

GAUGUIN

Ich glaube, daß bei uns viele Gauguin überschätzen, wenn sie ihn als Höhepunkt der modernen Malerei betrachten, und zugleich unterschätzen sie seine wirkliche Bedeutung. Gauguin hat die Antwort auf eine sehr allgemeine Frage gegeben. Viele fühlen, daß es diese Frage gibt, ohne ihr bewußt zu werden, und einige allzu tiefdenkende Künstler sind dieser Frage schon zum Opfer gefallen. Gauguin hat die Antwort auf eine sehr allgemeine Frage gegeben: auf die Frage vom Verhältnis zwischen dem heutigen Künstler und dem Leben; nur die Frage ist aber allgemein, die Antwort ist so individuell, daß sie nicht einmal eine exemplarische, nicht einmal eine symbolische Wichtigkeit haben kann. Sie weist die Möglichkeit der harmonischen Lösung einer tragischen Situation auf; letzten Endes steckt aber diese Lösung so sehr im individuellen Gefühl, daß sie keineswegs das tragische Wesen des Konflikts löst.

Die gesamte Entwicklungstendenz der modernen Malerei (übrigens: auch die der ganzen Kunst) hat sich so gestaltet, daß sie zu diesem Konflikt führen mußte. Hier können wir nur ganz kurz von der Situation selbst sprechen; ihre Ursachen sind größtenteils noch nicht entdeckt worden, und so weit man sie kennt, bedürfen sie eine viel eingehendere Vertiefung wie die heutige.* Dies ist die möglichst vollständigste Anarchie und ein Hängen-in-der-Luft in allen Richtungen; eine unerträgliche Situation für jeden Künstler, der, wie der arme Van Gogh über sich selbst schreibt; „die Ordnung und die Harmonie liebt, und sich isolieren muß, leiden muß, um in jedes einzelne Werk einen Stil hineinleiten zu können“. Die Malerei ist von jeder Angewandetheit (Krische, Interieur-Verzierung usw.), von der Last der sie bindenden gedanklichen Inhalte und Symbole, von der Willkür der Mäzene befreit worden, sie ist vollständig frei geworden. Langsam hat man alle Konsequenzen dieser Befreiung gezogen. Man ließ die alten Formen und alten Inhalte, die aus Gedankenarmut und Faulheit lange aufrechterhalten geblieben sind, auch wenn sie keinen Sinn mehr hatten, endgültig fallen. Es entstand eine vollständig neue Art vom Malerischen; eine ganz unabhängige, absolute Malerei, die sehr langsam und nach vielen großen Erschütterungen ihre eigene, neue Ästhetik schafft. Früher war die Funktion eines Bildes bestimmt, noch bevor sie fertig geworden wäre, demgegenüber hängt heute alles vom Maler ab. So kommt es zu einer großen Umwertung; die guten Maler waren nur selten zugleich kräftige Denker, die Produktion von Ideen ist nicht ihre Aufgabe, und da ihnen jetzt niemand fertige Ideen liefert, wie es früher üblich gewesen ist, wird die neue Richtung der Entwicklung sein, daß das Thema seine Wichtigkeit vollständig verliert. Dem alten Maler war die Darstellung der Gottesmutter kein gedankliches Thema, er hat sie fertig bekommen, für ihn konnte sie nur ein künstlerisches Problem darstellen; wer aber heute ein Madonna-Bild malen möchte, der müßte das Verhältnis zwischen sich selbst und der Bibel gedanklich schaffen; das Thema wäre für ihn eine Last. Dies ist nicht die einzige Ursache, warum dieses Thema kein Objekt der modernen Malerei sein könnte; es gibt auch kein Publikum, das dieselbe gefühlsmäßige und gedankliche Beziehung zu einem beliebigen Thema aufweisen konnte wie der Künstler, selbst wenn dieser zufällig ein Thema findet. In dem Augenblick, als die Beziehung zwischen Objekt, Künstler und Publikum aufhört eine Konvention zu sein und zum Ergebnis eines individuellen Denkens wird, beginnt es problematisch zu sein, wenn man einen beliebigen Gedanken malerisch ausdrücken möchte; und letzten Endes wird alles unkünstlerisch, was nicht ausschließlich der *monde visible* angehört. Das einzige Ziel der modernen Malerei wird einstweilen die

möglichst vollständige Darstellung dieser Außenwelt sein.

Das Ziel konnte auch nichts anderes sein; die Dekorativität kann nur als Verzierung eines konkreten Ortes einen Sinn haben, und es war unmöglich, die modernen Bilder irgendwo zu unterbringen; der Stil der öffentlichen und privaten Gebäude hat sich so gestaltet, daß man in ihnen der Malerei — selbst wenn sie Platz für sie geboten hätte — organisch nicht bedurfte. Die Malerei trennt sich so von allen „angewandten“ Kunstgattungen. Es gibt keine Kultur mehr, in der Haus, Kleidung, Möbel und Bilder des Menschen von demselben Instinkt bestimmt werden; es herrscht eine vollständige Anarchie. Und daher gibt es auch kein Publikum, das der gesonderten Entwicklung der Malerei zu folgen vermöchte; die Entwicklung ist eine Folge der Wechselwirkung der Künstler. Und das Publikum „gewöhnt sich“ langsam an eine Malerei, die es bei ihrem ersten Erscheinen empört hat, später kommt diese Malerei „in Mode“, dann kommt sie „aus der Mode“. Die Persönlichkeiten trennen sich voneinander schärfer denn je, ein jeder sucht für sich selbst einen originalen Griff, eine neue Idee; nicht nur um die Gunst des Publikums zu gewinnen, sondern weil in der modernen Kunst nur das Originale auch künstlerisch sein kann; wo es keine Kultur gibt, kann jedwede Konvention nur kunstfeindlich sein.

Zum großen Glück der Malerei wird es nur sehr spät und in sehr wenigen Menschen bewußt, daß ihre Lage problematisch ist. Zu ihrem Glück, denn diese paradoxe Entwicklung hat so viele nie dagewesene Schönheiten zum Vorschein gebracht, daß ein jeder von uns diese Schönheiten vor manchen Bildern gewöhnlich wieder vergißt, selbst wenn er das Eigentümliche dieser Lage klar sieht. Und den Malern war es ja natürlich immer viel wichtiger für die Lösung malerischer Probleme zu kämpfen, als sich hoffungslos mit einer nicht von ihnen heraufbeschworenen und unabänderlichen Lage zu quälen.

Bis zum Sieg des Impressionismus, wodurch eine ganze Welt entdeckt und für die Malerei erobert wurde, war ein jeder nur mit diesem Problem beschäftigt; nach dem entscheidenden Sieg aber, als schon alle Mittel für eine große Malerei zur Verfügung standen, haben gerade die Tiefstfühlenden leidvoll erkannt, daß von einer großen Malerei heute nicht die Rede sein kann. Der Impressionismus kann nur ein Stoff in einem großen Gebäude sein, wo könnte aber dieses Gebäude stehen? Van Gogh hat sich sein Leben lang in dieser wilden, unaufhörlichen und tragischen Suche abgehärmt. Er hat auch die Ursachen geahnt, die Anarchie, das Fehlen der Kultur, die Isoliertheit von Kunst und Künstler im Leben. Cézanne zog sich resigniert zurück, er hat seine heroisch imposanten, primitiv und brutal großartigen und doch komplizierten Empfindungen in solche Gegenstände hineingemalt, die er zufällig vor sich fand; in die zufällige Kombination einiger Flaschen und Gläser, Äpfel und Tischtücher. Manchmal spricht uns die Ruhe des Ozeans aus diesen Stilleben an, manchmal ein wildes, fast tierisches Aufjauchzen oder ein wehevoller Schrei. Er zog sich zurück und malte für sich selbst und für die Wenigen, die ebenso wie er auf alles verzichteten und nur deshalb Bilder malten (dichteten oder musizierten), weil sie physisch so gestaltet waren und nichts anderes tun konnten.

Gauguin war milder, lyrischer beschaffen als diese beiden, seine Seele war aber bewußter und komplizierter (oder mindestens literarischer, man könnte sagen: nachdenklicher). Er geht von Cézanne und vom Impressionismus aus. Es dauert aber nicht lange bis er die relative Bedeutung und den problematischen Charakter der bloß die Natur malenden Malerei bemerkt. Er sucht einen Stil. Die nervöse, aufgeregte

Suche nach einem Stil beschäftigt ihn einige Jahre lang. Er landet auf der Insel Martinique und bringt von dort seltsame, stilisierte impressionistische Bilder mit sich; tiefblaues Meer schillert hinter der üppigen Vegetation; aufgeregte emporragende Bäume ragen aus dem glühend gelben Boden. Er kommt nach Europa zurück. Arbeitet in Arles mit Van Gogh, gründet eine Schule in Pont-Aven. Er sieht schon das Ziel: «Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt. » Er hat seine Methode, mindestens glaubt er sie zu haben: man soll nach Gedächtnis malen; es ist gut, wenn ein Modell da ist, beim Malen darf man es aber nicht sehen, damit eine hinreichende seelische Distanz entsteht. Er hat dem damals aufgekommenen Neoimpressionismus gegenüber — der um die Atmosphäre vollständig zur Geltung zu bringen, jede Kontur abschaffte und jede Farbe auflöste — Einfachheit und Synthese angestrebt. In der Bretagne hat Gauguin manche wunderschöne Arbeitsrhythmen gefunden. Auf einem rosaroten Boden, unter hellblauem Himmel blau gekleidete Frauen, eine unendliche Reihe von Arbeiterinnen (obwohl an der Leinwand bloß fünf oder sechs zu sehen sind), zwei sich beugende Menschen auf einem glühend roten Berg, hinter ihnen noch glühender gelb der Himmel. Und dennoch sind auch diese Bilder nur Versuche, ebenso wie der Impressionismus, den er überschreiten wollte; eben: ein Versuch, den Impressionismus zu überschreiten.

Tahiti war für ihn das zum-Ziel-Gelangen, das Aufhören des Experimentierens und nicht die Flucht, wie es viele glauben. Man sagt, er ist aus Ekel vor unserer Kultur zu den Barbaren geflohen. Vor allem: es gab keine Barbaren in Tahiti, wie es bei uns keine Kultur gibt. Er warf nur unsere Zivilisation nieder, als er dorthin zog; er verzichtete nur auf die Bequemlichkeit und auf zahlreiche Äußerlichkeiten, und erhielt stattdessen Ruhe und Harmonie unter einem Volk mit einer Kultur von Jahrtausenden (selbst wenn diese Kultur sehr primitiv und eben am Absterben war). Tahiti hat Gauguin vor allem menschlich auf die Beine geholfen. Er hat seinen Platz in der Gesellschaft gefunden, er war weder ein Luxusartikel für Amateure, noch ein gemeingefährlicher, wandelnder Anarchist; ein Wilder sagte ihm — das erste Mal in seinem Leben —, daß er etwas vollbringen vermag, was andere nicht können, daß er ein nützlicher Mensch ist. Er wurde als ein nützlicher Mensch betrachtet, er wurde geliebt, war glücklich, und dieses intensive Glück und diese intensive Harmonie ist in seinen letzten Bildern zu sehen. Früher hat er auf künstlerischen Wegen die Harmonie gesucht, jetzt hat er sie von selbst durch das Leben gefunden. Er mußte nur vergessen; viele Kunstgriffe und Tricks, die nur dazu dienen, ein Bild interessant zu machen; damals kümmerte er sich aber gar nicht um das Interessante, um ihn und in ihm war die Schönheit vorhanden. Er hat in jeder Hinsicht auch die l'art pour l'art überschritten. Er hat alte Sagen und große Symbole kennengelernt, mit Vermittlung von solchen Menschen, die an diesen glauben und unter solchen Leuten, die an diesen glauben. Wenn er Symbole malt, muß er sich — im Gegensatz zu vielen modernen Malern — vor dem nackten leiblichen Körper nicht eckeln. Seine Eva kann im Leben nackt umhergehen — schreibt er in einem Brief an Strindberg — und sie tut es auch; sie ist kein für das Bild entkleidetes Modell.

Gauguin malt immer größer angelegte und ruhigere Harmonien. Immer mehr verschwindet das Detail und die Realität aus diesen Bildern; bloßer Zusammenklang von schönen Oberflächen und wunderbaren Farben; Harmonie feiner Linien und Ebenen; sie sind keine richtigen Bilder mehr, nur Dekorationen. Er ist am Ziel; dies hat er sein Leben lang gesucht. Er ist der einzige moderne Künstler, der am Ziel angelangt ist. Die anderen schoben sich, wenn sie unterwegs nicht starben, resigniert beiseite, oder sind tragisch umgekommen.

Gauguins Leben ist nicht auf diese Weise tragisch — für ihn selbst. Tragisch ist nur für uns, daß die Lösung, die er für die Frage fand, die uns alle tief berührt — letzten Endes die Frage der Beziehung zwischen Kunst und Leben — den tragischen Wesen dieser Frage nicht änderte. Ein jeder Künstler sucht sein Tahiti, aber nur Gauguin hat es gefunden, und kein anderer wird es finden können, solange hier sich nicht alles verändert, damit ein jeder sein imaginäres Tahiti irgendwohin zaubern kann.

Bis dahin bleibt der Fall Gauguin ein isolierter; ein schöner Traum; eine glänzende Möglichkeit; eine wunderschöne Illusion. Denn hier, bei uns sind die Bilder von Gauguin ebenso problematisch wie die Bilder der Anderen; und selbst wenn sie vollständige Dekorationen sind, gibt es keine Architektur, wohin sie hinpassten.

*Julius Meier-Gräfe beschäftigt sich in seinem Buch: Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei mehrmals mit diesem Problem.