard auch Vincent van Gogh zu diesem Kreis. Aber durch seinen Charakter war Vincent zur Einsamkeit verurteilt. Selten in Pont-Aven, suchte er das, was die Nabis in der Bretagne und in Paris erarbeiteten, in der Sonne des Südens, in Arles.

Dorthin wandte sich jetzt auch Gauguin. Vincent van Gogh hatte ihn nach Arles eingeladen. Seine Liebe zu dem „edlen Wilden“ ist unbestritten. Aber die physische und psychische Überlegenheit Gauguins war zu offenkundig. So kam es bald zu scharfen Auseinandersetzungen, bis schließlich der tragische Angriff des Niederländers die Freundschaft zerstörte. Erschüttert durch die Vorgänge in Arles reiste Gauguin im Dezember 1888 nach Paris. Weder der Erfolg, den seine Werke in der Ausstellung der „Impressionisten und Synthetisten“ im Café Volpini bei den jüngeren Künstlern erlangte, noch ein weiterer Aufenthalt in der Bretagne konnten jedoch seine Unruhe dämpfen. 1890 starb Vincent van Gogh. Sein Bruder Theo, der Kunsthändler, auf den Gauguin seine Hoffnungen gesetzt hatte, folgte ihm wenig später ins Grab. Noch immer war der finanzielle Erfolg ausgeblieben, und alle Rechtfertigungsversuche seiner Familie gegenüber schlugen fehl. So versuchte er ein Äußerstes, eine Reise nach Tahiti. „Meine Kunst, die Sie lieben,“ schreibt er an Redon, „ist bis jetzt nur eine Saat; denn in Tahiti hoffe ich, sie auf primitiver, unbebauter Erde wachsen zu lassen. Mögen andere Ruhm ernten, ich brauche Frieden.“¹³ Das notwendige Reisegeld brachte ihm eine Versteigerung von 30 seiner Bilder im Hotel Drouot. Es folgte der Abschied von seiner Frau in Kopenhagen. Nach seiner Rückkehr schreibt er ihr von Paris: „Meine angebetete Mette, ich weiß, wie schwierig das Leben für dich im Augenblick ist, aber voilà die Zukunft. Ich werde glücklich sein, sehr glücklich, wenn du sie mit mir teilen willst.“¹⁴

Die fremde Welt

Am 8. Juni 1891 landete der Mann, dem Europa zu alt und grau geworden war, in der farbigen Bucht der polynesischen Insel Tahiti. Doch schon auf der zweiten Seite seines Buches „Noa Noa“, das sein Leben in der fremden Welt schildert, lesen wir: „Das Leben zu Papeete wurde mir bald zur Last. Das war ja Europa — das Europa, von dem ich mich zu befreien geglaubt hatte! — und dazu noch unter den erschwerenden Umständen des kolonialen Snobismus und der bis zur Karikatur grotesken Nachahmung unserer Sitten, Moden, Laster und Kulturlächerlichkeiten.“¹⁵ Er beschloß deshalb die Hafenstadt Papeete mit dem Inneren der Insel zu vertauschen und zog nach Mataien. Dort lebt er mit Tahura, einer jungen Polynesierin, zusammen.

¹³ Ebd. S. 213.

¹⁴ Ebd. S. 224.

¹⁵ *Paul Gauguin, Noa Noa.* Deutsch von Luise Wolf. Berlin W., Bruno Cassirer, S. 2/3.

Sie war ihm durch ihre Mutter zur Vahine (Frau) gegeben worden. Durch diese Verbindung war Gauguin einer der ihrigen geworden, ein Polynesier. Er ging fischen mit ihnen, lebte unter derselben strahlenden Sonne und malte. Jetzt erst finden wir in seinen Bildern jene kupferbraunen Gestalten auf hellem Grund neben leuchtendem Rot oder tiefem Blau, die sein Werk kennzeichnen. Breitschultrige Frauen, die dem Kanon des ägyptischen Menschenbildes nachgeformt scheinen, symbolhafte Bäume, Landschaften, die zu lebendigen Ornamenten geworden sind, zu Chiffren und Zeichen einer Welt, die weit über alles Sichtbare hinausweist. Auch die fremden Götter und Geister der Verstorbenen betreten den Bildraum, der Mond, die Erde und der unbegreifliche Schöpfer der Maoriwelt, Taaroa.

Daneben geht der unaufhörliche Kampf gegen die französischen Kolonialbeamten, die katholischen und protestantischen Missionare, denen er allen den gleichen Vorwurf macht: sie drängten den im Grunde guten Polynesiern eine degenerierte westliche Zivilisation auf. Doch der Maler selbst wird, trotz aller Kritik, vom gleichen Zwiespalt zerrissen: Er lebt nicht nur von Wasser, Brot und Früchten, wie er gelegentlich schreibt, sondern von erlesenen französischen Delikatessen, braucht Wein und Tabak so sehr, daß diese Ausgaben ihn finanziell empfindlich treffen. Neben seinem Zusammenleben mit Tehura verraten die Briefe an seine Frau in Kopenhagen, wie tief trotz aller Mißverständnisse die Bindungen an Mette und damit an Europa sind. Schließlich kann er trotz aller Liebe zu Tahiti Frankreich und seine Freunde in Paris nicht vergessen und reist zurück in das alte „untergehende“ Abendland. Tehura, mit der er gelebt und gebetet hat, läßt er am Strand zurück. Ihre Tränen können ihn nicht aufhalten. In seinem Buch „Noa Noa“ widmet er ihr noch ein Maorigedicht; dann überläßt er sie ihrem Schicksal. Er selbst sucht weiter nach seiner künstlerischen Welt, nach einem verlorenen Kontinent.

In Paris angekommen, ist Gauguin wieder mittellos. Da geschieht etwas, was ihm hätte helfen können, was ihn aber bei seiner jetzigen Haltung, oder besser Haltlosigkeit, vollkommen ruiniert: Gauguin macht eine Erbschaft. Das erste Ergebnis dieser Erbschaft der 12000 Francs, die ihm sein Onkel Isidor hinterließ, ist der völlige Bruch mit seiner Frau. Sie schickte ihm seine Bilder nicht, die sich noch in ihrem Besitz befanden; er gab der Familie nichts von dem Geld. Ein letztes Treffen der beiden Gatten in Kopenhagen besserte die Beziehungen nicht. Dafür richtete Gauguin mit seinem Geld in Paris ein großes Atelier ein, lebte dort als „berühmter“ Künstler und tröstete sich mit der Javanerin Annah. Eine Ausstellung bei Durand-Ruel machte auf die Nabis tiefen Eindruck, brachte aber kein Geld. Gauguins Sitten beziehungsweise Unsitten werden immer grotesker. Mit einem Affen, einem Papageien und der Javanerin sieht man ihn im blau, gelb, grünen Russenkitel mit grauen Filzhut durch Pont-Aven und Paris ziehen. Nun brechen die Katastrophen schnell über ihn herein: Bei einer Prügelei in Pont-

Aven wird ihm ein Bein gebrochen, das nur schlecht heilt. Die Mulattin Annah raubt sein Atelier aus und verschwindet. Bei einer Frau von der Straße holt er sich eine Krankheit, an deren Folgen er einige Jahre später in Polynesien zugrunde geht. So wird der Mann, der so manche Frau zerbrach, durch eine Frau zerstört.

Der letzte Aufbruch und Untergang

Gauguins Stellung in Paris ließ sich nicht mehr halten. Was blieb, war eine neue Reise nach Tahiti. Sie war eine Flucht. Doch sollte der Künstler in Polynesien noch seine größten Werke schaffen. Dieses Mal ließ er sich in Pouaouia nieder. Pahura hieß die neue Vahine, mit der sich Gauguin verband; aber sie sollten ihres Lebens nicht froh werden; denn der Künstler war ein kranker Mann. Die Wunden am Fuß brachen auf. Ekzeme und Eiterherde machten sich breit. Gauguin spürte den Tod näher kommen. Eine Nachricht vom Tod seiner Lieblingstochter Aline traf ihn tief: „Ich habe meine Tochter verloren, ich liebe Gott nicht mehr“,¹⁶ schrieb er an Mette. In dieser letzten Verzweiflung malte er das Bild: „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“ Nachträglich hat der Maler diesen Titel in die obere linke Ecke des über vier Meter langen Bildes eingefügt. Sowohl der Titel wie der Inhalt und die Aufzeichnungen berichten, daß es sich bei diesem Werk um ein Testament handelt, um Erbe und letzte Aussage. Tatsächlich hat Gauguin das Bild wie in einem Fieberzustand gemalt und, als er es vollendet hatte, einen Selbstmordversuch unternommen. Es geht also um ein Bild, das im Angesicht des Todes gemalt wurde. Was sagt es uns?

Zunächst werden wir vergeblich nach leicht durchschaubaren Allegorien suchen. Einiges von seinem Inhalt hat Gauguin selbst erklärt, anderes verrät ein Vergleich mit älteren Werken und Vorzeichnungen, die eigentliche Aussage aber liegt in Form und Farbe selbst: Das Bild ist von rechts nach links zu lesen. Von rechts springt ein Hund in den Raum des Bildes hinein und weist auf drei sitzende Frauen hin, polynesische Nachfahren jener uralten Parzen oder Nornen des Westens. Diese Frauen stellen nach Gauguins eigener Aussage die Frage nach dem Sinn des Lebens. In ihrem Schatten ruht ein Kind. Eine abgewandte Gestalt schaut zu ihnen herüber, erstaunt und erzürnt über ihre Fragen. Im Hintergrund tauschen wie im Traum zwei Frauen in fahlem Violett ihre Gedanken aus. Dann erhebt sich fast in der Mitte und dem Beschauer zugewandt eine Gestalt, die eine rote Frucht pflückt. Zu ihren Füßen sitzt ein kleines Mädchen, von einer Mutterziege und spielenden Katzen umgeben, und ißt von der gleichen roten Frucht. Links darüber aber steht aufrecht in Blau mit erhobenen Armen ein Götterbild. Es ist stumm. Und doch schreibt Gauguin, daß die vor ihm sitzende

¹⁶ Hanson, a. a. O. S. 286.

Frau dem Götzen lauscht. Links daneben hockt — den Kopf in die Hände gestützt — eine graue Alte. Resigniert erwartet sie das Unaufhaltsame: Ihren Tod. Ein weißer Vogel zu ihren Füßen hält eine Eidechse in seinen Krallen. Der Künstler sieht in ihm die „Nutzlosigkeit eitler Gedanken.“

Was bedeutet dieses Bild?

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir im Werk die Auslegung der biblischen Geheimnisse vom Paradies und Sündenfall sehen, eine Auslegung durch den modernen säkularisierten Menschen allerdings, der vor den verschlossenen Türen dieses Paradieses steht, ohne sich sein Portal durch die Schlüssel der Offenbarung öffnen zu lassen. Schon die Landschaft mit ihrer reichen Vegetation und ihrer berauschenden Stille scheint diesen Vergleich zu rechtfertigen. Das künstlerische Bemühen Gauguins, sein Suchen nach dem verlorenen Kontinent, bestätigt diese Ansicht. Zunächst ist in diesem Sinn die zentrale Gestalt des Bildes zu deuten, die Frau, die eine leuchtend rote Frucht pflückt. Es ist der Baum der Erkenntnis, den der Künstler schon in seinem Bild „Te Arii Vahine“ dargestellt hat.¹⁷ Eine Erkenntnis, die in ihren vielfältigen Formen den Höhepunkt des Lebens bildet, die aber auch das Werden und Vergehen des Menschen sichtbar macht, angefangen von dem schlafenden Kind über das Mädchen, das die Frucht zu essen beginnt, und die reife Frau, die in die Zukunft lauscht bis zur Alten, die in sich zusammensinkt. Der Strom des Lebens wird in diesen Gestalten und dieser Landschaft dargestellt. Aber dieser Lebensstrom bleibt trotz aller Erkenntnis verborgen. Die Erfahrungen reichen nicht aus, seinen Grund zu schauen. Unbegriffen wie der Baum des Lebens steht die fragwürdige Gestalt des Götterbildes im Garten, Chiffre, Zeichen für den undeutbaren Charakter dieser farbigen Welt. Es fällt auf, daß diese Welt nur von Frauen belebt ist. Aber die Welt weiblich zu sehen war die Sicht Gauguins.

Und doch blieben dem Künstler die Frau und die farbige Welt ihres Glückes trotz aller Erfahrungen ein verschlossener Garten, ein Geheimnis, dessen leuchtende Farben vor allem durch die dunkle Erfahrung des Todes und der Vergänglichkeit seine weichen und traurigen Schatten erhält. „Gottes Tag“ — Name eines Bildes, das die Liturgie vor dem Maorigott in hellen Farben feiert —, hat sich in seinem Spätwerk geneigt. Auf diesem Bild will es Abend werden. Die Gestalten schreiten wie in unbegreiflicher Dämmerung durch den Garten der Freude, um ebenso in sich zu versinken, wie sie dort aufgeblüht sind. Deshalb fehlt dem Bildtitel auch eine weitere Frage, die für den abendländischen denkenden Menschen zu der Folge „Woher“, „Was“ und „Wohin“ wesensnotwendig dazu gehört, nämlich die Frage, „Wozu?“ Dieses Wort, das das Sollen und damit die sittliche Forderung in die Welt hereinbringt, bleibt bei einer solchen Schau der Welt als Rätsel ungesagt. Wenn die Welt Rätsel bleibt, bleibt sie Schicksal. Wenn die Welt

¹⁷ Ebd. S. 282.

Offenbarung eines erkennbaren Vaters ist, wird sie zur Aufgabe. Darin liegt Gauguins Tragik, daß er die Gesetze des Sollens in dieser Welt wenig gesehen und noch weniger danach gehandelt hat. Auch darin ist er Typus des modernen Menschen. Als er im August des Jahres 1901 nach Hiva-Oa übersiedelt, nennt er seine Hütte: „Haus des Genusses“, und schreibt an Monfreid nach Paris, „die Erde ist unser tierisches Wesen“. In dieser Hütte und auf dieser Erde hat Gauguin auch das Schicksal der Erde erfahren, wie er es in der Gestalt der grauen Alten auf seinem Monumentalwerk gefaßt hat, das Vergehen und den Tod. In eigenartiger Entsprechung zu der farbigen Welt seiner polynesischen Paradiese fand man ein bretonisches Dorf im Winter als letztes Werk auf seiner Staffelei: Ein Bild seiner Heimat mit dem Thema: „der Tod der Natur“.

Nach Vollendung dieses Werkes ist Gauguin unter großen Schmerzen am 8. Mai 1903 verstorben. Ein evangelischer Pastor war sein Arzt am Krankbett. Der katholische Bischof des Landes hat ihn auf dem katholischen Friedhof beerdigt. Und Tioka der Mediziner, sein letzter Freund, sagte, „Gauguin ist tot: wir sind verloren“. So schloß das Leben eines unruhigen Menschen, der unterwegs war auf der Suche nach einem verlorenen Kontinent.

Will man Gauguins Erbe übernehmen, darf man sein menschliches Versagen nicht verherrlichen. Man muß aus seinen Fehlern lernen. Seine Kunst ist zweifellos bedeutend; aber ihre Bedeutung wächst noch, wenn man ihr nicht kritiklos verfällt, sondern die philosophische Verzeichnung seines Weltbildes berichtet; denn des Künstlers ureigenstes Anliegen ist die Wahrheit. So schreibt er in seinem Testament: „Ich glaube an die Heiligkeit des Geistes und an die Wahrheit der neuen unteilbaren Kunst... Ich glaube, daß diese Kunst göttlichen Ursprungs ist und daß sie in dem Herzen aller Menschen lebt, die durch das himmlische Licht erleuchtet sind... Ich glaube an ein letztes Gericht, wo alle, die es in dieser Welt gewagt haben, mit der hohen und keuschen Kunst Handel zu treiben, die sie durch die Niedrigkeit ihrer Gefühle, durch ihre gemeinen Begierden zum materiellen Genuß beschmutzt und herabgewürdigt haben, zu schrecklichen Peinen verdammt werden. Ich glaube, daß im Gegensatz dazu die treuen Jünger der großen Kunst verherrlicht werden. Daß sie eingehüllt werden in Gewebe himmlischer Strahlen, Düfte und Melodien. Daß sie heimkehren werden in den Schoß des göttlichen Ursprungs aller Harmonie.“¹⁸

Deshalb gilt es, die Anregungen Gauguins und die großen Kulturen des Ostens aufzunehmen, ohne die Werte der eigenen abendländischen Überlieferung aufzugeben. Denn eines zeigt das Leben und Werk Gauguins mit großer Deutlichkeit: Der verlorene Kontinent einer sakralen Kunst liegt nicht so sehr in einer fremden Ferne östlicher Inseln, sondern in den Tiefen unserer eigenen Seele. Diese Tiefen im Angesicht des persönlichen Gottes zu erfahren und zu gestalten, ist Aufgabe der Kunst.

¹⁸ Ebd. S. 317/318.