

Phänomenologische Sinnverschiebungen und umschlagende Bilder bei Gauguin

Dario Gamboni
**Paul Gauguin au „centre mysté-
 rieux de la pensée“.** Dijon, Les
 presses du réel 2013. 417 S., Ill.
 ISBN 978-2-84066-526-7. € 34,00

Dario Gambonis umfassende Studie über Paul Gauguin verspricht eine Reise zu dessen „centre mystérieux de la pensée“. Diese Charakterisierung stammt von Gauguin selbst; in *Diverses choses* (1896–1898) grenzte er sich so im Rückblick auf sein eigenes Schaffen von den quasi-wissenschaftlichen Bestrebungen der impressionistischen Generation ab. Bis hin zu den neoimpressionistischen Radikalisierungen ihrer Ästhetik hätten die Impressionisten – so Gauguin – ihre künstlerischen Forschungen stets „autour de l’œil“ fokussiert und dabei übersehen, dass es neben der „physique“ des Sehens auch noch eine „Métaphysique“ (mit Majuskel) gebe, die ihr Augenmerk weniger auf die psychophysisch messbaren als vielmehr auf die kognitiven und schließlich intellektuellen Aspekte der Wahrnehmung richte (11). Der Leser könnte daher im ersten Moment vermuten, die Untersuchung widme sich exemplarisch den diversen, oftmals idealistisch gestimmten Lesarten der Werke des französischen Symbolisten, wie sie etwa schon der zeitgenössische Kunstkritiker Albert Aurier wirkmächtig verbreitet hatte.

Doch das Gegenteil ist der Fall – die Studie verfolgt gerade den visuellen und sprachlichen Dialog des Künstlers mit den zeitgenössischen Wissensformationen im Frankreich und im Europa des späten 19. Jahrhunderts vor allem im Bereich der psychologischen Erforschung der Wahrnehmung, aber auch der Anthropologie und

der Ethnologie. Damit schließt Gambonis Buch an neuere Forschungen zur Kunst des Symbolismus an, die nicht so sehr die Gegenwartsflucht dieser Künstlergeneration und ihre Vorliebe für literarisch inspirierte Imaginationen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken als vielmehr ihre Faszination für die damals aktuellen Wissenschaften (vgl. exemplarisch: Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, Penn. 2005).

POTENTIELLE BILDER UND DIE TEMPORALITÄT DES SEHENS

Gambonis Studie, die jetzt bei Reaktion Books auch in einer englischen Übersetzung vorliegt, bildet einen wichtigen Beitrag zur fortdauernden Debatte um das Werk des vielgereisten französischen „Urvaters“ der Moderne. Gauguins Kunst, so die übergreifende These, regt den Betrachter der Werke in zunehmend radikalierter Form dazu an, das eigene Sehen als einen Prozess zu begreifen, der unhintergebar temporal strukturiert und daher auch nicht stillzustellen ist. In sechs Kapiteln, die in loser Form einer chronologischen Linie durch die Schaffensperioden folgen und dabei thematische Schwerpunkte setzen, entfaltet Gamboni am Beispiel von bekannten Hauptwerken Gauguins, aber auch mit Blick auf die weniger prominenten Gattungen wie die Keramik sowie die Druckgraphik, wie der Künstler an einer den Betrachterblick aktiv einbeziehenden Bildkonzeption jenseits des allzu einfachen Gegensatzes von mimetischer Repräsentation auf der einen und gegenstandsentbundener Abstraktion auf der anderen Seite arbeitete.

Schon in seiner Studie *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (London 1997) hatte Gamboni den Blick in Fortführung der Forschungen von Werner Hofmann, Umberto Eco



Abb. 1 Paul Gauguin, Parahi te marae, 1892. Öl/Lw., 66 x 88,9 cm. Philadelphia Museum of Art (Gamboni 2013, S. 328, Abb. 173)

und anderer vor allem auf die malerischen Experimente in Frankreich seit den 1880er Jahren und bis zum Ersten Weltkrieg gerichtet. Die höchst unterschiedlichen Bildauffassungen dieser Epoche konvergieren – so Gamboni – vielfach in einer „recognition and stimulation of the active or projective nature of perception and cognition“ (ebd., 9f.). Der Kunsthistoriker nahm in dieser Studie eine typologische Einteilung von Bildtypen der Ambivalenz/Ambiguität („ambiguity“) und der Unbestimmtheit („indeterminacy“) vor, die auch für seine Beschäftigung mit Gauguin ein wichtiges Rahmenkonzept bildet: Die Gruppe der „accidental images“, die in der alltäglichen Erfahrung etwa im Hineinlesen von Gesichtern in Wolkenformationen oder im ‚Erscheinen‘ anthropomorpher Formen in natürlichen Phänomenen wie Bergen oder Bäumen zu beobachten ist, wurde bekanntlich schon von Leonardo da Vinci in dessen vielzitiertem Beispiel der Stimulation der Imagination durch das Betrachten von fleckigen Wänden in ihrer Bedeutung gewürdigt (ebd., 16; vgl. Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Konstanz 2008).

Im Unterschied hierzu, aber auch in relativ trennscharfer Abgrenzung zu den „potential images“, seien „hidden images“ oder auch „crypto-images“ weniger darauf ausgerichtet, die Vorstellungskraft des Betrachters anzuregen. Bei diesem Bildtypus gehe es eher darum, eine mehr oder weniger geheime Botschaft in visueller Form in einem Bildwerk zu verstecken (ebd., 17). „Potential images“ schließlich, also jener Bildtypus, auf den sich Gambonis Interesse vor allem und insbesondere in seiner Studie über Gauguin konzentriert, seien Bilder, die dem Betrachter die Subjektivität, Prozessualität und Kontingenz seines eigenen Wahrnehmungserlebnisses vor dem Bild- oder Kunstwerk verdeutlichten (ebd., 18f.). Die Erscheinungsweisen solcher „potentiellen Bilder“ sind dabei vielfältig: Sie können zum Beispiel in Form von uneindeutigen Form- und Farbkonfigurationen auftreten, die sich, wie etwa in den berühmten Rorschach-Tests, ganz unterschiedlich ausdeuten lassen und somit auf die fundamentale Interpretationsbedürftigkeit unterbestimmter Figuren verweisen. Ebenso zeigt das späte 19. Jahr-

hundert ein gesteigertes Interesse an optischen Täuschungen, wie sie etwa in den von Ludwig Wittgenstein zu philosophischer Dignität erhobenen Kippfiguren und deren Spiel mit der Umkehrbarkeit von Vorder- und Hintergrund zu beobachten sind. Schließlich können Bildkompositionen durch das subtile Spiel mit Hell- und Dunkelverteilungen, mit Formverunklärungen und mit irisierend-ambivalenten Farbharmonien eine zügige und auf Eindeutigkeit angelegte Lektüre eines Bildwerks stören oder gar verunmöglichen – eine Bildstrategie, die sich schon in Redons symbolistisch-phantastischen Werken zeigt und die dann bei Gauguin in höchst raffinierter Weise zu kulminieren scheint.

Potentielle Bilder entziehen sich also einer eindeutigen Verortung: Sie sind weder im ontologischen Sinne im Artefakt selbst lokalisierbar, noch lassen sie sich – wie etwa im Falle von Halluzinationen oder Träumen – als Phänomene der subjektiven, vom Referenten zeitweise losgelösten Imagi-

nation beschreiben. Sie besetzen einen Zwischenraum zwischen Bild und Betrachter, Kunstwerk und Rezipient und verweisen in ihrer nicht sistierbaren Oszillationsbewegung auf deren wechselseitige Abhängigkeit.

REVISIONEN EINES KÜNSTLERMYTHOS: GAUGUIN NACH DER MODERNE

Blickt man von hier auf die kunsthistorischen Forschungen zu Gauguin in den vergangenen Jahrzehnten, so wird deutlich, dass Gambonis Studie mit ihrem Interesse an Phänomenen der visuellen Ambiguität einen bislang zu wenig beachteten Aspekt in paradigmatischer Weise neu erschließt, wengleich auch – wie der Autor in seiner Einleitung selbst feststellt – in den Untersuchungen von Richard Field, Richard Brettell, Charles Stuckey, Sylvie Crussard, Alan C. Birnbaum, Bernard De-
mont und anderen bereits wichtige Vorarbeiten geleistet worden sind (15f.). Für die jüngere Kunstgeschichte bildete Gauguins Œuvre, aber auch die Künstler-Persona selbst, spätestens seit den feministischen Arbeiten von Abigail Solomon-Godeau

und Griselda Pollock aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren eine nicht immer unproblematische Herausforderung (Solomon-Godeau, *Going Native. Gauguin as the founding father of primitivism*, in: *Art in America* LXXVII, Juli 1989, 119–128; Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of History*, London 1992).



Abb. 2 Gauguin, *Clovis endormi*, 1884. Öl/Lw., 46 x 55,5 cm. Privatsammlung (Gamboni 2013, S. 95, Abb. 41)

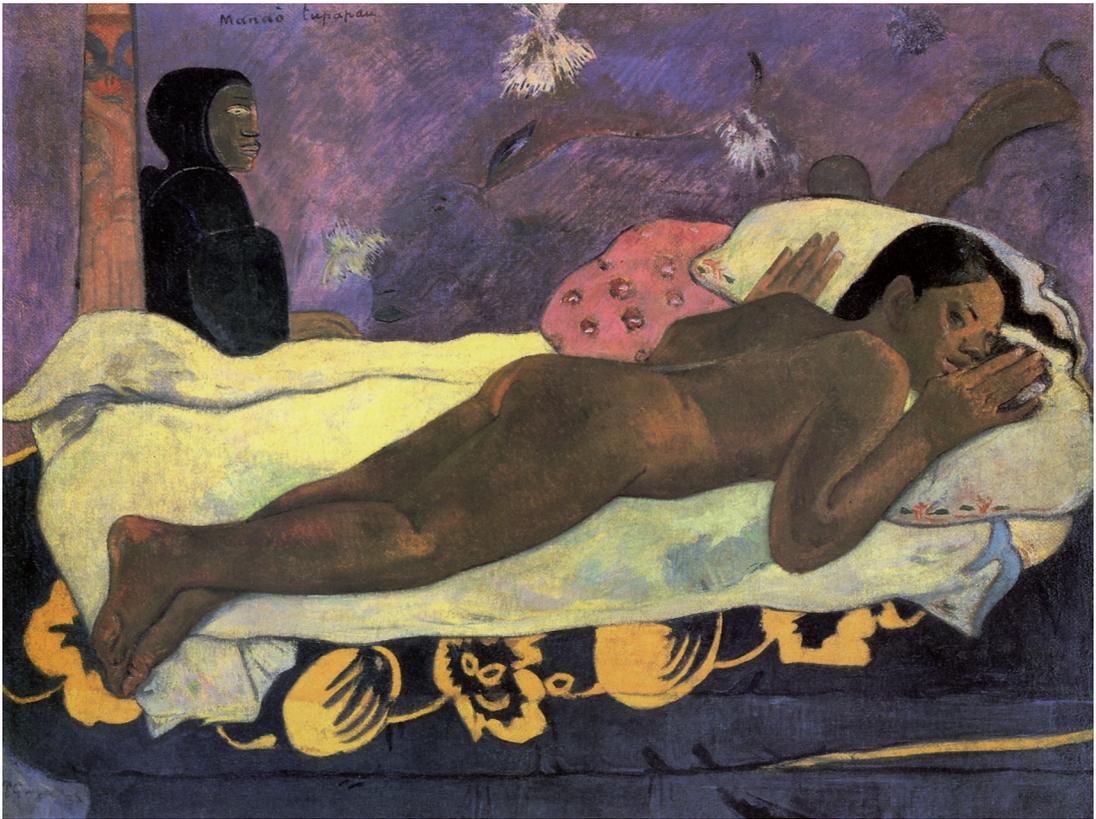


Abb. 3 Gauguin, Manaò tupapau, 1892. Öl/Lw., 73 x 92 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery (Gamboni 2013, S. 112, Abb. 50)

Frühere Autoren haben Gauguin oftmals allzu unkritisch zum heroischen Überwinder einer schwach gewordenen Bildsprache des Impressionismus erklärt, deren ideologische Komplizenschaft mit der fortschrittsgläubigen Kultur der *Troisième République* unübersehbar geworden war. Sie haben zudem nicht selten Gauguins vielbeachtete Abkehr von der abendländischen Zivilisation und seine künstlerische Suche nach einer ursprünglichen Spiritualität zum Signum eines menschengeschichtlichen Projekts der Lossagung von einer materialistisch-positivistischen Weltansicht stilisiert. Solomon-Godeau und Pollock betonten dagegen in durchaus polemischer Weise gegenüber diesem Narrativ einer zu sich selbst kommenden Kultur der Avantgarden die Verflechtungen von Gauguins Primitivismus mit der imperialistischen Politik der Dritten Republik und verschweigen auch die misogynen und rassistischen Aspekte von Gauguins Flucht in ein vermeintlich vorzivilisatorisches Paradies nicht.

Stephen F. Eisenmans 1997 erschienener Studie *Gauguin's Skirt* gebührt das Verdienst, eine dif-

ferenziertere Sichtweise erarbeitet zu haben, ohne hinter die durchaus berechtigten Einwände der feministischen Kunstgeschichte zurückzufallen. Waren Solomon-Godeaus und Pollocks Arbeiten noch stark von Edward Saids Überlegungen in *Orientalism* (New York 1978) zum Orient als einer von diffusen Ängsten und von Begehrensstrukturen besetzten Konstruktion des Westens geprägt, rückte Eisenman vor dem Hintergrund jüngerer postkolonialer Debatten um die Fragen der Hybridität von Kulturen und Subjektivitäten die durchaus prekären nationalen und sexuellen Identitäten des französischen Künstlers in den Mittelpunkt. Für Eisenman waren Gauguins Reisen in die französischen Kolonialgebiete weniger von eindeutigen und dabei stets asymmetrischen Machtverhältnissen geprägt. Im Gegenteil zeige sich in ihnen eine Destabilisierung sicher geglaubter Identitäten, etwa, wenn Gauguin bereits bei seiner Ankunft auf Tahiti von den Einheimischen als *mahu* verspottet wurde, als tendenziell effeminiertes Mann jenseits der klassischen Geschlechterdichotomie (Eisenman, 27f.).

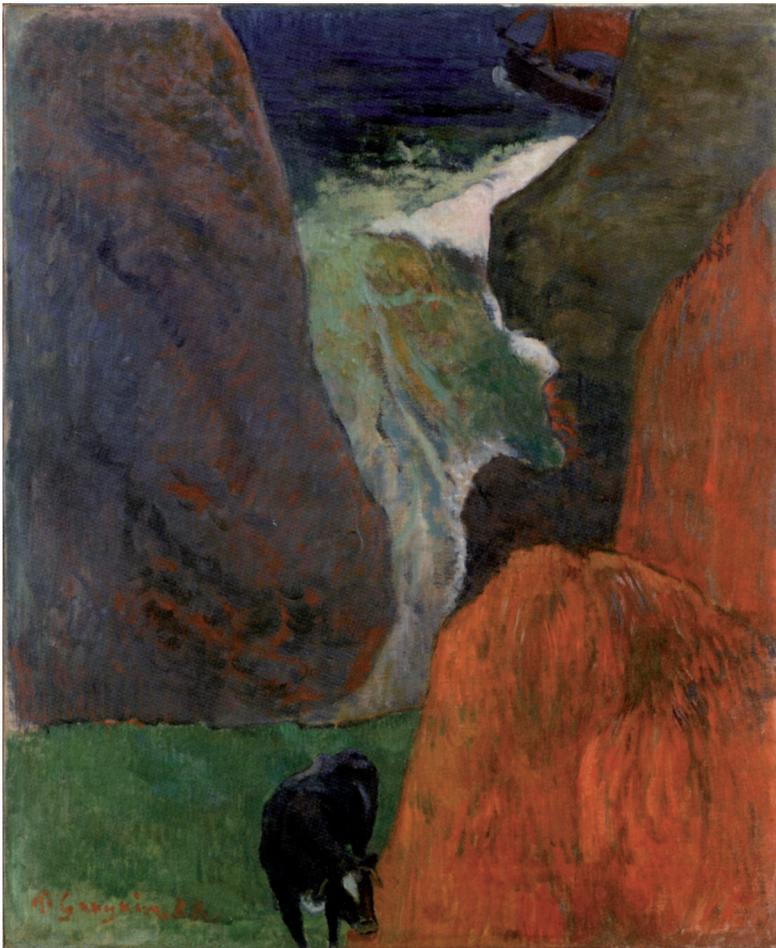


Abb. 4 Gauguin, *Au-dessus du gouffre*, 1888. Öl/Lw., 72,5 x 61 cm. Paris, Musée des Arts décoratifs (Gamboni 2013, S. 136, Abb. 58)

kale Umwälzung des Verhältnisses von Bild und Betrachter richteten.

ZWISCHEN REALITÄT UND IMAGINATION

Schon in seiner Einleitung verweist Gamboni auf die methodologischen Fallstricke, aber auch auf das Faszinationspotential einer Untersuchung der visuellen Ambiguität von Gauguins Kunst. So verschweigt er nicht, dass Phänomene „potentieller Bilder“, die per definitionem nur im Auge des Betrachters wahrnehmbar sind, für das Gebot wis-

Dieses veränderte Bild von Gauguin schlägt sich, wie in der vielbeachteten Ausstellung „Gauguin – Maker of Myth“ (Tate Modern, London, 30.9.2010–16.1.2011; National Gallery of Art, Washington, 27.2.–5.6.2011, mit gleichnamigem Kat., London 2010) zu beobachten, auch auf die kuratorische Inszenierung des Künstlers nieder: Ging es hierbei doch vor allem um Gauguins künstlerische und literarische Fabulierkunst, mithin um seine Fähigkeit, den Großnarrativen einer vermeintlich gescheiterten abendländischen Kultur im weitreichenden Raum der (Kunst-)Geschichtsschreibung, aber auch im konkreten Fallbeispiel seines eigenen Lebenstextes alternative Erzählungen entgegenzusetzen. Gambonis Studie rückt nun merklich von diesen Großtrends der US-amerikanischen und angelsächsischen Kunstgeschichte ab und präsentiert einen Gauguin, dessen künstlerische Anstrengungen sich vor allem auf eine radi-

wissenschaftlicher Objektivität eine besondere Herausforderung bilden. Wenn Gamboni einen „regard qui soit à la fois dégagé et en alerte, attentif à tout ce que l’œuvre offre aux sens, et libre par rapport à ce que l’iconographie explicite paraît imposer ou exclure“ (17) empfiehlt, um das Phänomen der virtuellen, sich nur im Blick des individuellen Betrachters verwirklichenden Bilder zu erkunden, so erweisen sich seine Ausführungen in den nachfolgenden Kapiteln in der Tat als performative Einweisungen in einen von freischwebender Aufmerksamkeit geprägten Blick. Hierbei werden ebenso genaue wie subtile Bildbeschreibungen mit kunsthistorischen und diskursgeschichtlichen Kontextualisierungen, Selbstzeugnissen des Künstlers, kunstkritischen Kommentaren und (seltener) methodischen Reflexionen dicht verwoben. Doch versteckt sich hinter Gauguins Spiel mit mehrfachen Bildbedeutungen, bei dem etwa in systematischer Weise verunklärt wird, ob (in dem

Gemälde *Parahi te marae* von 1892; Abb. 1) ein Büschel Blumen nicht auch als Liebespaar gelesen oder der Berg im Hintergrund als Porträt einer liegenden Figur verstanden werden könnte (326–339), auch ein sozialhistorisch interessantes Phänomen für die Erforschung der Avantgarden als Kulturen des selbstgewählten Außenseitertums. Wie Gauguin selbst erklärte, folgen zahlreiche seiner Bilder einer ‚parabelartigen‘ Doppelcodierung mit einer offensichtlichen Botschaft für das breite Publikum und einer verborgenen Bedeutung für einen erlesenen Zirkel (30f.).

Dass Gauguin bereits vor seiner symbolistisch geprägten Phase optische Phänomene der Ambi-

guität in seinen Gemälden systematisch auslotete, zeigt Gambonis Vergleich eines Gemäldes von Camille Pissarro aus dem Jahr 1878, das eine Szene im Unterholz mit einer im Bild klein erscheinenden Spaziergängerin zeigt, mit Gauguins Bild *Chemin aux peupliers* (1883). Dieses präsentiert – in enger Anlehnung an Pissarros Komposition – einen sonnenbeschienenen Weg unter Pappeln, der abrupt mit einem Mauervorsprung endet. An seinem Ende weist er eine augenfällige Ausformung auf, die entweder eine menschliche Figur, aber auch eine Pflanze oder gar ein Teil der Mauer selbst sein könnte. Das Bild rückt so eine ambivalente Seherfahrung bei hellstem Tageslicht in den Blick, bei

der unterschiedliche Deutungen eines Objekts miteinander kollidieren und zu keiner eindeutigen Entscheidung gebracht werden können. Gauguin schreibt das Moment des visuellen Zweifels so dem Bild unmittelbar ein und gibt es dadurch auch an den Betrachter weiter (74). Dass er mit solchen Bildirritationen auf der Höhe seiner Zeit war, belegen Gambonis zahlreiche Exkurse in die Wahrnehmungsforschungen des späten 19. Jahrhunderts, etwa mit Blick auf die Faszination für Phänomene der Suggestion bei Paul Souriau (*Théorie de l'invention*, 1881) oder Gabriel Séailles (*Essai sur le génie dans l'art*, 1883), oder, im Überschneidungsbereich von Psychologie und Anthropologie, bei Tito Vignoli (*Mito e scienza*, 1879) oder bei Alfred Maury (*Le Sommeil et les rêves*, 1861) hinsichtlich der Erforschung der Traumaktivität.



Abb. 5 Gauguin, *Ève*, 1890. Steinzeug, glasiert, 60 x 28 x 27 cm. Washington DC, National Gallery of Art (Gamboni 2013, S. 223, Abb. 109)

Das Gauguin gerade den von Maury erforschten „hallucinations hypnagogiques“ ebenso wie dem Traum als einer Vermischungszone von Bildern der gelebten Realität und ihrer Übersetzung durch die Phantasie besondere Aufmerksamkeit zukommen ließ, zeigt etwa im zweiten Kapitel die Analyse des Gemäldes *Clovis endormi* (1884; Abb. 2) und der Vergleich mit der Darstellung der schlafenden Tochter in *La Petite rêve* von 1881. So erscheint die nachtblaue Tapete hinter dem schlafenden Sohn mit gedruckten oder aufgemalten Vögeln ebenso verlebendigt wie die Harlekinfigur neben der Tochter, ohne dass man von einer eindeutigen Animation sprechen könnte (93–100). Gamboni richtet bei seiner eingehenden Analyse der Darstellung von Gauguins Geliebter in Tahiti, Teha’amana, in *Manaò tupapaù* (1892; Abb. 3) den Blick gerade nicht mehr wie noch Eisenman auf die geschlechterpolitischen Spannungen zwischen dem Maler und der Dargestellten. Für Eisenman war es der hermaphroditische Körper der jungen Frau und ihr herausfordernder Blick, der die Asymmetrie von männlichem Begehren und weiblicher Verdinglichung ebenso durchkreuzt wie schon Manets berühmte *Olympia* aus dem Jahr 1863 (vgl. Eisenman 1997, 121). Gamboni dagegen interessieren eher die Übergangszonen von Realität und einer traumartigen Szenerie, etwa, wenn das Blumendekor im Stoff auf dem Bett plötzlich wie ein grimassierendes Gesicht erscheint (115) oder aber, wenn der zweideutig zu übersetzende Titel *Manaò tupapaù* zwei sich widersprechende Lesarten zulässt: Diejenige, dass der am Bett wachende, tiki-artige Geist der Vorfahren das Produkt der Vorstellungswelt von Teha’amana ist oder aber umgekehrt, dass der Geist das liegende Mädchen imaginiert. Hier wie auch in den weiteren Kapiteln des Buches entführt Gamboni den Leser mit Gauguin in eine traumartige Bildwelt der „réversibilité ontologique“ (118), bei der die Grenzzonenverwischung von Realität und Einbildung gerade nicht mehr wie noch in der *Vision du sermon* (1888) als Effekt einer religiösen Halluzination verstanden werden kann.

POTENTIELLE BILDER ALS METAPIKTURALE KOMMENTARE

Das dritte Kapitel widmet sich einer genauen Untersuchung des bislang von der Forschung eher vernachlässigten Gemäldes *Au-dessus du gouffre* von 1888 (Abb. 4), das von einem grünen Plateau aus einen schwindelerregenden Blick in die Tiefe einer von violetten, roten und braunen Felsklippen umgebenen Bucht mit blau- und türkisfarbenen Gischt zeigt. Gamboni beschreibt das Werk als ein metapikturales Bild, das nicht so sehr eine Landschaftsansicht in abstrahierten Formen zeige, als dass es die „activité artistique et ses fondements physiopsychologiques“ kommentiere und dabei zugleich „des contributions plastiques à la théorie de l’art ainsi qu’à la théorie de la perception, voire à la théorie de la connaissance“ mitliefern (131). Liest man das Bild nämlich im Sinne einer Kippfigur, so rückt die bildlogisch im Hintergrund befindliche Zone der Meeresbrandung durch ihre hellere Farbigkeit als eine geschlossene Gestalt in den Vordergrund. Damit inszeniert Gauguin im Gemälde das zeitgenössische Interesse an Phänomenen der optischen Verwechslung von Vorder- und Hintergrund. Zudem gleicht die Zone der Meeresgischt in auffälliger Weise einem Selbstporträt des Künstlers in der Profilansicht (140ff.). Der gemalte, subjektive Blick des Künstlers auf eine Landschaftsformation und der unerwartete Blick auf sein Konterfei überlagern sich so in einem Bild.

Dass Gauguins Experimente mit potentiellen Bildern auch mit seinem spezifischen Materialumgang zusammenhängen, entfaltet Gamboni im folgenden Kapitel, das sich vor allem den Ton- und Holzarbeiten des Künstlers zuwendet. Anders als Adolf von Hildebrand, der im Bereich der Skulptur und Plastik für eine bildstabilisierende Einansichtigkeit und somit auch für eine Verringerung der Interpretationsoffenheit des Kunstwerks eingetreten war, zeigen Gauguins Skulpturen meist eine besondere Vorliebe für die Vielansichtigkeit, die nicht nur unterschiedliche Ansichten des gleichen Kunstwerks präsentiert, sondern zudem eine potentiell unendliche Zahl an Teilansichten bietet. Die glasierte Steinzeugplastik *Ève* von 1890 (Abb.

5) erscheint so mit ihrer langen Haarpracht nicht nur in einer unendlichen Fließbewegung, sondern auch der Prozess der Betrachtung und Interpretation selbst gleicht laut Gamboni einem unausgesetzten Gleiten, bei dem die Uneindeutigkeit der Formen zugleich kontinuierliche metaphorische Umbesetzungen zwischen menschlichen und vegetabilen Formen hervorruft (222).

Das letzte Kapitel verdeutlicht Gauguins künstlerisches Selbstverständnis in der von ihm immer wieder evozierten panpsychisch belebten Welt im Sinne einer *natura naturans*, in der es nur mehr graduelle Unterschiede zwischen Belebtem und Unbelebtem, zwischen vegetabilen, tierischen und biomorphen Formen zu geben scheint. Wenn er etwa in *Mahana no atua* von 1894 die untere Hälfte dieses vielfarbigem Gemäldes der Übergangszone zwischen Strand und Wasser vorbehalte, so evoziere Gauguin nicht nur ein „Tahiti antérieur à la colonisation et à la christianisation“ (324), sondern er scheint auch einen Bereich der Vermittlung von Gegensätzen zu malen, bei der Abstraktion und Figuration im selben Maße in oszillatorische Unbestimmbarkeit versetzt erscheinen wie sich der Himmel immer schon im Wasser spiegelt und die einzelnen Formbildungen potentiell für eine Landschaftsformation, eine menschliche, pflanzliche oder tierische Figur, ja sogar – als metapikturaler Kommentar – für eine Malpalette eintreten können: Das Gemälde erscheint so als Sammelbecken für stets im Werden begriffene, potentielle Bilder, die im Moment ihrer Formgerinnung schon wieder in eine andere Bedeutung hinüber zu gleiten scheinen (326).

VISUELLE LATENZ UND AMBIVALENZ

Auch über den engeren Bereich der Gauguin-Forschung hinaus bildet Gambonis Studie einen zentralen Beitrag zum bis heute nicht erschöpfend ausgeloteten Verhältnis von kunsthistorischer Analyse und bildwissenschaftlicher Forschung. In der Auseinandersetzung mit einem kunstgeschichtlichen ‚Klassiker‘ werden hier entscheidende Beobachtungen zur Eigendynamik des

Bildlichen vorgestellt, das – mit Vorliebe im Bannkreis des Symbolismus, aber auch darüber hinaus – die Vieldeutigkeit des Sichtbaren in ihr Recht setzt. Zwar hätte man sich stellenweise gewünscht, dass Gamboni die eher politisch und diskursgeschichtlich akzentuierten Forschungen zu Gauguin nachdrücklicher rezipiert und gerade in die Kapitel zu den Jahren in den französischen Kolonialgebieten kritisch eingearbeitet hätte. So könnte man sich durchaus manch interessanten, vielleicht auch reibungsvollen Synergieeffekt zwischen seiner Akzentuierung der visuellen Ambivalenz (als einer Strategie der Vermeidung interpretatorischer Eindeutigkeit) und Eisenmans Überlegungen zu Gauguins hybriden Identitätskonstruktionen (als einer Destabilisierung von präfigurierten Subjektivitäten) vorstellen. Doch zeigt Gambonis Studie überzeugend, inwiefern mit der Kunst Gauguins ein Bildbegriff entwickelt wurde, bei dem der interpretative Akt des Dechiffrierens verborgener Bedeutungen weder in eine eindeutige Bloßlegung des Sinns noch in die Feststellung einer beliebigen Sinnoffenheit mündet, sondern in einem stetigen Prozess des Aufschubs einer finalen Deutung ausgetragen wird. Es wäre vielversprechend, wenn die zukünftige Forschung zu Gauguin von hier aus interdisziplinäre Brücken zu neueren Theorien der literarischen und visuellen Latenz bauen würde (vgl. v. a. Anselm Haverkamp, *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a. M. 2002).

DOMINIK BRABANT, M.A.
Lehrstuhl für Kunstgeschichte,
Katholische Universität Eichstätt,
Ostenstr. 26–28, 85072 Eichstätt,
dominik.brabant@ku.de