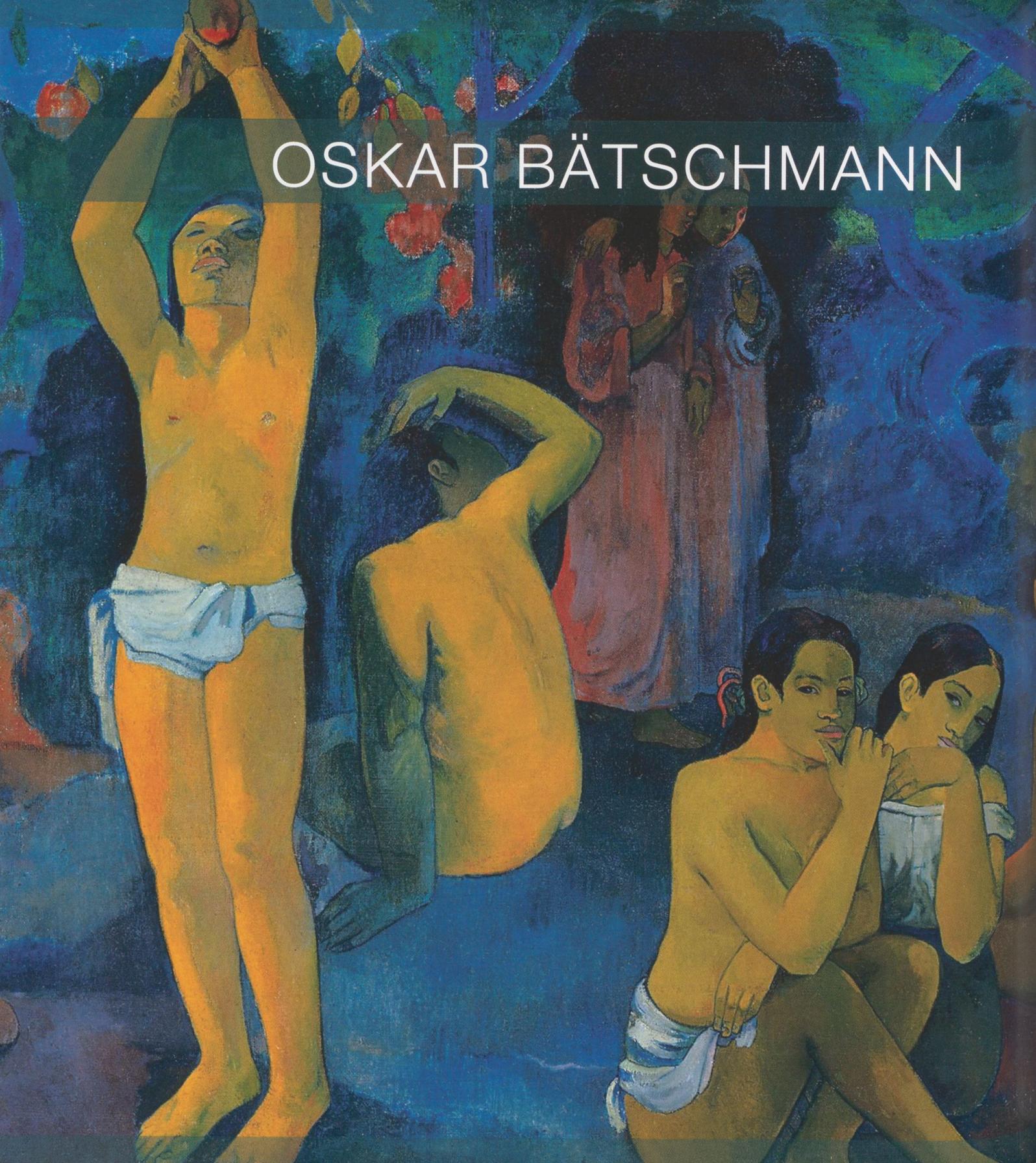


# OSKAR BÄTSCHMANN



# Paul Gauguin

D'où Venons Nous // Que  
Sommes Nous // Où Allons  
Nous – Woher kommen wir //  
Was sind wir // Wohin gehen  
wir, 1897/98

## Nach Tahiti

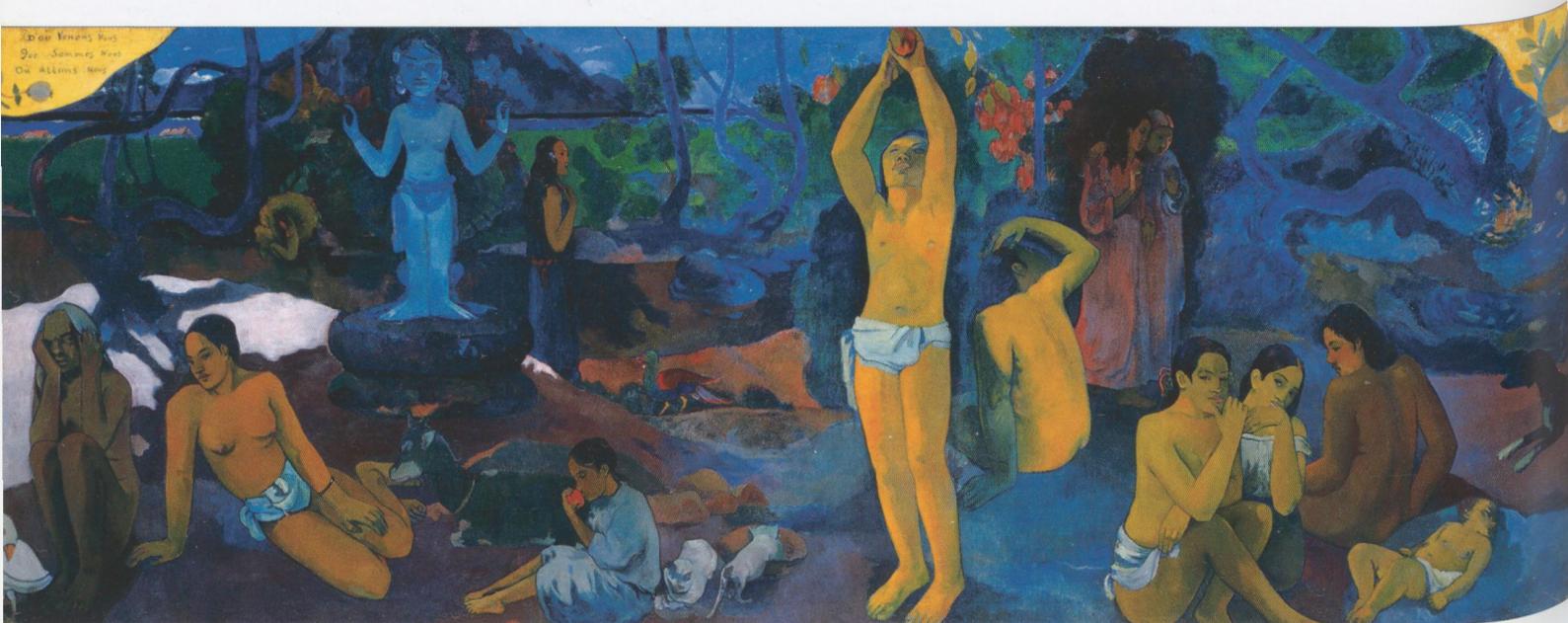
Paul Gauguins großformatiges Gemälde *D'où Venons Nous // Que Sommes Nous // Où Allons Nous – Woher kommen wir // Was sind wir // Wohin gehen wir* (Abb. 1) entstand 1897–98 auf Tahiti. Bereits 1890 hatte Gauguin die Idee zu einem „atelier du Tropique“ gefasst und an Émile Bernard von der Möglichkeit geschrieben, mit wenig Geld eine Hütte kaufen zu können ähnlich derjenigen, die an

der Weltausstellung 1889 in Paris zu sehen war.<sup>1</sup> Diese Ausstellung enthielt eine umfassende Präsentation der französischen Kolonien und ihrer indigenen Bevölkerungen (Abb. 2).<sup>2</sup> Die meisten Destinationen, die Gauguin in Erwägung zog – Java, Tonkin, Madagaskar und Tahiti –, waren für die Weltausstellung 1889 ausgewählt worden.

Gauguins erster Aufenthalt auf Tahiti dauerte von 1891 bis 1893. Dann kehrte er

<sup>1</sup> PEDUZZI, RICHARD (Hg.): Gauguin (Katalog der Ausstellungen in Washington, D.C., Chicago und Paris 1988/1989). Paris 1989, S. 216: „Avec la somme que j'aurai, je peux acheter une case du pays, comme celle que vous avez vues à l'Exposition Universelle.“

<sup>2</sup> Vgl. WYSS, BEAT: Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889. Berlin 2010.



nach Paris zurück und verließ Europa zwei Jahre später wieder mit dem Ziel Tahiti. Dass Gauguin auf den Pfaden des Kolonialismus zum Traum der Ursprünglichkeit gelangen wollte, glauben wir zu wissen und müssen es hier nicht wiederholen.<sup>3</sup> 1767 war die Insel von den Franzosen Louis Antoine de Bougainville und Philibert Commerson, Arzt und Naturwissenschaftler, als Utopie, als Kythera und Garten Eden mit friedliebenden Bewohnern beschrieben worden.<sup>4</sup> Trotzdem wagten sich die

Franzosen nur bewaffnet an Land, fürchteten ständig, bestohlen zu werden ohne zu begreifen, dass die Tahitianer im Gegensatz zu den Europäern privates Eigentum nicht kannten, und zudem machten sie sich der Ermordung von vier Insulanern schuldig.<sup>5</sup> Der Ingenieur Jules Garnier kritisierte 1871 die Kolonisierung als brutale Antwort auf den warmherzigen Empfang der Einwohner und beklagte die Christianisierung mit ihrer Zerstörung der Idole und der Tempel als großen Verlust für die Eth-

Abb. 1 | Paul Gauguin, *D'où Venons Nous // Que Sommes Nous // Où Allons Nous*, 1897–98, Öl/Lw., 139,1 x 374,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts, No. 36.270

<sup>3</sup> Vgl. EISENMAN, STEPHEN P.: *Gauguin's Skirt*. London 1997; KÖLTZSCH, GEORG W. (Hg.): *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies* (Katalog der Ausstellungen in Essen und Berlin, 1998/1999). Köln 1998.

<sup>4</sup> BOUGAINVILLE, LOUIS ANTOINE DE: *Voyage autour du monde, par la frégate du roi Boudeuse et la Flûte l'étoile*. Paris 1771; COMMERSON, PHILIBERT: „Lettre sur la découverte de la Nouvelle

Isle de Cythère ou Taïti“, in: *Mercure de France*, Nov.–Dez. 1769, S. 197–207; FLEURIEU, CHARLES PIERRE CLARET DE: *Découvertes des François, en 1768 & 1769, dans les Sud-Est de la nouvelle Guinée*. Paris 1790.

<sup>5</sup> BOUGAINVILLE 1771, 2. Teil, Kap. 2, S. 192–208; offenbar verstand nur Commerson 1769, dass ein Eigentumsbegriff nicht vorhanden war.

<sup>6</sup> GARNIER, JULES: *Océanie. Les Iles des Pins, Loyalty et Tahiti*. Paris 1871, vgl. die Kapitel 16 und 17 über Tahiti, S. 318–349, 350–386.

nografie.<sup>6</sup> Für die Auslöschung des Paradieses durch sexuelle und wirtschaftliche Ausbeutung und durch Missionierung brauchten die Europäer weniger als hundert Jahre (Abb. 3).<sup>7</sup> Zurück blieben in der westlichen Welt der Traum vom Garten Eden, die beschönigende Rede vom „verlorenen Paradies“ und der männliche kolonialistische Blick auf die Frauen Tahitis. Gauguin war keine Ausnahme, seinen Blick auf die jungen Frauen Tahitis hat Linda Nochlin 1972 schonungslos demaskiert.<sup>8</sup>

Zu den bekanntesten Gemälden Gauguins, die während des ersten Aufenthalts auf Tahiti entstanden sind, zählt *Manaò Tupapaú – Sie denkt an den Geist, der Geist denkt an sie* (Abb. 4).<sup>9</sup> In *Noa Noa – Duftende Erde* hat Gauguin das Ereignis erzählt, das er im Gemälde aufgenommen hat. Seine jugendliche Geliebte Tehaurana (oder Teura) wurde während seiner ungeplanten nächtlichen Abwesenheit von Dämonenfurcht befallen und lag bei seiner Rückkehr nackt und zitternd vor Angst bäuchlings auf dem Lager.<sup>10</sup> Gauguin malte das Motiv des vom Geist erschreckten Mädchens und



<sup>7</sup> KOCH, GERD: „Südsee um 1900 – Realiter“, in: PEDUZZI 1998, S. 30–36; MÜCKLER, HERMANN: „Traum vom Paradies und Realität. Die Südsee: Auslöser und Spiegel ideengeschichtlicher Veränderungen im europäischen Denken“, in: RUSTERHOLZ, PETER/MOSER, RUPERT (Hg.): *Verlorene Paradiесе*. Bern [u.a.] 2004, S. 35–52.

<sup>8</sup> BROUDE, NORMA (Hg.): *Gauguin's Challenge. New Perspectives After Postmodernism*. New York [u.a.] 2018, S. 1–12.

<sup>9</sup> Das Gemälde wurde 1903 oder 1904 von Ambroise Vollard an Harry Graf Kessler verkauft und kam 1908–1910 zu Eugène Druet nach

Paris zurück. – Schreibweisen und Übersetzungen der Titel sind unterschiedlich, ich halte mich an das Gängige.

<sup>10</sup> GAUGUIN, PAUL: *Noa Noa. Séjour à Tahiti*. New York [u.a.] 1995, S. 67–70; GAUGUIN, PAUL: *Noa Noa*. Nach Paul Gauguins erster Handschrift übersetzt von Rosmarie Aegerter. Frauenfeld 1988, S. 46–48. Zur Entstehung des Gemäldes vgl. Gauguins Brief an seine Frau Mette in: GAUGUIN, PAUL: *Cahier pour Aline* (Facsimile), hg. v. SUZANNE DAMIRON. Paris 1963, S. 514.

Abb. 2 | *Les Danseuses Javanaises* – Die Javanischen Tänzerinnen, Chromolithographie, in: *Revue de l'exposition universelle* 1889, Bd. 1, S. 104a



zitierte das Gemälde spiegelverkehrt im Hintergrund seines *Selbstbildnis mit Hut*.<sup>11</sup> Damit war eine reziproke Kommentarbeziehung zwischen vorne und hinten im Bild etabliert, die der Beziehung von Menschen und Geistern entspricht, die in *Manaò Tupapaú* und in weiteren Gemälden angelegt ist.<sup>12</sup> In vielen Werken

Gauguins sind westliche Vorstellungen nach Ozeanien transferiert und dort mit neuer Besetzung versehen worden.

Auf Tahiti litt Gauguin unter gravierenden Problemen: bedrückende Geldnot, schwere Erkrankungen vieler Organe, Ekzeme, Herzattacken, vielleicht war es Syphilis im Tertiärstadium, wie einige annehmen, und ferner machte ihm die mangelnde Anerkennung in Paris zu schaffen.<sup>13</sup> Zum Unglück hinzu kam der Tod seiner Tochter Aline am 19. Januar 1897 in Kopenhagen, von dem ihn seine Frau Mette im April in Kenntnis setzte mittels eines Briefes, den er als brutal empfand. Gauguin schrieb 1899 an den Kritiker André Fontainas von Malern, die zum Elend verdammt seien – „condamnés à la misère“.<sup>14</sup> Das nächstliegende Beispiel war Vincent van Gogh, mit dem Gauguin für kurze Zeit in Arles eine Künstlergemeinschaft eingegangen war, die nach einer Bedrohung abrupt beendet wurde. Gauguin gehörte zu den Künstlern, die durch Selbstmitleid an ihrem Leiden litten und es zu erhöhen suchten mit der Opferrolle als Messias. Melodramatische Selbstdarstellungen zeichneten sich schon früh ab. 1889 stellte er sich

Abb. 3 | Anonym, Zwei Frauen auf Tahiti, circa 1904, Postkarte, 15 x 10 cm, Zürich, ETH-Bibliothek, Bildarchiv, Fel-035818-RE/ Public Domain Mark

<sup>11</sup> Zum Autoportrait au chapeau von 1893–94 vgl. HARGROVE, JUNE: Gauguin. Paris 2017, Abb. 323, S. 268. – Gauguin zeichnete eine Lithographie von der Figur, vgl. BEZZOLA, TOBIA/PRELINGER, ELIZABETH (Hg.): Paul Gauguin: das druckgraphische Werk (Katalog

der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 2012/2013). München 2012, Kat. 21, S. 86–89.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Parau na te varua ino (Wörter des Teufels), 1892, PEDUZZI 1988, Kat. 147; Merahi metua no Tehamana (Teha'amana hat viele Verwandte), 1893, Kat. 158; Nevermore, 1897, Kat. 222; Te rerioa (Der Traum), 1897, Kat. 223; Te pape nave nave (Köstliches Wasser), 1898, Kat. 227.



<sup>13</sup> Vgl. die Beurteilung durch Victor Segalen, Marinearzt, der am 11. August 1903 in Hiva-Oa eintraf, in: „Hommage à Gauguin“, in: SEGALIN, VICTOR: Œuvres critiques, Bd. 2: Premiers Ecrits sur l'Art (Gauguin, Moreau, Sculpture), hg. v. COLETTE CAMELIN / CARLA VAN DEN BERGH. Paris 2011.

<sup>14</sup> Gauguin an André Fontainas, März 1899, in: MALINGUE, MAURICE (Hg.): Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Paris 1946, S. 286–290.

Abb. 2 | Paul Gauguin, Manaò Tupapaú – Sie denkt an den Geist, der Geist denkt an sie, 1892, Öl/Lw., 73 x 92 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery



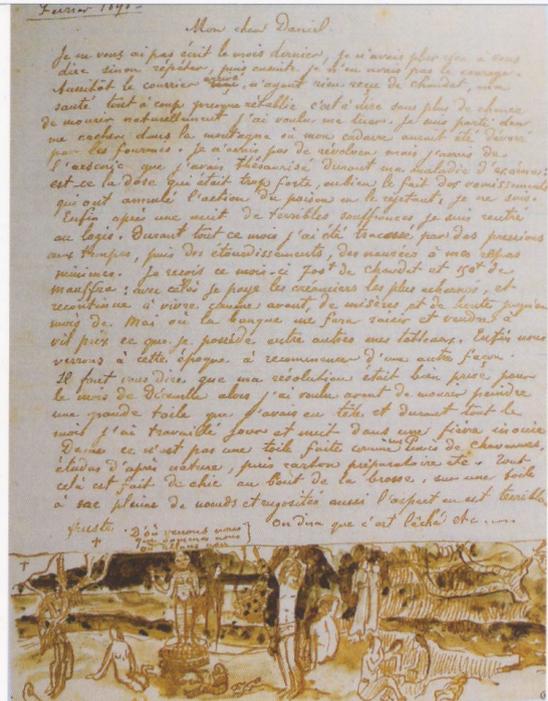
Abb. 5 | Paul Gauguin, Christus im Garten Gethsemane, 1889, Öl/  
Lw., 72,4 x 91,4 cm, Palm Beach, Norton Museum of Art

<sup>15</sup> PEDUZZI 1988, Kat. 90, S. 171–172 (Françoise Cachin); HAR-  
GROVE 2017, S. 162, Abb. 186.

<sup>16</sup> PEDUZZI 1988, Kat. 218, S. 393–395 (Françoise Cachin); vgl.  
SEGALEN, VICTOR: „Einleitung“, in: GAUGUIN, PAUL: Briefe an Geor-  
ges-Daniel de Monfreid. Potsdam 1920, S. v–xxxviii; SEGALEN 2011,

als verzweifelte Christus mit roten Haaren im Garten von Gethsemane dar (Abb. 5). Im November schickte er einen Brief an Vincent van Gogh mit einer aquarellierten Skizze dieses Werkes.<sup>15</sup> 1896 malte Gauguin ein Selbstbildnis in weißblauem Hemd vor einem dunklen Hintergrund mit gespenstischen Figuren und bezeichnete und signierte das Gemälde mit *Près du Golgotha. P. Gauguin-96*. Der Marinearzt und Schriftsteller Victor Segalen, der 1903 das Atelier des Malers auf den Marquesas besuchte, kaufte dieses Gemälde auf der Nachlassauktion und berichtete, Gauguin habe seit seiner Ankunft in der Südsee an den Tod gedacht.<sup>16</sup>

1898 sandte Gauguin neun Gemälde von Tahiti an seinen Freund George-Daniel de Monfreid in Paris, darunter auch das große Werk *D'où Venons Nous // Que Sommes Nous // Où Allons Nous* und dessen reduzierte Teil-Variante *Te pape nave nave – Köstliches Wasser* von 1898.<sup>17</sup> Monfreid, der etwas jünger war als Gauguin und sich als Maler und Sammler betätigte, erhielt im Frühjahr 1898 einen langen Brief mit einer Skizze des großen Gemäldes (Abb. 6).<sup>18</sup> Der Maler bekannte, im Januar die Absicht gehabt zu haben, sich selbst



zu töten, weil seine Krankheit ihm keine Aussicht auf einen baldigen natürlichen Tod gelassen habe.<sup>19</sup> Mit einem Rest an Arsen, der von der Behandlung eines Ekzems übrig war, ging er ins Gebirge, überlebte aber die Einnahme des Giftes, weil die Dosis für seine noch immer kräftige Konstitution zu schwach war. In einem fürchterlichen Zustand kehrte er nach Hause zurück und litt den ganzen folgenden Monat an schrecklichen Schmerzen, wie er schrieb.<sup>20</sup>

S. 77–115, bes. S. 104; im Beitrag „Gauguin dans son dernier décor“ (S. 49–56), nannte Segalen auf S. 49 den Maler „un monstre“, weil er in keine moralische, intellektuelle oder soziale Kategorie passte.

<sup>17</sup> PEDUZZI 1988, Kat. 227.

<sup>18</sup> Vgl. HARGROVE 2017, Abb. 377.

<sup>19</sup> Gauguin Briefe 1989, S. 126–128.

Abb. 6 | Paul Gauguin, Brief an George-Daniel de Monfreid, Februar 1898, Paris, Musée d'Orsay, RF 41648 r.

Mit dem großen Gemälde wollte Gauguin Werk und Leben abschließen. Im Rückblick auf den Dezember 1897 bekannte er dem Freund Monfreid: „Damals wollte ich vor meinem Tod ein großes Bild malen, das ich im Kopf hatte, und während des ganzen Monats habe ich in unerhörtem Fieber Tag und Nacht gearbeitet.“<sup>21</sup> Gauguin hat dieses Werk zuerst sich selber als sein letztes angekündigt und erst danach dem Freund von seinem Vorhaben erzählt. In der Beschreibung erwähnte Gauguin zuerst das riesige Format von 450 x 170 cm (was übertrieben war), und gleich darauf wies er auf die Inschrift in der linken und die Signatur in der rechten oberen Ecke hin. Der Goldgrund, der in den beiden Ecken sichtbar ist, sollte die Suggestion herbeiführen, das Gemälde sei ein sich ablösendes Fresko. Eine Lotosblume begleitet die Inschrift, und die Signatur ist platziert unter einer Hirschkuh. Die heilige Blume ist in den östlichen Religionen ebenso hochbedeutend wie das heilige Tier, das zur Unsterblichkeit verhelfen kann.<sup>22</sup> Die Suggestion eines sich ablösenden Gemäldes gehört zu dessen In-

szenierung als ein schon länger zurückgelassenes letztes Werk. Gauguin schrieb die Bezeichnung ohne Fragezeichen auf das Gemälde, und so ist sie hier transkribiert.

Gauguins Beschreibung fängt auf der rechten Seite beim schlafenden Kind und den drei kauernenden Frauen an und fährt hinüber nach links zur sterbenden Alten beim weißen Vogel.<sup>23</sup> Einige Figuren und Tiere werden nur kurz erwähnt, anderen wird eine Interaktion zugeschrieben wie etwa bei den beiden Gestalten, die einander ihre Gedanken anvertrauen, während die sitzende Rückenfigur jene erstaunt betrachtet, „die über ihr Geschick nachzudenken wagen“. Die Gestalt in der Mitte pflückt eine Frucht, und vom Idol, das beide Arme hebt, schreibt Gauguin, es scheine auf das Jenseits zu weisen. Die Alte schließlich ergebe sich in das, was sie denke und beende die Legende. Unklar ist, was „terminer la légende“ heißen könnte, denn Gauguins Beschreibung liefert nur punktuelle Hinweise auf Aktionen oder Interaktionen der dargestellten Figuren, nicht einen Erzählzusammenhang.

<sup>20</sup> GAUGUIN 1920, S. 199; wiederholt im Brief vom Juli 1901 an Charles Morice, in: MALINGUE 1946, S. 299–304.

<sup>21</sup> Gauguin Briefe 1989, S. 127; GAUGUIN 1920, S. 200: „Alors j'ai voulu avant de mourir peindre une grande toile que j'avais en tête, et durant le mois j'ai travaillé jour et nuit dans une fièvre inouïe.“

<sup>22</sup> HARGROVE 2017, S. 314–320; vgl. GRIFFITHS, MARK: *The Lotus Quest*. In *Search of the Sacred Flower*. New York 2010, bes. S. 11–23.

<sup>23</sup> GAUGUIN 1920, S. 201–202.

<sup>24</sup> Ebd., S. 69–70; GAUGUIN, PAUL: *Lettres illustrées*, hg. von BERNARD DENVIT. Paris 1993, S. 122f: „[...] mais cependant je crois que non seulement cette toile dépasse en valeur toutes les précédentes, mais encore que je n'en ferai jamais une meilleure ou une semblable. J'y ai mis avant de mourir toute mon énergie, une telle passion douloureuse dans des circonstances terribles, et une

Nach seiner Auffassung handelt es sich bei diesem Gemälde um ein Meisterwerk und um das künstlerische Testament: „[...] aber mittlerweile glaube ich, dass dieses Bild an Wert nicht nur alle früheren übertrifft, sondern auch, dass ich niemals ein besseres oder ein ähnliches malen werde. Ich habe vor meinem Tod meine ganze Energie hineingelegt, eine so schmerzliche Leidenschaft in so furchtbaren Umständen und eine so klare Vision ohne Korrekturen, dass das Hastige verschwindet und das Leben daraus emporsteigt.“<sup>24</sup> Gauguin betonte, dass er im Gegensatz zu Puvis de Chavannes nicht akademisch vorgegangen sei über Naturstudium, Komposition, Karton und Übertragung, sondern in einer Art Ekstase, die zu völliger geistiger und körperlicher Erschöpfung führte, ohne Modelle direkt auf die grobe Leinwand gemalt habe. In einem Brief an Monfreid vom März 1898 kam Gauguin auf das Werden des großen Gemäldes zurück und verglich es mit einem Vulkanausbruch und dem Schaffen aus dem Unbewussten: „Das kalte Rechnen der Vernunft hat

nicht über dieser Blüte gewaltet, wer aber weiß, wann in der Tiefe des Wesens das Werk begonnen wurde?“<sup>25</sup>

Dieses von Gauguin behauptete Vorgehen wird teilweise bezweifelt wegen einer quadrierten und aquarellierten Kompositionsskizze auf Transparentpapier im Format von 20,5 x 37,5 cm, deren Zweck allerdings nicht eindeutig geklärt werden konnte.<sup>26</sup> Zudem hat Gauguin Figuren aus früheren Kompositionen wieder verwendet, aber die Selbstzitate vom schlafenden Kind bis zur peruanischen Mumie müssen hier nicht wieder ausgebreitet werden.<sup>27</sup> Die Wiederverwendung von Figuren kann der Bestätigung dienen, dass der Künstler dieses Werk als seine Summa konzipierte. Gauguin nannte das Werk eine „philosophische Arbeit“ über ein Thema, das mit dem Evangelium zu vergleichen sei.<sup>28</sup> Sein Werk erfüllte ihn mit Bewunderung: „Ich betrachte es unaufhörlich, und weiß Gott (gestehe ich), ich bewundere es.“<sup>29</sup>

Wahrscheinlich während seines Pariser Aufenthalts 1893 bis 1895 hatte Gauguin den

vision tellement nette sans corrections, que le hâtif disparaît, et que la vie en surgit.“

<sup>24</sup> GAUGUIN 1920, S. 80; zum Unbewussten, der damals neu entdeckten oder neu benannten Dimension des Schöpferischen, vgl. GAMBONI, DARIO: Paul Gauguin au „centre mystérieux de la pensée“. Dijon 2013, S. 111–130.

<sup>26</sup> PEDUZZI 1988, Kat. 225, S. 405.

<sup>27</sup> HARGROVE 2017, S. 318, und S. 151–157, Abb. 162 zur peruanischen Mumie, seit 1878 im Musée du Trocadéro in Paris, und zur Verwendung der Figur bei Gauguin, Abb. 161, 165, 171.

<sup>28</sup> GAUGUIN 1920, S. 70; Gauguin Briefe 1989, S. 127.

<sup>29</sup> GAUGUIN 1920, S. 80; Gauguin Briefe 1989, S. 129.



Plan zu einem großen Gemälde im Format von zwei auf sechs Metern gefasst und im Anhang von *Noa Noa* beschrieben.<sup>30</sup> Das jüngste Werk des großen Spezialisten solcher panoramatischer Formate, das große Wandbild *Inter Artes et Naturam* (Abb. 7) für das Musée des Beaux-Arts in Rouen, hatte Puvis de Chavannes zwischen 1888 und 1890 fertiggestellt.<sup>31</sup> Vor der Montage am Bestimmungsort zeigte der Maler das Gemälde im Salon von 1890. Vincent van Gogh zeichnete in einem Brief an seine

Schwester das „wundervolle Bild“ und schrieb, nach langer Betrachtung glaube man, „einer allumfassenden, beglückenden Wiedergeburt“ der ersehnten Dinge beizuwohnen und von einer „glücklichen Verschmelzung einer weit zurückliegenden Vorzeit mit dem ungeschminkten Heute.“<sup>32</sup> Da Puvis de Chavannes den großen Entwurf zum Wandgemälde im Sommer 1894 in der Galerie Durand-Ruel in Paris ausstellte, hatte Gauguin zwei Gelegenheiten, die Komposition von *Inter Artes et Naturam* zu sehen.<sup>33</sup>

Abb. 7 | Puvis de Chavannes, *Inter Artes et Naturam*, 1888–1890, Öl und Wachs auf Lw., 295 x 830 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts

<sup>30</sup> Vgl. den Abdruck in GAUGUIN 1993, S. 123–126.

<sup>31</sup> BROWN PRICE, AIMÉE: Pierre Puvis de Chavannes, vol. 2: A Catalogue raisonné of the Painted Work. New Haven / London 2010, Kat. 343, S. 323–327. – HARGROVE 2017, S. 317, Abb. 378, verweist auf Puvis de Chavannes, *Le bois sacré*, 1884–1889, Chicago The Art Institute.

<sup>32</sup> ERPEL, FRITZ (Hg.): Vincent van Gogh. Sämtliche Briefe, übersetzt

von Eva Schumann, 6 Bde. Bornheim-Merten 1985, Bd. 5, S. 81.

<sup>33</sup> BROWN PRICE 2010, Kat. 342, der Entwurf hat die Dimensionen 64,3 x 170,1 cm und befindet in der National Gallery of Canada, Ottawa, NGC 6331.

<sup>34</sup> Ebd., Kat. 343, S. 327; ALAZARD, JEAN: „L'Exotisme dans la peinture française auf XIX siècle“, in: Gazette des Beaux-Arts, 73, S. 240–320, bes. S. 253–254.

<sup>35</sup> Gauguin an Charles Morice, Juli 1901: „Sans rentrer dans les details, il y a tout un monde entre Puvis et moi. Puvis comme peintre est un

Übereinstimmungen mit *D'où venons-nous* können festgestellt werden. Das Verhältnis von Höhe und Breite beträgt bei *Inter Artes et Naturam* 1:2,64, bei *D'où venons nous* 1:2,69. Bei beiden ist in der Bildmitte eine fruchtpflückende Figur platziert, eine Mutter mit Kind bei Puvis de Chavannes, eine androgyne Figur bei Gauguin. Die Komposition beider Werke ist nicht auf die Herstellung eines Handlungszusammenhanges gerichtet. Das Prinzip ist vielmehr die Platzierung von Figuren, Tieren und Gewächsen auf einer oblongen Bildfläche. Aimée Brown Price hat in ihrem Katalog der Werke von Puvis de Chavannes darauf hingewiesen, dass der Zusammenhang von Gauguins Werk mit *Inter Artes et Naturam* bereits 1931 von Jean Alazard dargelegt wurde, übrigens in einer Besprechung der *Exposition coloniale internationale* von 1931 in Paris.<sup>34</sup> Gauguin muss den Zusammenhang selbst bemerkt haben, denn im Juli 1901 versuchte er, in einem Brief an Charles Morice erneut einen Gegensatz zwischen ihm und Puvis de Chavannes herbeizuführen.<sup>35</sup>

In Paris vertraute Monfreid die neun Gemälde von Gauguin dem Kunsthändler Ambroise Vollard zur Ausstellung und zum Verkauf an. Vollard hatte 1892 eine Landschaft von Gauguin gekauft, sie wieder verkauft und das Gemälde *Der grüne Christus* erworben, die Darstellung eines bretonischen Kalvarienbergs. Von 1894 an verschlechterte sich aber die Beziehung zwischen Maler und Händler, wie es Douglas Druick 2006 dargelegt hat.<sup>36</sup> Mit der Ausstellung bei Vollard 1898 begann die Rezeption von *D'où venons-nous* in Paris. Thadée Natanson schrieb in der *Revue Blanche*, Gauguins Bild veranlasse uns, über das Mysterium unseres Daseins nachzudenken.<sup>37</sup> André Fontainas streifte 1899 im *Mercure de France* in einer Sammelbesprechung über die Galerie Vollard auch Gauguins großes Werk und bemerkte, nachdem er Puvis de Chavannes gerühmt hatte, der Sinn von Gauguins Allegorie lasse sich nur erraten, weil der Titel in einer Ecke hingeschrieben sei.<sup>38</sup> Gauguin antwortete dem Kritiker im März 1899 und beteuerte, er habe versucht, seinen Traum in eine suggestive Dekoration zu übersetzen ohne sich literarischer Mittel zu bedienen.<sup>39</sup>

lettré et non un homme de lettres, tandis que moi je ne suis pas un lettré, mais peut-être un homme de lettres.“ in: MALINGUE 1946, S. 299–303; vgl. den Kommentar in EISENMAN 1997, S. 141–143.

<sup>36</sup> DRUICK, DOUGLAS: „Vollard and Gauguin: Fictions and Facts“, in: RABINOW, REBECCA A. (Hg.): *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (Katalog der Ausstellung, New York). New Haven/London 2006, S. 61–81.

<sup>37</sup> NATANSON 1898, S. 546: „M. Gauguin n'a pas renoncé non plus à nous faire réfléchir par le moyen des arts plastiques, invite à méditer sur le mystère de notre destinée.“

<sup>38</sup> FONTAINAS, ANDRÉ: „Revue du mois: Art moderne“, in: *Mercure de France*, 29, Januar 1899, S. 237–238: „Dans le large panneau que M. Gauguin expose, rien, et pas même les deux souples et pensive figures qui y passent tranquilles et si belles, ou l'évocation habile d'une idole mystérieuse, ne nous révélerait le sens de l'allégorie, s'il n'avait pris soin d'écrire dans un coin au haut de la toile: „D'où venons-nous? que sommes-nous? où allons-nous?“; vgl. GAMBONI 2013, S. 123–125.

<sup>39</sup> Gauguin an André Fontainas, März 1899, in: MALINGUE 1946, S. 286–290.

## Welträtsel

Gauguins großes Gemälde schließt an die Beschäftigung mit den sogenannten Welträtseln an, deren Erörterung von den Wissenschaften und der Philosophie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ersatz für die nicht mehr gefragten religiösen Antworten angeboten wurde. Eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gelehrten erlegte sich die ethische Verpflichtung auf, die drängenden Fragen der Menschheit zu beantworten, und dies immer in leicht verständlicher Sprache. Emil Du Bois Reymond, der aus Neuchâtel stammende bedeutende Physiologe und Darwinist in Berlin, hielt 1880 in der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften einen öffentlichen Vortrag über *Die sieben Welträtsel* und publizierte ein Jahr später das Buch mit dem entsprechenden Titel.<sup>40</sup> Die erste „Entstehung des Lebens“ sei jetzt, meinte er, da niemand mehr ein intermittierendes Wirken einer „schaffenden Allmacht“ annehme, „in noch tieferes Dunkel gehüllt“ als je zuvor.<sup>41</sup> 1899 erschien das Buch *Die Welträthsel* des Naturwissenschaftlers

und Philosophen Ernst Haeckel, das in unzähligen Auflagen bis ins 21. Jahrhundert verbreitet wurde.<sup>42</sup> Die prominenten Gelehrten priesen ihre Beiträge zu den Menschheitsfragen als „gemeinverständlich“ an, versprachen also Texte, die zwar auf die Wissenschaft gestützt waren, aber nicht mit fachwissenschaftlichem Jargon die Laien mit neuen Rätseln belasteten. Henri Bergson nannte 1911 *D'où venons-nous? que sommes-nous? où allons-nous?* die beunruhigenden vitalen Fragen, die von den Menschen außerhalb der philosophischen Systeme gestellt werden.<sup>43</sup> Naturwissenschaftler wie Philosophen erkühnten sich, an Stelle der Religionen den Menschen neue Lebens- und Orientierungshilfe zu verschaffen. Das fand eine Fortsetzung bis heute: Erwähnt sei nur das Vermächtnis des Physikers Stephen Hawking *Brief Answers to the Big Questions – Kurze Antworten auf große Fragen* von 2018, dessen zweites Kapitel lautet „Woher kommen wir?“<sup>44</sup>

Ein relativ frühes Angebot im Gebiet der Welträtsel war die Publikation *Die Stellung*

<sup>40</sup> DU BOIS-REYMOND, EMIL: Die sieben Welträthsel. Rede in der öffentlichen Sitzung der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften am 8. Juli 1880. Berlin 1881.

<sup>41</sup> Ebd., S. 6.

<sup>42</sup> HÄCKEL, ERNST: Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie. Bonn 1899. Die vorläufig letzte Ausgabe erschien 2016.

<sup>43</sup> BERGSON, HENRI: L'énergie spirituelle. Essais et conférences. Paris 1919, ch. I: „La conscience et la vie“, S. 8. Bergson hielt 1911 die Huxley Lecture an der Universität Birmingham und nahm Bezug auf Thomas Henry Huxleys Beitrag zu den Welträtseln: *Evidence as to Man's Place in Nature*. New York 1863. – Ich verdanke Susanne Schneemann den Hinweis auf Bergson.

<sup>44</sup> HAWKING, STEPHEN: *Brief Answers to the Big Questions*. 2018, Dt.: *Kurze Antworten auf große Fragen*. Stuttgart 2018; vgl. auch das Buch des Basler Astrophysikers BUSER, ROLAND: *Der Mensch*

*des Menschen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, zuerst erschienen 1869–1870, von Ludwig Büchner aus Darmstadt, dem jüngeren Bruder des frühverstorbenen Naturwissenschaftlers und Dichters Georg Büchner. Der Bruder Ludwig hatte Medizin und Philosophie studiert und sich in Tübingen habilitiert, doch wurde ihm nach der Publikation des materialistischen Werkes *Kraft und Stoff* die Venia Legendi entzogen. Sein Beitrag zu den Welträtseln ist in drei Teile gegliedert, nämlich 1. Woher kommen wir? 2. Wer sind wir? und 3. Wohin gehen wir?

Büchner war einer der zahlreichen deutschen Gelehrten, die sich auf Charles Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* von 1859 stützten, deren deutsche Übersetzung bereits im Jahr nach der englischen Veröffentlichung unter dem Titel *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzenreich* publiziert wurde.<sup>45</sup> Ein Satz Büchners aus dem zweiten Teil, der überschrieben ist mit „Wer sind wir?“, über die Entwicklung des Menschen kann dies ausreichend belegen:

„Aus dem Urmenschen entwickelten sich, und zwar durch natürliche Züchtung im Kampfe um das Dasein, als letzte und oberste Stufe die ächten oder sprechenden Menschen (Hominen), welche sich von ihrem Vorgänger neben anderen Vorzügen hauptsächlich durch die größere Differenzierung oder Ausbildung der Gliedmaßen, des Kehlkopfs und des großen Gehirns unterscheiden und im Besitze einer gegliederten menschlichen Wortsprache sind.“<sup>46</sup>

Von dieser Publikation Büchners erschien bereits 1870 die erste französische Übersetzung, und 1874 und 1878 folgten die zweite und die dritte Auflage (Abb. 8).<sup>47</sup> Die Bibliothèque nationale de France verzeichnet weiter eine undatierte Auflage aus dem Verlag der Brüder Schleicher und eine letzte von 1885. Der Untertitel dieser Ausgaben lautet: *D’où venons-nous; Qui sommes-nous? Où allons-nous?* Die Fragen nach Herkunft, Wesen und Ziel könnten wir als Gemeingut der Menschheit bezeichnen, aber die Formulierung der drei Fragen, die bei Büchner und bei Gauguin fast übereinstimmt, verlangt nach einer genaueren

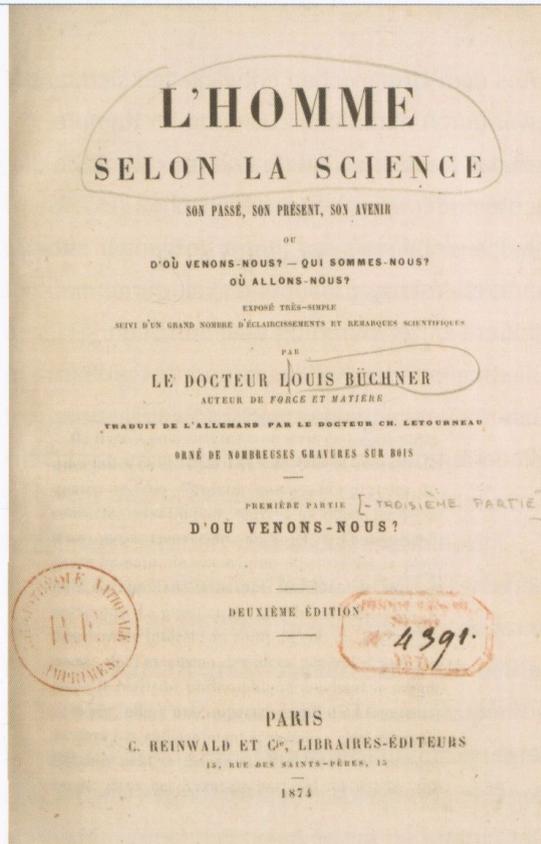
im Kosmos. Weltbild und Menschenbild. Astronomie und Philosophie im Dialog. Liestal 2018.

<sup>45</sup> DARWIN 1860; vgl. die Essays in LARSON, BARBARA/BRAUER, FAE (Hg.): *Art of Evolution. Darwin, Darwinismus und Visuelle Kultur*. Chicago 2009.

<sup>46</sup> BÜCHNER, LUDWIG: *L’homme selon la science. Son passé, son présent, son avenir, ou: D’où venons-nous; Qui sommes-nous? Où allons-nous? Exposé très-simple, suivi d’un grand nombre d’éclaircissements et remarques scientifiques*. Paris 1870, Teil 2, S. 196.

<sup>47</sup> BÜCHNER 1870. Alle drei französischen Ausgaben sind auf gallica einzusehen.

<sup>48</sup> Monika Wagner hat 2005 auf die fast exakte Übereinstimmung von Büchners Untertitel und Gauguins Bildtitel hingewiesen: WAGNER, MONIKA: „Woher kommen wir – was sind wir – wohin gehen wir. Ein Bildtitel Gauguins im zeitgenössischen Kontext“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 9. Berlin 2005, S. 105–129, bes. S. 114–121.



Abklärung.<sup>48</sup> Gauguins Bezeichnung weicht in einem einzigen Buchstaben von Büchners französischem Untertitel ab. Gauguin schrieb nämlich nicht die Übersetzung von „wer sind wir“, also „qui sommes-nous“, sondern „que

sommes-nous“, „was sind wir“? Die deutschen Betitelungen seines großen Gemäldes ziehen häufig „wer sind wir“ vor; eine Ausnahme bilden Werner Hofmann 1960 und 1974 und der Katalog der Gauguin-Ausstellung 2015 in der Fondation Beyeler; die Übersetzung der mittleren Frage im Museum of Fine Arts in Boston ist ebenso korrekt: „What are we?“<sup>49</sup> Der Unterschied ist klar: mit „wer“ fragt man nach dem Namen, und die Antwort kann heißen: „Ich bin Dr. Darwin“ oder „Dr. Watson“, mit „was“ fragt man dagegen nach Art, Gattung, Wesen oder Stellung, und die Antwort kann lauten: „Ich bin ein Mensch“, oder trivialer: „Ich bin Kunsthistoriker“.

Albert Boime widmete 2008 das 4. Kapitel seines Buches *Revelation of Modernism* dem großen Gemälde von Gauguin und zeigte die Verbindung des Bildtitels mit Büchners über den esoterischen Mystiker Alphonse-Louis Constant alias Eliphas Lévi auf.<sup>50</sup> Dessen Schriften bezeichnete Boime als Schlüssel zum Verständnis von Gauguins Verhalten und seiner intellektuellen Beschäftigung während

Abb. 8 | Ludwig Büchner, *L'Homme selon la science* [...], 2. Auflage, Paris 1874, Titelblatt.

<sup>49</sup> Z. B. HOOG 1987, S. 5, 259, es handelt sich um eine Übersetzung in die deutsche Sprache; HOFMANN, WERNER: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts* [21960]. München 1974, S. 251; BOUVIER, RAPHAËL (Hg.): *Paul Gauguin* (Katalog der Ausstellung, Riehen, 2015). Ostfildern 2015, S. 113 (Anna Szech); Museum of Fine Arts, Boston, Website.

<sup>50</sup> BOIME, ALBERT: „Gauguin's D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? Millenarianism and Necromancy in Fin-de-Siècle France“, in: ders.: *Revelation of Modernism. Responses to Cultural Crises in Fin-de-Siècle Painting*. Columbia / New York 2008, S. 135–220.

<sup>51</sup> Ebd., S. 145.

<sup>52</sup> TRISTAN, FLORA: *L'émancipation de la femme, ou, le testament de la paria*, hg. v. A. CONSTANT. Paris 1846; BOIME 2008, S. 145, mit Verweis auf GATTEY, CHARLES NEILSON: *Gauguin's Astonishing Grandmother: A Biography of Flora Tristan*. London 1970.

des zweiten Tahiti-Aufenthalts.<sup>51</sup> Boime hat darauf aufmerksam gemacht, dass Gauguins Großmutter Flora Tristan, eine der ersten Feministinnen, eng befreundet war mit Eliphas Lévi, der ihr Buch *L'émancipation de la femme* bearbeitete und 1846 herausgab.<sup>52</sup> Alphonse-Louis Constant alias Eliphas Lévi gehörte wie Hippolyte Léon Denizard Rivail alias Allan Kardec zu den ersten Spiritisten, Okkultisten, Kabbalisten, Magiern usw. in Frankreich.<sup>53</sup> Lévi, ein ehemaliger Zögling des Priesterseminars Saint Sulpice, der nacheinander Sozialist, Okkultist und Freimaurer war, hat seine synkretistische Lehre in einem umfangreichen Band *Dogme et rituel de la haute magie* 1855–1856 veröffentlicht.<sup>54</sup> Die Schriften von Lévi, die überaus zahlreich sind, können als magisch-okkulte-spiritistische Erörterung der Welträtsel bezeichnet werden. In *Histoire de la magie* nahm Lévi die Fragen von Büchner auf, um sie ins Lächerliche zu ziehen. Die Antworten lauten: „Woher kommen wir? – Vom Affen. Wer sind wir? – Vervollkommnete Affen. Wohin gehen wir? – Zum Wiedereintritt in die universelle Materie.“<sup>55</sup>



Boime machte auf die Ähnlichkeit zwischen Eliphas Lévis pantheistischer Figur Addha-Nari (Abb. 9) und Gauguins weiblichem Idol aufmerksam, die bis in Einzelheiten wie Ohrringe gehe.<sup>56</sup> Dazu verwies Boime auf ein

<sup>53</sup> KÖRNER, HANS: „Die Anfänge der spiritistischen Kunst – Victor Hugo, Victor Hennequin und Victorien Sardou“, in: Botschaften aus dem Jenseits, hg. v. HANS KÖRNER. Düsseldorf 2002, S. 157–196.

<sup>54</sup> Die jüngste dt. Ausgabe erschien 2012: LÉVI, ELIPHAS: Transzendental Magie: Dogma und Ritual der Hohen Magie. Hamburg 2012.

<sup>55</sup> LÉVI, ELIPHAS: Histoire de la magie: avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères. Paris 1860;

LÉVI, ELIPHAS: Geschichte der Magie, 2 Bde. München-Planegg 1926. – BOIME 2008, S. 175, verweist auf CHACORNAC, PAUL: Eliphas Lévi, rénovateur de l'occultisme en France (1810–1875). Paris 1926, S. 268–269.

<sup>56</sup> BOIME 2008, S. 176–177.

Abb. 9 | Addha-Nari, in: Eliphas Lévi, Transzendental Magie, 1. Teil; Dogma, Basel 1975, S. 269.

Detail in Gauguins Beschreibung vom Februar 1898, das ohne Bezug auf Lévy kaum verständlich sei: „Das Idol hebt beide Arme und scheint geheimnisvoll und voller Rhythmus nach dem Jenseits zu weisen.“<sup>57</sup> Dennoch wird man höchstens von einer Anregung Gauguins durch Lévis Figur ausgehen können, da die Unterschiede doch zu offensichtlich sind. Andere haben für das Idol auf den Borobudur-Tempel hingewiesen, von dem Gauguin Fotografien besaß.<sup>58</sup> Lévi nannte seine Figur ein pantheistisches Bild, das die Religion oder die Wahrheit darstelle und furchtbar für Profane, aber lieblich für Eingeweihte sei.<sup>59</sup> Boime nahm an, die Spannung zwischen Büchners materialistischer Spekulation und Lévis' spiritualistischer könnte Gauguin in sein Gemälde aufgenommen haben, und er wies auf Übereinstimmungen von Gauguin mit Lévi in Bezug auf die Kritik an der katholischen Kirche hin.<sup>60</sup>

In der zünftigen Gauguin-Forschung haben nur Monika Wagner und Albert Boime auf Ludwig Büchner hingewiesen, und nur Boime ist der Verbindung mit Eliphas Lévi

nachgegangen. In der neuesten Essay-Sammlung, herausgegeben von Norma Brode 2018, wird Gauguins Werk *D'où venons-nous* in mehreren Beiträgen behandelt, aber im ganzen Buch kommt der Name Eliphas Lévi nicht vor, obwohl einer der Beiträge Gauguins Großmutter, Flora Tristan, gewidmet ist, und ebenso fehlt jeder Bezug zu Boimes Aufsatz von 2008.<sup>61</sup> June Hargrove nennt in ihrer monumentalen Monographie über Gauguin von 2017 weder den einen noch den anderen.<sup>62</sup>

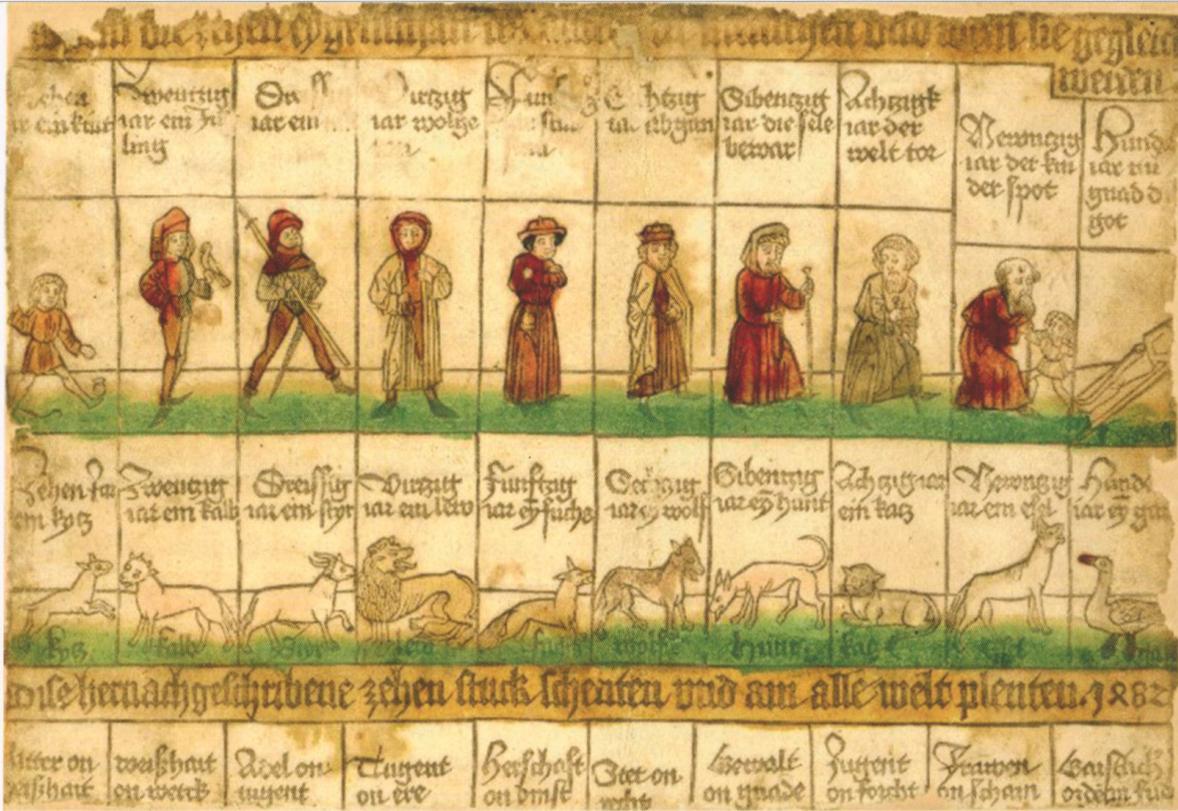
Wir können Gauguins Gemälde *D'où venons-nous* für die bildnerische Bearbeitung eines Welträtsels halten, die besetzt ist mit Personen und Vorstellungen aus Ozeanien. Die europäische Frage über Herkunft, Wesen und Zukunft der Menschen wurde nach Polynesien exportiert und dort von Gauguin neu besetzt mit einheimischen Menschen, mit der Fauna und Flora aus Tahiti, und aufgeladen mit der mysteriösen Farbgebung aus Blau und Grün. Die Bestimmung des auf Tahiti geschaffenen Werkes war Paris, und so handelt es sich um den Import einer europäi-

<sup>57</sup> GAUGUIN 1989, S. 127; GAUGUIN 1920, S. 202: „L'idole, les deux bras levés mystérieusement et avec rythme semble indiquer l'au-delà.“

<sup>58</sup> LARSON, BARBARA: „Gauguin: Vitalist, Hypnotist“, in: BROUDE, NORMA (Hg.): *Gauguins Challenge: New Perspectives After Postmodernism*. London [u. a.] 2018, S. 194–199.

<sup>59</sup> LÉVI, ELIPHAS: *Addha-Nari*, in: ders.: *Transzendente Magie*, 1. Teil, *Dogma und Ritual*. Basel 1975, S. 272.

<sup>60</sup> BOIME 2008, S. 177–178; EISENMAN 1997, S. 144–146, verwies auf die Anregungen durch Thomas Carlyle, Sartor resartus, und von Jacques-Antoine Moerenhout, *Voyages aux îles du grand océan* von 1837.



schen Vorstellung, um deren indigene Ausstattung und um den Export des Produkts nach Europa, wo es in Vollards Galerie auf ähnliche Art anziehende Exotik präsentiert wie die polynesischen Tänzerinnen an der Weltausstellung von 1889.<sup>63</sup>

Für die wissenschaftlich-philosophische Erörterung der Welträtsel wurde keine Ikonographie entwickelt. Nur für einen Teil der Menschheitsfragen ist eine Darstellung über die Jahrhunderte populär geblieben: das Auf und Ab des Lebens, gezeigt als Reihung

<sup>61</sup> BROUDE, NORMA (Hg.): Gauguin's Challenge. New Perspectives After Postmodernism. New York [u.a.] 2018.

<sup>62</sup> HARGROVE, JUNE: Gauguin. Paris 2017, doch mit Erwähnung von Flora Tristan, S. 24–27.

<sup>63</sup> EISENMAN 1997, S. 147.

Abb. 10 | Anonym, Die zehn Alter des Menschen, 1482, Holzschnitt, koloriert, 24,2 x 34,7 cm, British Museum Inv. 1872,0608.351.



Abb. 11 | Anonym, Stufen des Menschenalters, Kupferstich, hg. v. Thomas Jenner, London, ca. 1630er-Jahre, 39,5 x 32,9 cm, British Museum, Inv. 1862.0517.190.

oder als Stufen des Menschenalters. Die älteste dieser schematischen Darstellungen des Menschenlebens (Abb. 10), ein kolorierter Holzschnitt von 1482 mit deutscher Beschriftung, zeigt im oberen Register zehn Kästchen mit den Figuren vom Kind bis zur Leiche. Die Beschriftungen darüber nennen die Anzahl Jahre und fügen einen Kommentar hinzu wie etwa „Virtzieg iar wolgetan“ oder „Sibenziig jar die sele bewar“ oder „Newntzig jar der kinder spot“. Im unteren Register werden den Lebensdekaden Tiere zugeordnet: ein Zicklein (kytz) dem Kind, das Kalb dem Jüngling, der Stier dem Dreißigjährigen, der Löwe dem Vierzigjährigen. Der Fünfzigjährige erhält den Fuchs, dann kommen der Wolf, der Hund, die Katze, der Esel, und dem Hundertjährigen wird die Gans zugeordnet.

In einem anonymen Londoner Druck der 1630er-Jahre (Abb. 11) verdeutlicht der Sarkophag mit der Leiche und den Parzen den schicksalhaften Ablauf. Die Zuordnung der Tiere zu den Lebensaltern vom Zicklein bis zum Esel und zur Gans entspricht dem

<sup>64</sup> Tizian, Allegorie der Klugheit, ca. 1565–1575, Öl/Lw., 75,5 x 68,4 cm, London, National Gallery, vgl. GENTILI, AUGUSTO: „Allegorie der Klugheit“, in: FERINO-PAGDEN, SYLVIA (Hg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Katalog der Ausstellungen in Wien und Venedig, 2007/2008). Wien 2007, S. 209–213.

<sup>65</sup> Vgl. WACKERNAGEL, WILHELM: Die Lebensalter. Ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte. Basel 1862; JOERISSEN,

deutschen Druck von 1482. Vielfach bearbeitet wurde die auf drei Figuren verkürzte Darstellung der Lebensalter. In Tizians später *Allégorie der Klugheit* wurden nachträglich den drei Lebensaltern drei Tiere zugeordnet, die von Erwin Panofsky mit Macrobius und von Frances A. Yates mit Giulio Camillo in Verbindung gebracht wurden.<sup>64</sup> Alle drei Tiere – Wolf, Löwe, Hund – kommen in den Stufendarstellungen vor, aber im Gemälde Tizians ist der Hund mit dem Jüngsten in Zusammenhang gebracht. Von Darstellungen der Stufen des Menschenlebens und der drei Lebensalter wurden bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche Varianten geschaffen, mit Männern, Frauen oder Paaren, mit oder ohne Tiere.<sup>65</sup>

Gauguins *D'où venons nous* enthält einige Indizien für eine teilweise Übereinstimmung mit derartigen Darstellungen der Phasen oder des Auf und Ab des Menschenlebens. Z. B. ist der mumienähnlichen Gestalt auf der linken Seite eine Gans beigelegt, oder das schlafende Kind macht auf der rechten Seite den Anfang, während die erwachsene Figur beinahe in die

Bildmitte gestellt ist. Die Katzen, die Ziege, der Hund und die farbige Gans folgen nicht den vorgegebenen Zuordnungen. Die Annäherung von Gauguins Gemälde an populäre Vorstellungen vom Lebensverlauf soll allerdings nicht strapaziert werden. Den Fragen, die der Bildtitel enthält, der von Büchner stammt, lässt sich dennoch eine verbreitete bildliche Darstellung über den Lebensgang zuordnen. Die verkürzte Darstellung von drei Lebensaltern zeigt Gauguin im Bildteil links mit dem Kind und den beiden Katzen, dann mit der Ziege zwischen dem Kind und der jungen erblühten Frau, dann mit der Alten, der die Gans zugeordnet ist.

Im Brief an Fontainas vom März 1899 brachte der Maler neue Erläuterungen zum Gemälde vor: ein Traum, ein musikalisches Gedicht, zu dem die Bezeichnung oben links eine Signatur sei, kein Titel, usw. Im Juli 1901 beschrieb Gauguin den Unterschied zwischen den konventionellen Allegorien von Puvis de Chavannes und seiner eigenen Auffassung vom großen Bild als Gedicht. Seine Erläuterung ist

PETERWILL, CORNELIA (Hg.): Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter (Katalog der Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, 1983. Köln 1983). Diese einst populären Nachahmungen der Stufen des Menschenlebens – Ages of men – oder der Lebenstreppe sind im Internet abrufbar unter dem Stichwort „Lebenstreppe“.

<sup>66</sup> Gauguin an Charles Morice, Juli 1901, S. 299–303 : „Où allons-nous? Près de la mort d'une vieille femme. Un oiseau étrange

stupide conclut. Que somme-nous? Existence journalière. L'homme d'instinct se demande ce que tout cela veut dire. D'où venons nous? Source. Enfant. La vie commune“, in: MALINGUE 1946.

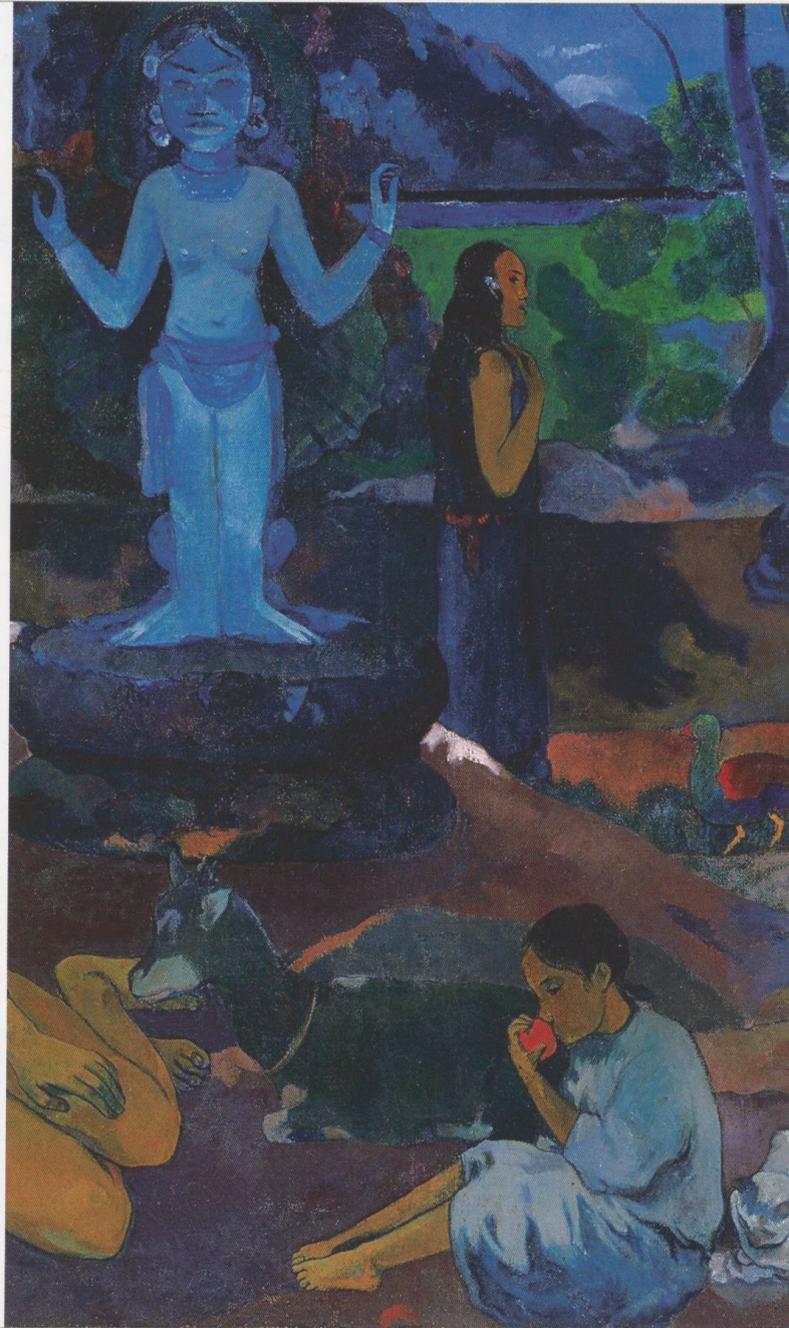
<sup>67</sup> Boston, Museum of Fine Arts: Gauguin, Women and a White Horse, 1903, 73,3 x 91,7 cm, Accession Number 48.547.



Abb. 12 | links | Paul Gauguin, Frauen und ein weißes Pferd,  
1903, Öl/Lw., 73,3 x 91,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv.  
48.547

selbst ein Gedicht, das mit dem Ende anfängt, Wörter als Antworten bereitstellt und also nach einer weiteren Interpretation verlangt: „Wohin gehen wir? Nächst dem Tod einer alten Frau. Ein seltsamer dummer Vogel macht den Schluß. Was sind wir? Alltägliche Existenz. Der instinktbegabte Mensch fragt, was das alles bedeuten soll. Woher kommen wir? Quelle. Kind, das gemeinsame Leben.“<sup>66</sup>

*D'où Venons Nous* wurde nicht zum letzten Werk von Gauguin. Als solches gilt das Gemälde *Frauen und ein weißes Pferd* (Abb. 12), das 1903 auf Hiva Oa, einer Insel der Marquesas, entstand und der melodramatischen Inszenierung entbehrt, obwohl es über den üppigen Farben der tropischen Vegetation auf dem Hügel ein weißes Kreuz zeigt, das den Friedhof der französischen Missionare markiert. Dort wurde Gauguin am 9. Mai 1903 begraben.



# ABBILDUNGSVERZEICHNIS

## OSKAR BÄTSCHMANN

Abb. 1, 4, 5, 12: Wikimedia Commons.

Abb. 2: Revue de l'exposition universelle 1889, Bd. 1, S. 104a.

Abb. 3: Zürich, ETH-Bibliothek, Bildarchiv, Fel-035818-RE/Public Domain Mark.

Abb. 6: Paris, Musée d'Orsay, RF 41648 r.

Abb. 7: Metropolitan Museum, Public Domain.

Abb. 8: BÜCHNER, LUDWIG: L'Homme selon la science [...]. Paris 1874, Titelblatt.

Abb. 9: Addha-Nari, in: Eliphas Lévi, Transzendentale Magie, 1. Teil; Dogma. Basel 1975, S. 269.

Abb. 10, 11: British Museum, Public Domain.