

Paul Gauguins *Selbstporträt mit Undine* im Puschkin-Museum, Moskau

von Dietrich Schubert (Universität Heidelberg)

Innerhalb der Entwicklung der ‚*Moderne*‘, wie es immer undifferenziert heißt, also der Jahrzehnte zwischen 1890 und dem 1. Weltkrieg und seinem Ende 1918, fällt den Jahren 1887 - 1889 eine konstituierende Rolle, ja eine Sattelstellung zu. Ich gebe kurz einige Stichworte zur geistigen und künstlerischen Situation, aber ohne auf politische Ereignisse in Mitteleuropa nach dem Krieg von 1870/71 einzugehen.

Eine breite Wirkung in Europa zeigte Schopenhauers Pessimismus-Philosophie, durch welche die christliche Heilslehre an Schwergewicht verlor. Das Postulat der möglichen Verneinung des Lebens führte zur Feststellung „Gott ist tot“ 1882 durch Nietzsche in seiner „*Fröhlichen Wissenschaft*“. Aber gerade Nietzsche wird der Gegenspieler Schopenhauers und wendet die Willens-Idee in die Perspektive der Bejahung des Lebens als absolutem Wert.¹

Gleichzeitig breitete sich der germanophile Wagner-Kult mit christlichen und deutschtümelnden Aspekten aus. Besonders nach dem Tod Wagners 1883 verstärkte sich dieser Kult. In Paris erschien 1887 z. B. das Wagner-Buch von Benoit (das auch Gauguin kannte).² Gegen 1890 war der Wagner-Kult - trotz der vernichtenden Kritik Nietzsches an ihm - derart stark, daß Max Nordau in seinem Buch „*Entartung*“ (1892/94) und Hoffmann mit der Schrift „*Der Richard-Wagner-Taumel*“ 1894 dagegen auftraten.

Bei seiner Charakterisierung der *geistigen Struktur* um 1890 rekurrierte der Literatursoziologe Samuel Lublinski 1904 (*Die Bilanz der Moderne*) auf die Mystik Wagners als einen Pol der Zeit, gegen den sich

1 Georg Simmel: Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907

2 Camille Benoit: Richard Wagner - *Musiciens, poètes et philosophes*, Paris 1887

Nietzsche als der andere Pol mit seiner „großen Logik“ wandte.³

Von Künstler-Romanen sind besonders Huysmans „*A rebours*“ 1884 und Zolas „*Das Werk*“ 1886 zu nennen, das unter den Künstlern Aufsehen wegen des Scheiterns von Claude Lantier an seinem ehrgeizigen Hauptwerk erregte und wegen des Selbstmordes dieses Malers.

Der Physiker Ernst Mach schrieb die 1. Fassung der „*Analyse der Empfindungen*“ und entzauberte den „unanalysierten Ich-Complex“ vor Freud; die 2. Auflage erschien in Wien 1900, die vierte in Wien 1903.⁴

Gegen diese physikalisch determinierte Analyse sollte Georg Simmel seine synthetische Philosophie des „individuellen Gesetzes“ ausbilden.

Andererseits suchte Nietzsche aus seiner Kritik des Christentums und dessen Abwertung des Lebens zugunsten eines „Jenseits/die wahre Welt“ eine neue Lebens-Philosophie zu fundieren, in der Leib und Leben in ihre Suprematie wieder eingesetzt wurden und in der dem schaffenden Künstler der höchste Rang innerhalb des kommenden Nihilismus zugewiesen war. 1886/87 datieren die Vorreden zur „Geburt der Tragödie“ und zur „Fröhlichen Wissenschaft“, in denen Nietzsche sein „**Artisten-Evangelium**“ begründete und die Kunst als die „höchste Aufgabe“, als Lebenssteigerung, als Gegenkraft gegen den (kapitalistischen) Nihilismus und als größtes Stimulans des Lebens verstand, - die Kunst - „nicht die Moral“ - als die eigentliche und letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben...Die Kunst als die einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence.

Die Kunst als die Erlösung des Erkennenden (...) Als die Erlösung des Handelnden (...) Als die Erlösung des Leidenden -“⁵

3 Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne (1904), neu hg. von G. Wunberg, Tübingen 1974.

4 Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen, Jena 1886, 2. A. Wien 1900; dazu Silvio Vietta/H.G.Kemper: Expressionismus, München 1975, S. 264.

5 Das war Nietzsches Manifest (No. 853) in der (falschen) Kompilierung als sog. „Wille zur Macht“, hg. von Peter Gast/Elisabeth Förster, 2. Aufl. 1908; ein Nachlaß-Text von 1888, siehe in : Nietzsche KGW, VIII, 3. Band, Berlin 1972, S. 319 f.; vgl. dazu D. Schubert: Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstler-Typus, in: Jahrbuch

Die Nietzsche-Rezeption in Frankreich setzte in breiter Form erst später mit der Ausgabe des „Zarathustra“ durch Henri Albert 1898 ein.⁶ Aber der Historiker der Künste erkennt eine merkwürdige Koinzidenz zwischen Nietzsches Ideen des höchsten Wertes des Kunstschaffens für das Leben („Leben - das heißt für uns, alles, was wir sind ... in Licht und Flamme verwandeln“, so Nietzsche) und dem leidenschaftlichen Einsatz der Gründer der modernen Malerei Toulouse-Lautrec, Gauguin und Van Gogh, besonders dieser, der sich regelrecht für seine Malerei verbrannte.⁷ Das Dionysische in Van Goghs Schaffen bildet ein Parallelphänomen zu Nietzsches Ideen.

Analytische und synthetische Ziele standen sich auch in der Malerei des Post-Impressionismus krisenhaft gegenüber: Seurat zeigte auf der 2. Ausstellung der Artistes Indépendants in Paris 1886 seine große, gepunktete Leinwand „La Grand Jatte“, das Hauptwerk der wissenschaftlich-analytischen Strömung, Signac im Jahr darauf sein Interieur „Le déjeuner“ (Otterlo) und Seurat u. a. die „Brücke bei Courbevoie“ (heute London), Gemälde, die eine Erstarrung des Lebendigen der Natur und Menschenwelt zeigen, die andere Künstler auch kritisierten.

Gauguin und Bernard verachteten die Pointillisten als quasi Sackgasse, verspotteten seine Vertreter und suchten selbst eine synthetische Einheit und Schlichtheit (*simplicité*) von Formen und Farben im Motivgefüge.⁸ Diese Synthese war aber eine formale, nicht eine der existentiellen Gehalte, wie sie Van Gogh anstrebte und realisierte.⁹

Nietzscheforschung, Bd. 4, hg. von V. Gerhardt/R. Reschke, Berlin 1998, 227-242. Dazu schon Ola Hansson: Nietzsche, Leipzig 1890 (Neuausgabe 1997, S. 41).

6 Jacques Le Rider: Nietzsche in Frankreich (Vorwort zur 2bändigen Ausgabe Nietzsche *Oeuvres*, hg. von J. Lacoste/J. Le Rider, Paris 1993, dt. Ausgabe separat München 1997; Jacques Le Rider: *Nietzsche en France - De la fin du XIXe siècle au temps présent*, PUF Paris 1999.

7 Antonin Artaud: Van Gogh *Le suicidé de la société* (Paris 1947), neu hg. von Franz Loechler, München 1993

8 Siehe den wenig aussagekräftigen Text Gauguins „*Notes synthétiques*“ (um 1886 ?), in: *Vers et Prose*, Paris 1910, 51-55; John Rewald: Von van Gogh zu Gauguin, Zürich/München 1957, p. 567: um 1890; M. Prather/Ch. F. Stuckey: Paul Gauguin - a retrospective, New York 1987, dt. Ausgabe 1994, 59 f.

9 Vgl. D. Schubert: Van Goghs *Alter Bauer* von August 1888 und Paul Gauguins

Van Gogh lernte in Paris Toulouse-Lautrec, Anquetin (der 1887 den sog. ‚Cloisonnisme‘ erfand), den jungen Bernard kennen und malte zusammen mit Signac und Bernard im Mai 1887 in Asnières. Der emotionale Holländer suchte zwischen den rivalisierenden Tendenzen und Malern tolerant - wie ein echter Pfarrersohn - zu vermitteln, hatte seinen nach-impressionistischen Stil jedoch noch nicht entwickelt. Erst mit den ‚Kopien‘ der japanischen Crépons erfolgte der Durchbruch zu seinem expressionistischen Malstil. In dieser Zeit besuchte auch Munch öfters die Hauptstadt der Künste Paris.¹⁰

Toulouse-Lautrec wird Ende 1887 zum Jahr 1888 von Octave Maus eingeladen, an der 5. Ausstellung der „Vingt“ in Brüssel teilzunehmen;¹¹ er zeigte elf Gemälde u. a. die „Puderdose“, die Theo van Gogh erwarb. Vincent van Gogh wurde erst während seines dramatischen Aufenthaltes in der Klinik St.-Paul bei Saint-Rémy 1889 zum Jahr 1890 eingeladen und präsentierte bei *Les XX* eine genau überlegte Auswahl von sechs Gemälden, die konzeptionell aufeinander abgestimmt waren.¹²

Ein kunsthistorisches Ferment war der Einfluß der Japanischen Farbholzschnitte, der Crépons. Mit Bings Ausstellung 1888 gelangte dieser Impuls auf einen Höhepunkt, nachdem in Paris 1867 auf der Weltausstellung eine Japan-Abteilung Furore machte; Gonse publizierte 1883 mit Duret sein Buch über die japanischen Künste. Die Crépons fundierten die post-impressionistischen Tendenzen von Anquetin, Bernard, Lautrec, Gauguin und Van Gogh; er und Theo sammelten diese Blätter. Im März 1888 nahm Vincent erstmals an der 4. Ausstellung der *Indépendants* mit drei Werken aus 1887 teil.

Der in Armut und Konflikt mit seiner bürgerlichen Frau Mette lebende

L'Homme au bâton – eine Konfrontation, in: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, Festschrift für Peter C. Claussen, Hildesheim / Zürich 2004. S. 357-374.

10 Cat. Munch et la France, Musée d'Orsay Paris 1991

11 Madeleine Maus: *Trente Années de lutte pour l'Art*, Brüssel 1980, das Jahr 1888 stand unter dem Motto „La recherche de la lumière“.

12 V. van Gogh *Correspondance Complète*, ed. G. Charensol, 3 Bände, Bd. 3, Paris 1960, p. 404 (Brief an Theo 614 listete die Gemälde auf). - Einen Text über diese Ausstellung Vincents bei *Les XX* habe ich fertiggestellt.

Zivilisationskritiker Gauguin war 1886 aus Paris entflohen und malte in der Bretagne, um bei Land, Menschen und Volkskunst das zu sehen, was er dann für seine Malerei als „*simplicité*“ und „*abstraction*“ verstand. An Schuffenecker und an Van Gogh wird er im Sommer 1888 schreiben „L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvent devant ...“ Dem sollte Vincent entgegenhalten, es ist die Pflicht des Künstlers *zu denken und nicht zu träumen*.

Um seine fixe Idee, in den Tropen zu arbeiten zu erreichen, reiste Gauguin 1887 mit Laval über Panama nach Martinique, kommt jedoch völlig verarmt, krank mit einer Reihe Bildern zurück nach Paris, wo er Ende 1887 Vincent kennenlernt. Man tauschte kleine Studien.

Im Sommer 1888 hält sich Gauguin wieder in der Bretagne in Pont-Aven auf, wo ihn auch Bernard besuchen kommt, um Anschluss an Gauguin und Laval zu finden. Es sind die Sommermonate (Vincent ist in Arles), in denen Van Gogh die anderen Freunde zum Porträt auffordert, d. h. gegenseitige Bildnisse und Selbstbildnisse.

Der leichter beeinflussbare Van Gogh suchte eine ähnliche Flucht aus Paris und aus den krisenhaften Kunst-Debatten, aus den Grenzen des Impressionismus, über den er mit Camille und Lucien Pissarro, Guillaumin, Signac diskutierte, und aus der Gefahr des Neo-Impressionismus (Punktieren). Vincents Brief (no.553 a) an Gauguin, den dieser seinem Schreiben vom 8. X. 1888 an Schuffenecker in Paris beilegte, enthielt die Vision der materiellen Sicherstellung der jungen Maler (Produktionsmittel) und ihren Anteil am erhöhten Erlös, dem Preis in Zukunft, wenn die Gemälde nicht mehr ihr Eigentum sind. So gesehen wäre Vincent ein reicher Mann geworden!¹³

Eine erneuerte Malerei in südlich-tropischen Ländern schwebte auch ihm vor; er dachte an Marseille. Wieso die Wahl auf Arles fiel, kann hier nicht erörtert werden.¹⁴

13 „Dans ces discussions il s'est souvent agi de ce qui nous tient si fort au coeur à mon frère comme à moi des mesures à prendre pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres et de sauvegarder les moyens de production (couleurs toiles) et de sauvegarder à eux directement leur part dans le prix que ne prennent leurs tableaux actuellement que longtemps après avoir cessé d'être la propriété des artistes.“ (Van Gogh - Correspondance Complète, ed. Charenzol, Paris 1960, vol. 3, p. 225 f.; V. Merlhès: Gauguin Correspondance, 1984, p. 239.)

14 Siehe Roland Dorn: *Décoration* - Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus, Hildesheim 1990, der endlich eine Struktur in das Oeuvre Van Goghs brachte

Im März 1888 beginnt Van Gogh seine leidenschaftliche Malerei in der Provence zu entfalten, einen expressiven Stil auf der Basis des Japonismus und der Crépons (aber ohne deren apollinische Stille), erhöht und verdichtet durch symbolische Dimensionen in einer suggestiven Farbgebung.¹⁵ Er selbst nennt seine Malerei einmal einen groben Realismus!

Die Briefe der Maler in diesen Jahren stellen neben den Ausstellungsbeteiligungen die wichtigste Quelle dar. Van Gogh ist der leidenschaftlichste Briefschreiber, ungleich ausführlicher als Gauguin, der oft nur wenige dunkle Bemerkungen macht. Aber auch Gauguin bringt wichtige Aspekte seines Kunstwollens auf Formeln bzw. auf den Begriff („*abstraction*“).

Im Laufe des Jahres 1888, also der Trennung der Kollegen, Gauguin in Pont-Aven, Bernard in Paris, Vincent in Arles, spielt die Utopie eines Maler-Ateliers im Midi für Van Gogh eine leitende und tröstende Rolle, auf die er sich mit dem Bruder in Paris mehr und mehr versteift. Er hofft auf das Kommen der zwei anderen, eventuell auch Lavals. In seinen Briefen betreibt Vincent nicht nur Kunstgeschichte - ein ausgezeichnete Kenner der Museen - und Kunsttheorie, er verfolgt besonders mit Theo das Kommen von Gauguin (dem das Geld fehlte) nach Arles. Und er versendet Appelle hinsichtlich des Malens von Porträts!

Während in Paris die Pointillisten bei den „*Unabhängigen*“ weiterhin ausstellen, organisiert Gauguin für den Sommer 1889 zur Weltausstellung in Paris im Café Volpini gemeinsam mit Bernard, Laval, Anquetin und Schuffenecker - ohne Toulouse-Lautrec (der wurde von Gauguin mit einem kleinlichen Vorwurf refusierte!)¹⁶ und ohne Vincent (Theo verhinderte es) - eine Ausstellung ihrer Gruppe als sog.

bzw. diese erkannte (die verschiedenen Serien Porträt, Landschaften, Garten des Dichters, Sonnenblumen für das Haus als *décoration*).

15 T. Koder: Vincent van Gogh - Christianity versus Nature, Amsterdam/Philadelphia 1990; Thomas Noll: *Der große Sämann*, Worms 1994, haben die symbolischen (sinnbildlichen) Gehalte in Van Goghs Gemäldekonzeptionen herausgearbeitet.

16 Es ist bezeichnend für den Egoismus Gauguins, daß er den überragenden Könner der nachimpressionistischen Avantgarde, Toulouse-Lautrec, nicht aufnahm. Dessen Gemälde wie das Bildnis der Mutter, das Porträt Susanne Valadon oder Vincents hätten die Gauguin-Gruppe - qualitativ - in den Schatten gestellt.

Synthetisten. Dort wird Gauguin im Juni 1889 seine wichtigsten Bilder wie „Eva“, *Les Mangos - Martiniques*, *Jeunes Lutteurs*, *Misères humaines*, *Dans les vagues* (Ondine I) u. a. zeigen, ohne etwas zu verkaufen.¹⁷



EXPOSANTS

Paul Gauguin
Charles Ladal
Léon Fauché

E. Schuffenecker
Louis Anquetin
Georges Daniel

Emile Bernard
Louis Roy
Ludovic Nemo

Abbildung 1: Titelbild des Volpini-Kataloges, Paris Juni 1889 (P. Gauguin: Aux roches noires)

Van Gogh drängte Gauguin monatelang, nach Arles als Haupt der Maler-Gemeinschaft zu kommen, aber aus materieller Not verzögerte sich alles. Vincent appellierte an die Freunde, als Bernard mit seiner Schwester in Pont-Aven weilte, sich gegenseitig zu porträtieren; zumal er dem Bildnis im Sinne der verehrten Tradition Rembrandt-Fabritius-Courbet eine leitende Funktion (und Zukunft) zuwies, was bei Gauguin keine Rolle spielte. Dieser verehrte insgeheim Puvis de Chavannes beruhigte Welt, da er zu Enträumlichung und inhaltlich zu Mystizismus neigte. Im Oktober schreibt er aus Pont-Aven an Bernard: „*Van Gogh (also Theo) hofft, alle meine Bilder zu verkaufen. Wenn ich das Glück haben soll, gehe ich nach Martinique. Ich bin überzeugt, daß ich dort jetzt gute Bilder machen werde. Und wenn ich eine größere Summe auftreiben könnte, würde ich dort sogar ein Haus kaufen und ein Atelier gründen, wo die Freunde alles*

¹⁷ Catalogue de L'Exposition de Peintures du *Groupe Impressionniste et Synthétiste* - Faite dans le local de M. Volpini, Paris 1889; dazu J. Rewald (wie Anm. 8) 1957, S. 278 f.

vorbereitet finden... *Ich bin ein wenig der Meinung von Vincent: Die Zukunft gehört den Malern der Tropen, die noch nicht gemalt worden sind. Man braucht neue Motive für das stupide Käufer-Publikum.*¹⁸

Zu den Porträts des Anderen kam es nicht, Gauguin war von Formfragen gebunden. Aber man schuf *Selbstbildnisse* für den Tausch, die man sich widmete - wie die japanischen Maler. Gauguin gab sich symbolisch verfremdet, übernahm eine Rolle, den Jean Valjean nach Victor Hugos „*Les misérables*“ und ließ Vincent wissen, dies sei ein Bild aller Impressionisten und Künstler als arme Opfer der Gesellschaft : „Et ce Jean Valjean que la société opprime mis hors la loi, avec son amour sa force, n'est-il pas l'image aussi d'un impressionniste aujourd'hui. Et en le faisant sous mes traits vous avez mon image personnelle ainsi que notre portrait à „*tous pauvres victimes de la société ...*“¹⁹



Abbildung 2: Paul Gauguin: Selbst als Jean Valjean, September 1888 (Amsterdam Van Gogh-Museum)

Van Gogh, der das Selbstporträt bedeutend und zu gut für einen Tausch fand (Brief 553 a), veränderte daraufhin sein in Arbeit befindliches Selbstbild bis September 1888 und überhöhte sich „*wie ein Japaner*“, wie

¹⁸ Gauguin an Bernard, Okt. 1888 in V. Merlhès 1984, No. 178.

¹⁹ Gauguin an Vincent in V. Merlhès: Gauguin Correspondance, Paris 1984, No.166

ein Anbeter des ewigen Buddha, mit schräg gestellten Augen, mit kahlem Kopf (Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University).²⁰

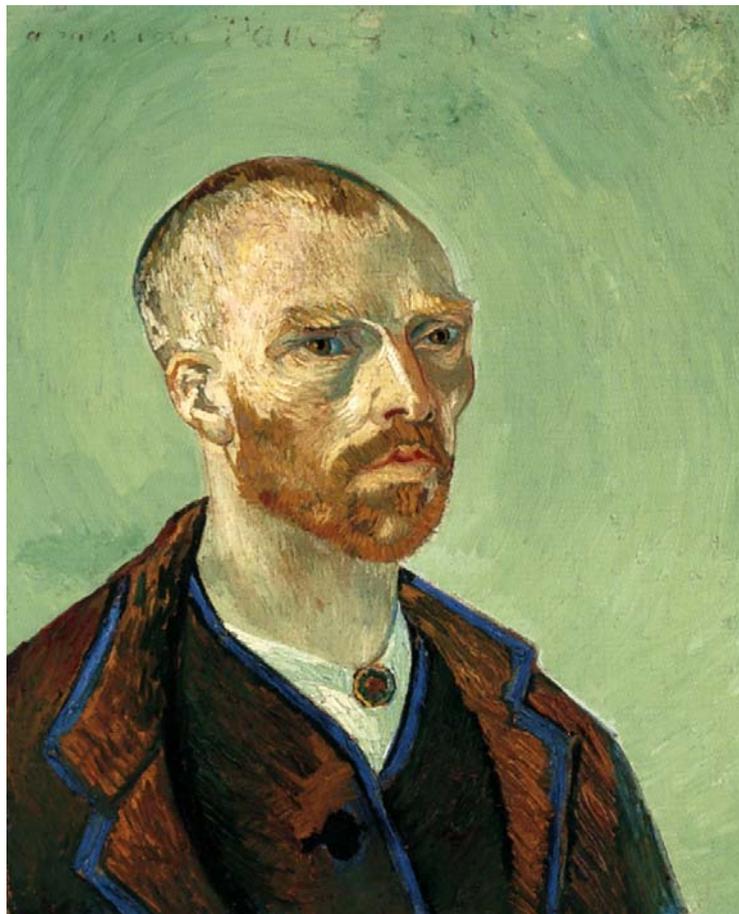


Abbildung 3: Vincent van Gogh: Selbst wie ein Japaner
September 1888.

Als Theo van Gogh, der bereits nach Rückkehr Gauguins von Martinique dem kranken und verzweifelten Maler eine Ausstellung in seiner Boussod-Galerie mit vier Gemälden und Keramik eingeräumt hatte, im Oktober 1888 von Gauguin die „*Vier Bretoninnen an der Mauer*“ (von 1886, heute Neue Pinakothek) für 600 Francs und Keramik für 300 Fr. verkaufte,²¹ konnte Gauguin mit diesem Geld seine Schulden bezahlen und nach Arles - für unbestimmte Zeit - reisen. An Schuffenecker schreibt Gauguin am 8. Oktober: „So werde ich also Ende

20 Dieses Gemälde - eventuell der 2. Anlauf ? - wurde gereinigt und restauriert vgl. V. Jirat-Wasiutynski/H.T.Newton: Vincent van Gogh's Self-Portrait dedicated to Paul Gauguin, Cambridge/Mass. 1984; Katalog Manet bis Van Gogh - Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Berlin 1996, No. 43 (C. Lenz).

21 John Rewald: Theo van Gogh, Goupil, and the Impressionists, in: Gazette des Beaux-Arts, 81, 1973, p. 90

des Monats nach Arles abreisen. Ich glaube, ich werde lange dort bleiben. Dieser Aufenthalt soll Muse zu ungestörter Arbeit ohne Geldsorgen schaffen, bis es endlich soweit kommt, daß ich lanciert bin.“

Die Arbeit Gauguins im kleinen Atelier-Haus Van Goghs an der Place Lamartine führte zu einem fruchtbaren, aber zerrissenen Wettbewerb beider, der eine Reihe von wichtigen Gemälden hervorbrachte, insbesondere solche, die das gleiche Sujets höchst verschieden darstellten - Van Gogh räumlich-plastisch, Gauguin dagegen flach unräumlich - und folglich signifikante Vergleiche der Unterschiede beider Positionen ermöglichen. Dies kann hier nicht ausgebreitet werden, nur ein Beispiel sei erwähnt: die Sicht in die Pappel-Allee „Alyscamps“, der römischen Gräber-Straße (östlich von Arles) oder Gauguins Bild der Weinlese bei Montmajour im November als „*Misères humaines*“ (heute Copenhagen) und Van Goghs Pendant „*La vigne rouge*“ in Moskau, Gegenüberstellungen, aus denen die diametral differenten Gestaltungsprinzipien beider Begründer der modernen Malerei ablesbar sind: Gauguins stärkere Raumscheu und ‚*abstraction*‘ und Vincents Raumgestaltung, suggestives Kolorit und sein Proto-Expressionismus. Gauguin sucht, indem er eine düstere Bretonin links einfügt, seinen Symbolismus einzubringen und formal die Fläche in Einheit von Form und Farben zu preferieren. Van Gogh sucht den Ausdruck des Menschen in der Natur im intensiven Raum-Erlebnis, die Tiefenflucht zielt auf die Sonne über Arles.²² Zwei völlig unterschiedliche Temperamente (Zolas Ausdruck) und folglich unterschiedliches Kunstwollen: Gauguins Stil führte über Sérusier und Denis zur Abstrakten Malerei eines Kandinsky, Van Goghs Stil bereitete den Expressionismus von Meidner, Beckmann, Kirchner, Pechstein vor. Die eine Richtung ist eine Form-Kunst, die andere eine Existenz-Kunst.²³ Gauguin brachte den Gegensatz selbst auf die knappe Formel, wenn er im November an Bernard schrieb, Vincent wolle ähnlich wie Daumier

22 Cat. Van Gogh and Gauguin - *L' Atelier du Midi*, Chicago 2001, Amsterdam 2002, hg. von D. W. Druick/P. Zegers, dt. Edition Stuttgart 2002; vgl. D. Schubert a.a.O. 2004 (wie Anm. 9), S. 370.

23 Diese Unterscheidung in Form-Kunst und Existenz-Kunst basiert auf Carl Einsteins Charakterisierungen von Cézanne und Van Gogh in: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. A. 1931, S. 21 f.; vgl. D. Schubert: Meidners Mappe **KRIEG** von Herbst 1914, in: Ludwig Meidner - Weltentaumel, hg. von Martina Padberg, Macke-Haus Bonn 2004, S. 48.

malen, „*ich im Gegenteil denke eher an einen kolorierten Puvis - mit japanischem Einschlag.*“²⁴ Das war zutreffender als es die moderne Kunstgeschichte bisher verstand.

II.

Entsprechend der Appelle Van Goghs hätte in den gemeinsamen Wochen im Süden das gegenseitige Bildnis entstehen müssen. Van Gogh zögerte aus Verehrung des ‚maitre‘, den er als Poet empfand, als „*Dichter*“. Gauguin aber schuf das Gemälde „*Vincent Sonnenblumen malend*“ (Amsterdam Rijksmuseum Van Gogh), das die Blumen ähnlich wie den Kopf des Kollegen deformiert behandelte. Dieser soll zu Gauguin gesagt haben, ja, das sei er wirklich, aber wie *verrückt* (Avant et Après, 1903)²⁵. Statt weiterer gegenseitiger Porträts entstanden nun Selbstbildnisse, von Vincent das im Tausch für Laval, mit chromgelber Jacke, vor grünem Grund.²⁶ Von Gauguin entstand das Selbstbildnis gleichen Formats, sehr dünn gemalt, auf grober Leinwand (welche die Farbschicht porös macht), in leichter Schrägsicht von rechts, in Halbfigur vor einem Hintergrund in Gelb, Grün, Weiß und Zinnober-Rot (Puschkin-Museum Moskau, Abb. 4). Der gelbe Streifen links am Bildrand setzte das Chromgelb II, welches Vincent immer verwendete. Das Zinnober nahm Gauguin auch in kleinen Strichen und Flecken am Mund, der Nase, am Kinn. Die matten Augen schauen nicht in die eigenen Augen (im Spiegel) bzw. nicht den Betrachter an, der diffuse Blick scheint raumlos. Der Mund ist wie zum Sprechen leicht geöffnet und mit Weiß gehöhlt.

Das 46 x 38 cm große Bild, links unten in Chromgelb *P. Go* signiert, wurde auf *grobe Sack-Leinwand* gemalt (nicht grundiert), die die beiden Maler auf Gauguins Vorschlag hin im November 1888 in Arles kauften²⁷

24 V. Merlhès: Gauguin Correspondance, 1984, No. 176, p. 270

25 Vincent berichtet an den Bruder Theo über das Gemälde, Br. 605 der alten Zählung, vgl. die neue Zählung und Datierungen bei Han van Crimpen: De brieven van Vincent van Gogh, Den Haag 1990, vol. 4, No. 802, p. 1929.

26 Vgl. Ronald Pickvance: Van Gogh in Arles, New York 1984, No. 124; das Gemälde wurde aus Privatbesitz versteigert bei Christie's New York, Mai 1992, lot 32.

27 Vgl. Brief 559 (alter Zählung) von ca. 6. November: „Gauguin a acheté pour la

und verwendeten; auch das umstrittene *Sonnenblumen*-Gemälde (heute in Tokyo), eine Wiederholung, die Vincent im Febr./März 1889 eigens für Gauguin, der eine Version gewünscht hatte, malte, ist Sack-Leinwand. Dieser Malgrund kam nicht Vincents Intentionen entgegen, im Gegenteil, sie kam Gauguins Intentionen der Verschleifung der Formen entgegen; außerdem vermindert die ungrundierte Jute stark die Leuchtkraft der Farben. Das konnte nicht in Van Goghs Sinne sein. Trotzdem malte er einige Studien wie den „*Blätterfall/Alyscamps*“²⁸ auf diese Sack-Leinwand.

Gauguin dagegen erzielte durch diesen Bildgrund eine Mattheit der Farben und ein Verweben der Formen, was seinen dekorativen Absichten und der Verflächigung seiner Sujets sehr entgegen kam. Wegen dieser Enträumlichung und dekorativen Verflächigung sah man lange nicht, welches Sujet im Hintergrund des Moskauer Selbstporträts erscheint. Während der Wanderausstellung nachimpressionistischer Hauptwerke aus sowjetischen Museen, Lugano 1983, konnte man u. a. dieses Selbstbildnis Gauguins studieren. Im Katalog lasen wir für den Hintergrund: „Schließlich fallen rechts im Hintergrund die Umrisse einer rosa Hütte mit einem vom Dach herunterhängenden roten Blatt ins Auge ... Eine schwere Erkennbarkeit einer Reihe von Details im Hintergrund...“

Pickvance besprach das Gemälde innerhalb seiner Ausstellung „Van Gogh in Arles“ (New York 1984)²⁹ und datierte es ins Jahr 1888, rückte es - Wildenstein folgend - in die ersten Wochen in Arles und stellte es neben das Amsterdamer Werk „*Vincent Sonnenblumen malend*“. Diese

maison une commode, divers utensiles de ménage, puis 20 mètres de toile très forte ...“ (Toile de sac), siehe *Correspondance Complète* 1960, 3, p. 267; siehe auch Vincents Brief 563 für die *Stühle*-Bilder. Gauguin spricht im verlorenen Brieffragment an E. Bernard für die „vignes pourpres“ im November von „*grosse toile à sac*“ (V. Merlhès: *Correspondance*, 1984, No. 179).

28 Siehe Pickvance 1984, No. 115-117; No. 115 in Privat Lausanne wurde m. E. nicht nur vor Gauguins Kommen gemalt, das raumtiefe Gemälde hat Vincent auch auf grundierte Malleinwand ausgeführt. Die folgenden Querformate zeigen Gauguins Einfluß und ein gewisses Mißlingen: van Goghs expressiver Stil wurde abgefälscht.

29 Ronald Pickvance: *Van Gogh in Arles*, New York 1984, No. 142; auch Françoise Cachin im Katalog der Gauguin-Retrospektive Washington 1988/Paris 1989 hat in ihrem Beitrag das Moskauer Bild um 1888 datiert, erkannte aber auch nicht den Hintergrund.

Datierung ist wohl im Ansatz richtig, aber insgesamt ungenau. Die Autoren des Kataloges Essen 1993, „Morosow und Schtschukin - die russischen Sammler“, datierten das Selbstbild Gauguins unsicher „um 1890 oder um 1894“. Der Schluß, das Bild in die 90er Jahre zu rücken, war sehr fragwürdig.³⁰

Was die Sujets im Hintergrund betrifft, so resignierte auch Pickvance noch 1984, auch wenn er an Gauguins Bilder im Bilde wie „*Mme Roulin*“ dachte. Er schrieb schließlich: „In the *Self-Portrait*, it is impossible to match the background shapes and colors with any of his surviving paintings.“³¹ Zugegeben, die Verflächigungen und Verschleifungen der Gegenstände gehen in Gauguins Werken dieser Jahre so weit, daß konkrete Motive unklar werden (z. B. im Bild „*Les arbres bleus*“, Copenhagen).

Sieht man jedoch genauer hin und überblickt das Oeuvre Gauguins differenziert, so erkennt man problemlos die rothaarige nackte Frau, die sich am Meer in die Wellen wirft, und nicht einmal spiegelverkehrt. Es ist *Undine*, in Gemälden erst 1889 realisiert, das Gegenstück zur christlichen Eva in Gauguins Aufspaltung der Frau in diese zwei Pole der weltlichen und der christlichen Weiblichkeit. Hat man dies erkannt, es war Isabelle Cahn 1991,³² so stellt sich die Frage der Entstehung und der Datierung auch differenzierter.

Die Federskizze, die Gauguin im Brief an Schuffenecker im September 1888 einfügte,³³ zeigt zwar den gleichen Bildnistypus, bezieht sich jedoch auf das eigene Gemälde als ein Jean Valjean nach Victor Hugos „*Les misérables*“, das Gauguin im Tausch für Vincent schuf, dessen Gegenstück das Selbst als Japaner war. Eine stützende Quelle haben wir in Van Goghs Brief 570 an Theo von Januar 1889, also nach Gauguins überstürzter Abreise, aus dem ein Selbstporträt Gauguin zu deduzieren ist:

30 Georg-W. Költzsch (Hg.): Morosow und Schtschukin - die russischen Sammler, Essen 1993, No. 39 Farbtafel.

31 R. Pickvance: Van Gogh in Arles, 1984, p. 236 (No. 142, Farb-Abb.).

32 Isabelle Cahn: *Les Gauguins dans Gauguin* : Peintures et céramiques dans les tableaux, in: Actes du colloque GAUGUIN, Musée d'Orsay, Paris 1989, Paris 1991, p. 174 - dort erstmals präzise bestimmt.

33 Victor Merlhès: Gauguin Correspondance, Paris 1984, No. 168



Abbildung 4: Paul Gauguin: Selbstbildnis mit Undine, Arles 1888 / Paris 1889
(Moskau, Puschkin-Museum)

„Hast Du das Porträt von mir gesehen, das Gauguin hat (das war Vincent Selbst als Japaner), und hast Du das Selbstbildnis gesehen, das Gauguin in den letzten Tagen gemalt hat ? Wenn Du dieses mit dem vergleichst, welches ich von ihm habe, das er mir aus der Bretagne im Tausch sandte, so wirst Du sehen, daß er hier im Großenganzen ruhiger geworden ist.“³⁴ Sinn dieser Sätze war zweifellos, die

³⁴ Van Gogh Briefe, alte Zählung 570 (Correspondance complète, ed. G. Charensol

unversöhnlichen Streite und Kunstdebatten der beiden, die auch im Ausflug nach Montpellier zur Bruyas-Sammlung mit den Courbets und Delacroixs nicht vergingen, zu verharmlosen und den Bruder zu beruhigen über die Schärfe dieser Konflikte und die offenbare Krise mit Gauguin, - eine Krise innerhalb des Nachimpressionismus mit weitreichenden Folgen.

Mit Brief 570 haben wir ein Dokument für die Entstehung des fraglichen Gauguin-Selbstporträts im Dezember 1888. Aber ohne Zweifel hat Gauguin im Hintergrund ein eigenes Bild variiert, wie er es im Porträt der „*Mme Roulin*“ auch tat, das erst im Jahr 1889 entstand. Sollte also ein Arleser Selbstbild, das Vincent meinte (und Gauguin mitnahm), nicht verloren sein, so müssen wir den Hintergrund neu sehen. Mit Isabella Cahn handelt es sich um ein signifikantes Bild Gauguins, das er nun psychologisch auf sich bezieht - als Mann zwischen den Frauen, und zwar die Komposition einer jungen nackten Frau mit rotem Haar (Zinnober, die Lieblingsfarbe Gauguins), die in die grünen Wogen mit weißen Schaumkämmen sich wirft, Titel „*Dans les vagues*“, datiert in Rot `89, gemalt zu Beginn des 3. Bretagne-Aufenthaltes (heute Museum Cleveland, Abb. 5).³⁵ Vergleicht man dieses Gemälde mit dem Hintergrund des Selbstbildnisses in Moskau, so werden die (seitenverkehrten) Motive sofort klar: das grüne Wasser mit den weißen Wellenkämmen, Rücken und Kopf des Frauenaktes, der erhobene Kopf (nun nach links gewandt), das Haar in Vermillon vom Bildrand überschritten, am Rücken hängend. Die Form zwischen ihrem Gesicht und Gauguins Kopf ist der rechte Arm der Wellenfrau. Damit rückt die Vollendung des Selbstbildes ins Jahr 1889, d. h. in die Monate vor und während der „Volpini“-Ausstellung, die Gauguin von Le Pouldu aus vorbereitete und bis Juni realisierte.

Erst 1891 veränderte Gauguin den Titel in „*Ondine I*“. In seiner Schau der Gruppe im Café Volpini im Juni 1889 zeigte es Gauguin unter dem Titel „*Dans les vagues*“ als die No. 44. Wie in anderen Fällen variierte

1960, Vol. 3, p. 287); vgl. neue Zählung Han van Crimpen (Hg.): *De brieven van Vincent van Gogh*, Haag 1990 vol. 3, No. 738.

35 Wayne Andersen: *Gauguin's Paradise lost*, New York 1971, p. 90, London 1972, p. 117 f.; Cat. Vincent van Gogh and the *Birth of Cloisonism*, Toronto/Amsterdam 1981, no. 60 (Bogumila Welsh-Ovcharov); ferner Françoise Cachin (Ed.): *Paul Gauguin*, Paris 1989, No. 80, 81, 83.

Gauguin sein Sujet mehrfach, und zwar in einem Pastell (Coll. Josefowitz), in einem Fächer, ein Jahr später in dem Relief „*Soyez mysterieuses*“.

Ein Reprint des kleinen Kataloges liegt vor. Dort variierte Gauguin auch sein Wellenmädchen, indem er sie mit einer christlichen Eva konfrontierte (auch separat gemalt „*Eve Aquarelle*“ im Katalog Volpini No. 42): es handelt sich um den Titelholzschnitt des Kataloges, Eva in Gebärde der Melancholie und Verzweiflung vor schwarzem Felsen, das Wellenmädchen/Ondine rechts vor der Brandung, „*aux roches noires P Go*“ bezeichnet (Abb. 1).

In diesem Querformat haben wir folglich die beiden Seiten des Frauenbildes in Gauguins Imagination - eine christliche Gestalt (Eva) und eine heidnische Gestalt (Ondine), die wie eine Personifikation der Tristesse hockende, christliche EVA als Sinnbild des gefallenseins, der Sünde, der Melancholie und somit die Expression des Pessimismus. Als Pendant die emphatisch in die Wellen gehende nackte junge Frau verkörpert das vitalistische Prinzip des Lebens, der hingebenden Erotik und somit die Expression des Optimismus, versus aber auch die Abwendung vom Manne (wenn sie die Konnotation ‚Ondine‘ erhält). Die antithetisch gedachten Symbolfiguren - nicht zwei Evas - setzt Gauguin in der Volpini-Katalog-Zeichnung vor bestimmte Natur-Motive: die melancholische Eva vor die dunklen Steine (bei Ebbe), das Wellenmädchen vor das bewegte Wasser, sozusagen als Zeichen für Tod und Leben, wie aus dem Titel des Gemäldes in Kairo, von Frühjahr 1889, hervorgeht: „*La vie et la mort*“. Auch die Kopfhaltungen - hinauf und hinab - und ihr Ausdruck tragen diesen Symbolismus.

Mit der „*Femme à la vague*“ rückt die Vollendung des Moskauer Selbstporträt in die Monate der Volpini-Ausstellung. Gauguin nimmt in den Hintergrund des unvollendeten Bildes (aus Arles) symbolisierend die Figur eines neuen Hauptwerkes, das für den Maler lebensphilosophisch wichtig wird, das bedeutet, er ordnet von den Polen der aufgespaltenen Frau sich die naturhafte Undine zu.

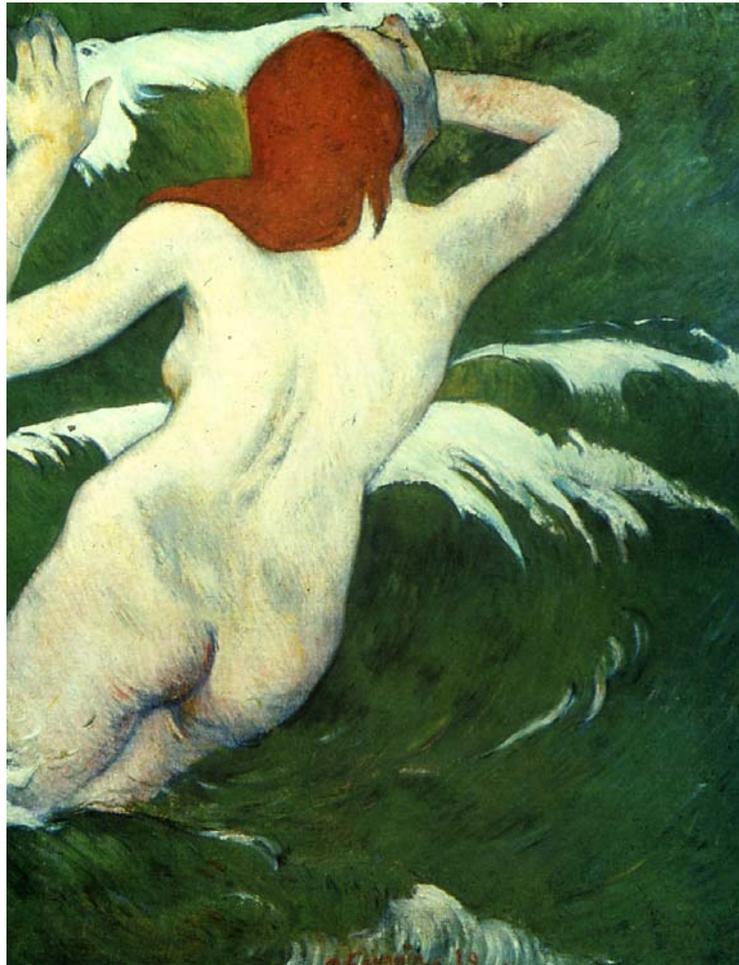


Abbildung 5: Paul Gauguin: Dans les vagues (Ondine), 1889
(The Cleveland Museum of Art)

Exkurs: Zur Rezeption des Undine-Stoffes:

Seit Frédéric de la Motte Fouqués Märchen (1811) und den Opern von E.T.A.Hoffmann (1816) und Lortzing war die Wasserfee Undine ein Gleichnis für die Liebesehnsucht, ihre Seelensuche, Hingabe und - bei Treuebruch des Mannes - für ihren Todes-Kuss, so bei Fouqué.

Heinrich Heine schrieb in seinem Text „*Die romantische Schule*“ 1835: „Es ist die Geschichte von der schönen Wasserfee, die keine Seele hat, die nur dadurch, daß sie sich in einen Ritter verliebt, eine Seele bekommt ... aber ach! mit dieser Seele bekommt sie auch unsere menschlichen Schmerzen, ihr ritterlicher Gemahl wird treulos, und sie küßt ihn tot. Denn der Tod ist in diesem Buche ebenfalls nur ein großer K u s s .“

Da Fouqués Märchen 1819 in Frankreich erschienen war, konnte Gauguin diese Undine-Sage kennen, eine Geschichte voll Ambivalenz von Liebes-Hingabe und todbringendem Eros. Aber kannte Gauguin das Märchen eventuell bereits vor 1889 ? Gerade in diesem Jahr zitierte

man in der Gauguin-Gruppe (und Gauguin selbst in seinem Manuskript „*Livre d'Or*“) verschiedene Passagen aus C. Benoits Wagner-Buch, einerseits hinsichtlich der „*Natur des Weibes*“ à la Wagner, andererseits hinsichtlich der Lobpreisung der Künste und ihrer treuen Jünger (Wagners Glauben in „*Ein Ende in Paris*“).³⁶

Wie Henri Dorra gezeigt hat,³⁷ übersprang jedoch Gauguin gerade denjenigen Satz, in welchem Wagner „das Wellenmädchen“ als Symbol für die sog. „*Natur des Weibes*“ erwähnte (der Name *Undine* fällt nicht bei Wagner, eine Änderung von Benoit).³⁸ Wohl später erst interpolierte Gauguin die Konnotation „*Ondine*“ für seine Wellenfrau, da das erste Gemälde derselben 1889 noch unter dem Titel „*Dans les vagues*“ im Café Volpini in Paris hing. In seiner Zeit wurde übrigens die Gestalt der Undine zugleich Symbol einer *Femme fatale*, die die herum irrenden Männer (die Gauguins) und die treulosen Männer mitreißen und in den Wasser-Tod küssen kann.³⁹

Gauguin fand später seine „*Undinen*“ auf Tahiti und wiederholte bereits 1892 die Figur der natürlichen Frau, die in die Wellen gleitet („*Près de la mer*“). Daß er als Europäer mit seiner Suche nach Ursprünglichkeit diese Frauen mit Syphilis ansteckte, war eine böse Fatalität des interkulturellen Kontaktes. Und seine Malerei wurde zunehmend stereotyp und verlor die Kraft der Spannungen von 1887 bis 1889, als er sich selbst vor dem Bilde des ‚*Gelben Christus*‘, dem Holzkreuz in der

36 R. Wagner: *Ein Ende in Paris*, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen 1871-1883, 3. Auflage 1897, Bd. 1, S. 135

37 Henri Dorra: *Le texte Wagner de Gauguin*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984, S. 281-288.

38 „C'est l'ondine qui passe murmurante à travers les vagues de son élément“ (C. Benoit). Wagner schrieb im Original (in: *Oper und Drama*, 1851, 1. Teil): „Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende. Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das *Wellenmädchen*, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt ... Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß, Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt.“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 3. Auflage, 3. Bd., 1897, S. 316)

39 Henri Dorra 1984; Françoise Cachin 1989, p. 156-157.

Kirche von Trémalo bei Pont-Aven, malte. In diesem *Selbstporträt*⁴⁰ zeigte sich Gauguin zwischen dem Symbol des Christentums und einer Keramik mit einer dämonischen Maske, die er selbst erfunden hatte. Beides bezog er als religiöse Fragen auf sein Suchen, so wie er zuvor Ondine als Frauentypus auf sich als irrenden Künstler bezogen hatte.

Im Anschluß an Wagners Glaubensbekenntnis konstituierten Gauguin und Sérusier ihr Kunst-als-Religion-*Credo* für den Speisesaal in der Herberge in Le Pouldu.⁴¹ Das **CREDO** Wagners („*ein letztes Wort über meinen Glauben*“), das Sérusier und Gauguin übernahmen, lautete: „Je crois à un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l’art sublime et chaste, tous ceux qui l’auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles.

Je crois qu’en revanche les disciples fidèles du grand art seront glorifiés et qu’enveloppés d’un céleste tissu de rayons, de parfums, d’accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l’éternité au sein/seuil de la divine source de toute harmonie.

R. WAGNER.⁴²

Bei Wagner lauten die Sätze original so: „Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle Diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust (...) Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden. Möge mir ein gnädig Loos beschieden sein! - Amen!“

40 Françoise Cachin (Ed.) Gauguin, Paris 1989, No. 99.

41 Paul Sérusier: A B C de la peinture, - Correspondance, Paris 1942, p. 49; vgl. John Rewald: Von van Gogh zu Gauguin, 1957, S. 277 und 296.

42 C. Benoit: Wagner, 1887, p. 69-70; dabei verzichteten die Maler auf den 1. Teil der Wagner-Sätze, siehe bei R. Wagner: *Ein Ende in Paris/Une fin à Paris*, in: Gesammelte Schriften (wie Anm. 35), 3. Auflage 1897, Bd.1, S. 135; M. Prather/Ch. Stuckey: Gauguin, New York 1987, Köln 1994, 223- 224. - P. Sérusier hatte für „*seuil*“ (*Anfang*) jedoch „*sein*“ (Brust, Herz) geschrieben: A B C de la peinture, Paris 1942, p. 49; H. Dorra 1984, S. 281.

Den ersten Teil von Wagners Text („Ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, untheilbaren Kunst; - ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt ...“) übernahmen die Maler der Bretagne nicht.

Das Wagner-Ferment im Kopf von Gauguin wirft ein bezeichnendes Licht auf seinen Mystizismus, den bereits Camille Pissarro erkannt hatte angesichts der Komposition „*Après le sermon - La lutte de Jacob*“ von 1888. Am 20. 4. 1891 schrieb Pissarro an seinen Sohn Lucien, nach Lektüre des Textes von A. Aurier über Gauguin im *Mercure de France*, Gauguin sei kein Seher, er sei ein Schlaukopf.⁴³ Er gründe seine Malerei nicht auf einer sozial orientierten, anti-mystischen Philosophie und daß seine ‚Synthese‘ auf der byzantinischen und japanischen Malerei aufbaue, deren Prinzipien er gestohlen habe.

Dieses Urteil sollte die moderne Kunstgeschichte einmal annehmen, ohne ihrerseits eine wertungsfremde Behandlung Gauguins weiter zu pflegen.

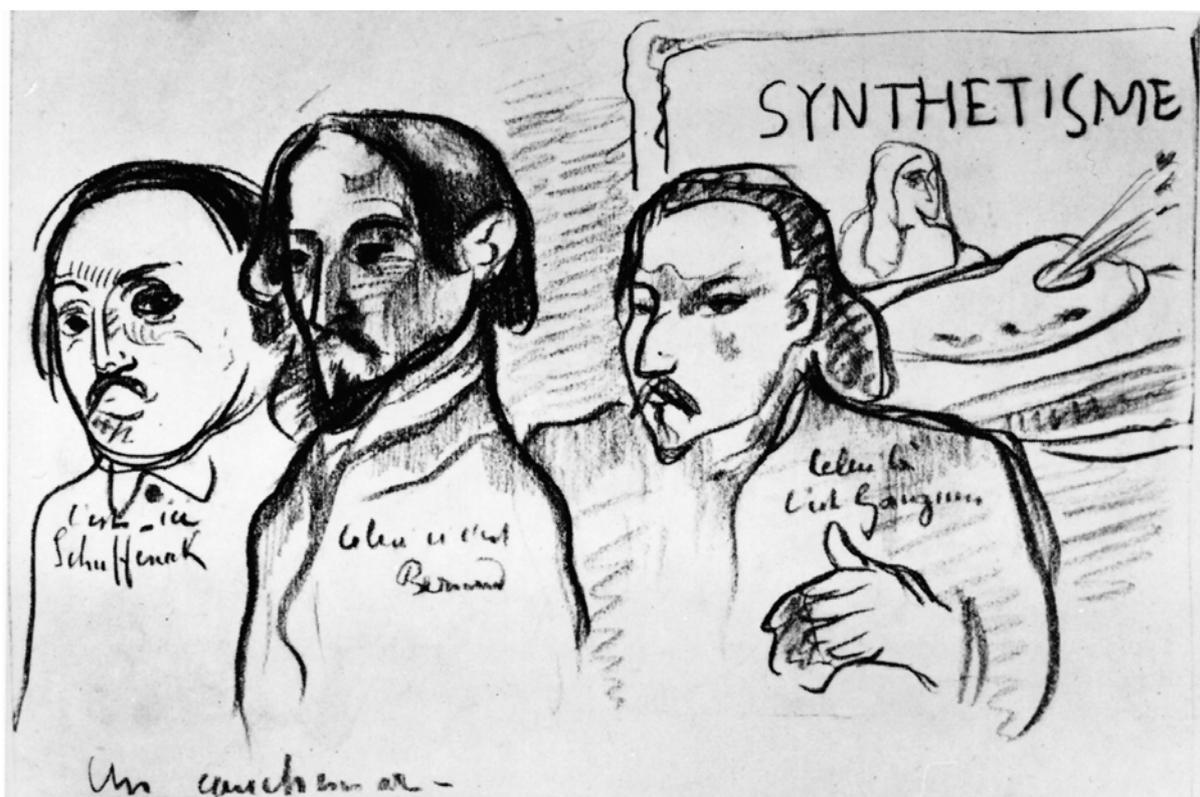


Abbildung 6: Paul Gauguin (?): "Un cauchemar" 1889 (Paris, Musée du Louvre)

43 Camille Pissarro an Lucien in: Camille Pissarro Briefe, hg. von John Rewald, Zürich 1953, S. 196 f.

Schluß:

Auch die Datierung Rewalds der Gauguin-Zeichnung „Un cauchemar“⁴⁴ auf 1888 muß m. E. dahingehend korrigiert werden, daß wir eine Skizze von der Hand Gauguins aus den Monaten vor/während der Volpini-Ausstellung in Paris besitzen. Die Porträts von Schuffenecker (links) und Bernard (Mitte), die beide in der Ausstellung neben Gauguin die größten Anteile hatten, sind mit Gauguins Selbstbild in einer Weise verbunden, die plakative Züge zeigt, das bedeutet: eventuell ursprünglich für den Katalog geplant? In der rechten oberen Ecke erkennen wir wieder eine Art Bild im Bilde, nämlich unter dem Begriff „**Synthétisme**“ eine plastische Büste und die Maler-Palette. Für ihre Schau im Café Volpini wählte Gauguin die Bezeichnung „Groupe Impressionniste et Synthétiste“.

Die Gestaltungsprinzipien des *Selbstporträts mit Undine* und dieser Gruppen-Zeichnung von Sommer 1889 sind verwandt. Die Entstehung und Vollendung des Selbstbildnisses in Moskau wurde wegen der ‚Undine‘ vor 1889 fraglich. Eine deutlich spätere Datierung wäre ganz abwegig. So wirft dieses Gemälde einer eindeutigen künstlerischen Gestalt ein Problem der Chronologie bzw. der Arbeitsweisen Gauguins auf. Nach Identifizierung des Hintergrundes scheint die Meinung berechtigt, daß Gauguin die Sack-Leinwand im Dezember 1888 in Arles begann und sein unvollendetes Abbild im überstürzten Aufbruch mit anderen Studien mit nach Paris nahm. Der Hintergrund war wohl noch nicht bemalt, er wurde im Laufe des Sommers 1889 mit dem spiegelverkehrten Bilde der „*Femme à la vagues*“ versehen, womit diese Figur der Undine den gedanklichen Kontext dieser Zeit Gauguins konkretisiert, das heißt den Typus der Frau, den Gauguin am liebsten auf sich bezog. Das leuchtende Chromgelb, das links wie ein Rahmen beider Bilder wirkt, mag zugleich eine Memorierung und Hommage für Van Goghs suggestive Farbe einschließen.

44 John Rewald a. a. O. 1957, S. 299, - der Titel „*un cauchemar*“ war eine Reprise auf Van Goghs Kritik an den Christus-Bildern von Bernard und Gauguin, ein Alptraum für Vincent.