

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

52. JAHRGANG MAI 1999 HEFT 5

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
FACHVERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

## Neue Funde

### Eine Fotografie im Gepäck Gauguins auf der Reise nach Tahiti

Von Gauguin ist bekannt, daß zu seiner Arbeitsweise die Auseinandersetzung mit Fotografien und Reproduktionen gehörte. Besonders während seines ersten Aufenthaltes auf Tahiti 1891-1893 setzte er sich mit Maleirei und Objekten aus unterschiedlichsten Kulturen auseinander und verwendete dazu Reproduktionen. Von den Drucken, Reproduktionen und Fotografien aus seinem Besitz sind jedoch bisher nur wenige bekannt.

Fünf Fotografien wurden nach Gauguins Tod in seiner Hütte auf Hivanoa/Marquesas entdeckt: die eines ägyptischen Grabfreskos aus Theben (Brit. Museum), Details aus dem Parthenon-Fries und dem Dionysos-Theater in Athen sowie zwei Abbildungen der Trajanssäule. Bernard Dorival publizierte 1951 zwei Fotografien des buddhistischen Tempels von Borobudur auf Java (Abb. 1a/b) aus dem Nachlaß des Künstlers, und Victor Segalen erwarb 1903 in Papeete/Tahiti zwei japanische Triptychen aus Gauguins Besitz (Field 1973, S. 248). Gauguin hatte ins Exil eine ganze Reihe von Freunden mitgenommen: »Dans ma case il y a des choses bizarres, puisque non coutumières: des estampes japonaises, photographies de tableaux, Manet, Puvion de Chavannes, Degas, Rembrandt, Raphael, Michel-

Ange, Holbein. (Après ces noms, rien de moi, je n'ose.)« (Avant et Après; Gauguin 1974, S. 313). Zusätzlich besaß er eine Sammlung von ethnologischen Fotografien, die auch Portraits und Architekturaufnahmen umfaßte. In Papeete, wo Gauguin im Juni 1891 landete, erwarb er weitere Fotografien (vgl. Becker 1998, S. 24).

Das im ersten Jahr seines Tahiti-Aufenthaltes entstandene *la Orana Maria, Je vous salue Marie* (Abb. 3) ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Gauguin mit seinem »Archiv« arbeitet. Zwei tahitianisch gekleidete Frauen verehren Maria mit dem Jesuskind; links im Hintergrund ist ein Verkündigungengel schemenhaft zu erkennen. Für alle Figuren und für die Komposition dieses Bildes können »Vorlagen« benannt werden: Die anbetenden Frauen sind einem Ausschnitt des Tempelreliefs von Borobudur nachgebildet (Abb. 1b, unteres Foto, im Halbschatten). Ähnlich der Reihung von Figuren in der Vorlage verdoppelte Gauguin die Arm- und Handhaltung. Die Beinstellung, der Gottheit zugeneigte Oberkörper und der Abstand zum göttlichen Buddha sowie

dessen relative Größe spiegeln sich in der Komposition Gauguins und in der Marienfigur. Auch Gesichtsausdruck, Schulterlinie und linker Oberarm Mariens ähneln dem Foto. Die Bedeutungsperspektive der Vorlage wird bei Gauguin in eine (nicht unbedingt exakte) räumliche Perspektive gebracht, so daß Maria im Vordergrund steht, die beiden Anbetenden weiter hinten. Dennoch ist die kompositorische Struktur des Tempelreliefs durch die Schichtung der Farbflächen und durch das rhythmische Nebeneinander der vier Figuren in Gauguins Bild aufrechterhalten. – Zwei Aspekte, die sowohl aus der japanischen Kunst als auch aus mittelalterlicher europäischer Kunst bekannt sind. Gauguin übernahm auch Teile der Vegetation, wie den Baum auf der Mittelachse im Hintergrund mit den fünf-fingrigen Blättern (vgl. *Abb. 1b* unten).

Richard S. Field nimmt an, daß die Engelsgestalt mit ihren fließenden Formen aus einem der japanischen Triptychen im Besitz Gauguins stammt. Für die ungewöhnliche Mariengestalt vermutet er lediglich eine Vorlage (1977, S. 64). Diese existiert tatsächlich, ihr Autor ist höchstwahrscheinlich der Fotograf Hippolyte Arnoux. Arnoux, der um 1860 in Port-Saïd tätig war, fotografierte die Arbeiten am Suezkanal (*Album du Canal*). Nach 1869 fertigte er hauptsächlich Studioaufnahmen, die man stilistisch als »second-hand-Exotismus« bezeichnen könnte.

No. 1881 (*Abb. 2*; Fleig 1997, S. 110) aus Arnoux' Atelier zeigt z. B. eine im Profil stehende junge Frau mit leeren Krügen wie um sie am Brunnen zu füllen; nach ägyptischer Weise gekleidet, das Gesicht halb verschleiert, und das linke Bein auf ein Tischchen mit Einlegearbeiten gestützt. Die Kulisse jedoch evoziert einen europäischen Landschaftspark des 18. Jh.s. Die Rokoko-Ziervase rechts oben auf der Mauer der Tapete und der geflochtene Gartenzaun stehen in herbem Kontrast zu den afrikanischen Krügen. In einem Blumentopf hinter der Frau wächst Philodendron wie in einem europäischen Wohnzimmer. Der erste flüchtige Blick, der das Motiv als nordafrikanische Szene akzeptiert, wird bei näherer Betrachtung irritiert. Dennoch bieten die in Europa bekannten Motive eine Brücke in eine Phantasiewelt des Exotischen und Fremden.

Ein weiteres Foto, von dem sich ebenso wie von No. 1881 ein Abzug in der Pariser Sammlung Fleig befindet, und das wahrscheinlich ebenfalls Arnoux aufnahm, zeigt ein ähnlich zusammengesuchtes Inventar mit einer auffälligen Figurendarstellung (*Abb. 4*). Auf der Schulter einer älteren, in ein weites Gewand gekleideten Frau sitzt seitlich ein etwa sechsjähriger Junge. Sein linkes Bein hängt vor der Brust der Frau, er schmiegt sich an sie und legt mit vorgebeugtem Oberkörper seinen kahlgeschorenen Kopf auf den ihren. Ohne sich festzuhalten, balanciert der Körper auf der Schulter, einzig von den Händen der Frau an der Fessel gehalten. Der linke Arm des Kindes hängt kraftlos, fast starr mit leicht geöffneter Hand herab; es schaut aus den Augenwinkeln in die Kamera. Seine Nacktheit steht in Kontrast zu den vielen Stoffalten der verschleierten Frau, deren Körper unter dem Gewand kaum zu erahnen ist.

Gauguin, der in *Avant et après* berichtet, er habe in Port-Saïd Fotografien gekauft (Gauguin 1974, S. 316f.), nahm die Figurengruppe aus dem Foto von Arnoux zum Vorbild für die Maria in *Ia Orana Maria* (*Abb. 3*). Dabei interessierte er sich ausschließlich für die Haltung des Kindes und dessen Sitz auf der Schulter der Frau. Die exakte Übereinstimmung der Licht- und Schattenverteilung am Arm, am Schulterblatt und an den Hüften des Kindes beweist die Kopie. Allein den auf dem Foto unter den Händen der Frau noch sichtbaren linken Fuß des Kindes ließ Gauguin weg, um den dort eher hageren Jungen den gedrunge- nen Körperproportionen seiner Bilder anzugleichen.

Die Frau erfährt bei Gauguin größere Veränderungen. Gerade die reichen Gewandfalten, die an die Plastizität spätgotischer Marienfiguren erinnern, werden in einen dem Körper anliegenden, gemusterten tahitianischen pareu umgeändert, der nicht wie üblich nur um die Hüfte geschlungen ist, sondern auch die Brust bedeckt. Das in die Südsee versetzte Marienmotiv wird stattdessen mit Heiligenscheinen

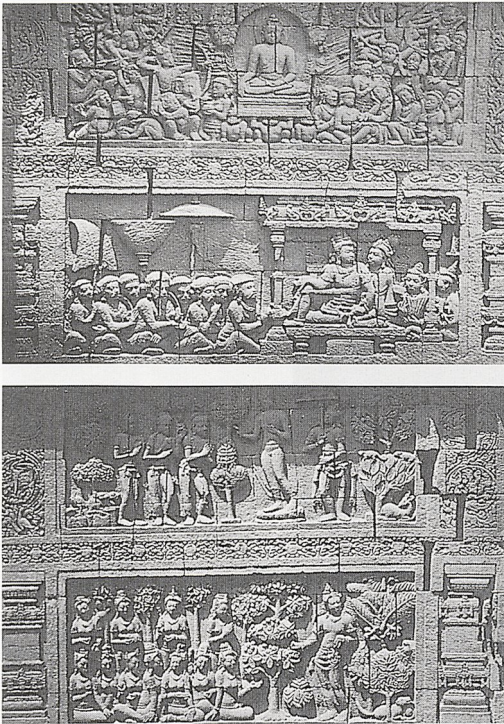


Abb. 1a/b Isidore Van Kinsbergen, Relieffelder vom Tempel in Borobudur mit Szenen aus dem Leben Buddhas. Java, um 800 n. Chr. Fotografien (Ausst.kat. Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, Essen 1998 und Berlin 1999, Köln 1998, S. 95)

verdeutlicht. Die Vermutung liegt nahe, daß Gauguin sich für das Foto interessierte, weil die exotische Tragehaltung von Mutter und Kind in der christlichen Ikonographie zwar fremd, aber doch mit ihr interpretierbar ist. Gleichwohl ist *Ia Orana Maria* in christlichem Sinne nicht stimmig. Ein Verkündigungengel mit Mariengruppe ist ebenso unüblich wie ein Jesuskind dieses Alters auf dem Arm Mariens. Die Verschiebung des christlichen Sujets in ein tahitianisches Ambiente provoziert Assoziationen eines von den missionierten »Eingeborenen« anders aufgefaßten Christentums. Fruchtbarkeit und Urwüchsigkeit der Südsee können mit den Farben des Stillebens im Vor-



Abb. 2 Hippolyte Arnoux, No. 1881. Fotografie. Paris, Slg. Alain Fleig (Fleig 1997, S. 110)

dergrund, den Kleidern und den Körpern der Frauen verbunden werden. Die Stoffe, zu Gauguins Zeit längst in Europa hergestellt, unterstützen das Lokalkolorit (vgl. Heermann 1998, S. 151). Gauguin betont mit seiner Marienfigur das fürsorgende Mutter-Sohn-Verhältnis im christlichen Sinne. Er gestaltet mit der Zweiergruppe zugleich eine kulturell andere Beziehung zwischen Mutter und Kind sowie ein differierendes Körperbewußtsein. Eine Reformulierung, die mit dem gleichzeitigen Verwenden heterogener Vorlagen ermöglicht wird.

In der Kompositionsweise montiert Gauguin, ähnlich wie der Fotograf, Versatzstücke. Er nutzt jedoch den größeren Spielraum der Malerei, indem er »Vorlagen« von unterschiedlichem »Reproduktionsgrad« und aus unterschiedlichen Kulturkreisen zusammen-

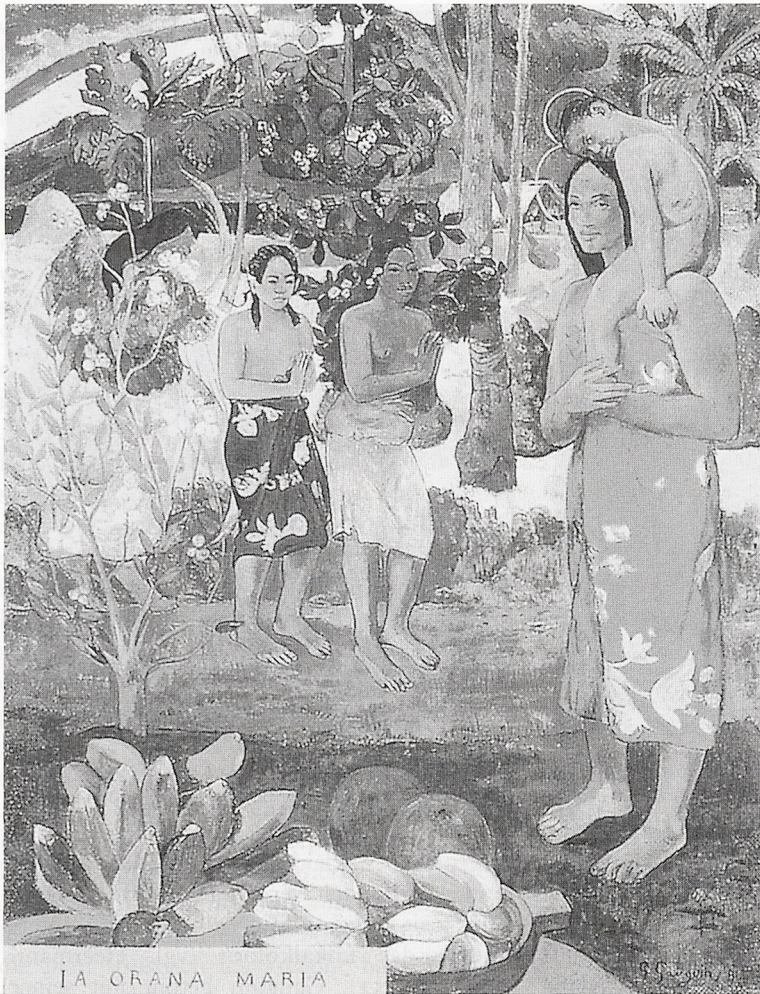


Abb. 3  
Paul Gauguin, *Ia Orana Maria, Je vous salue Marie*. 1891.  
New York, Metropolitan Museum of Art  
(H. Hibbard, *The Metropolitan Museum of Art New York, London/Boston 1980*, Abb. 804)

bringt. Gauguin scheint, wie Arnoux um die Macht exotischer Assoziationen beim westlichen Betrachter wissend, an den Grenzen der Vereinbarkeit verschiedener Bedeutungen einzelner Bildteile zu malen. Gauguins Kompositionsweise ist additiv in dem Sinne, wie ein Fotograf im Atelier vorhandene Requisiten für eine Aufnahme zusammenstellt. Bei *Ia Orana Maria* versammelt er für eine christliche Szene diverse religiöse oder religiös deutbare Motive, die weder ganz der Bildtradition eingefügt

werden noch in einer realen tahitianischen Lebenswelt zu suchen sind, sondern im imaginären Raum dazwischen. Noch deutet nichts auf den von Gauguin später empfundenen Widerspruch von westlicher Religion und tahitianischen Traditionen. Vielmehr liegt hier der Versuch, über Vorlagen aus diversen fremden Kulturen in Tahiti anzukommen, im Widerstreit mit der christlichen Prägung des Künstlers.

Bärbel Küster



Abb. 4  
Hippolyte Arnoux (?),  
unnummerierter Abzug.  
Fotografie. Paris,  
Slg. Alain Fleig  
(Fleig 1997, S. 111)

**Literatur:**

Amishai-Maisels, Ziva: *Gauguin's religious themes*, New York, London 1985  
Becker, Christoph, Paul Gauguin Tahiti, in: Ausst. kat. *Paul Gauguin, Tahiti*, Staatsgalerie Stuttgart, 1998, S. 1-84  
Dorival, Bernard, Sources of the art of Gauguin from Java, Egypt and ancient Greece, in: *Burlington Magazine*, April 1951, S. 118-122  
Field, Richard S., *Gauguin Monotypes*, Ausst. kat. Philadelphia Museum of Art, 1973 (vgl. darin die Nrn. 1,

2 und 65; drei Rückgriffe auf die erwähnte Fotografie von Arnoux in Monotypien Gauguins)  
Field, Richard S., *Paul Gauguin. The paintings of the first trip to Tahiti*, London 1977  
Fleig, Alain, *Rêves de papier. La photographie orientaliste 1860-1914*, Paris 1997  
Gauguin, Paul, Avant et Après, in: *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris 1974, S. 267-328  
Heermann, Ingrid, Gauguins Tahiti – Anmerkungen aus ethnologischer Sicht, in: Ausst. kat. *Paul Gauguin, Tahiti*, Staatsgalerie Stuttgart, 1998, S. 147 - 165