

Alfonso de Toro
DIE HYPERNERVÖSE UND HYPERVERSTÖRTE GESELLSCHAFT
oder
Die verhunzte Ausstellung
Paul Gauguin – Why Are You Angry?

“Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern Menschheit“
(Kandinsky und Marc, in: *Almanach „Der Blaue Reiter“* 1912)

0. Vorbemerkungen

Wir leben in einer Zeit, in der seit Jahren eine selbstzufriedene, satte und – selbst jetzt während eines neuen Kriegs in Europa – mehr oder weniger von existenziellen Problemen befreite deutsche (und westeuropäische) Gesellschaft von einer heftigen Hypernervosität, ja sogar von einer Hyperverstörung erfasst ist, die aufgrund der Ausblendung von Geschichte und des Einsatzes von nicht ganz verstandenen Kulturphänomenen, -theorien und -erfahrungen zu einer bedenklichen Trübung der Urteilskraft geführt hat, wie im Kontext dieser Ausstellung überdeutlich wird. Dieser Zustand hat schlimme Folgen für eine möglichst unideologische und unvoreingenommene Beschäftigung mit Literatur, Bildender und Darstellender Kunst, wie sich auch an den irritierenden Begleittexten der Ausstellung zeigt, in denen Theorien und Begriffe wie Kolonialismus, Dekolonisierung, Postkolonialismus, Dekonstruktion und Multiperspektivismus zu modischen Schlagwörtern verkommen. Die Texte strotzen von kulturtheoretischer Unwissenheit und Halbverdautem.

Statt den Ausstellungsbesucher:innen in der Alten Nationalgalerie Berlin mit passenden kunstgerechten Erläuterungen zu den wenigen ausgestellten Meisterwerken von Gauguin zu begegnen (einer mageren Ausstellung übrigen) beglücken die moralisch höherstehenden und welterklärenden Kurator:innen Anna Kærsgaard Gregersen (Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen) und Ralph Gleis (Alte Nationalgalerie) das Publikum mit einem Bombardement teilweise irreführender Texte. Diese tragen, entgegen ihrer Absicht, selbst nicht nur zu Desinformation, sondern gerade zur Exotisierung und Stereotypisierung von Gauguins Werken bei, indem sie undifferenziert und naiv-idealisiert die Welt in Schwarz-Weiß einteilen: Hier die bösen Europäer, dort die guten Indigenen, und an ihrer Seite die guten aufgeklärten und moralisch tadellosen neuen Menschen Europas, die neuen Gralshüter:innen von Moral und Kunst des 21. Jahrhunderts.

Diese Haltung verrät zunächst eine weit verbreitete Modeerscheinung, und unserem deutschen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext, dann auch ein sehr deutsches Problem, das offensichtlich mit der historischen Vergangenheit, mit der Shoa zusammenhängt, und schließlich ein allgemeines Problem, bedingt durch das schlechte Gewissen der ehemaligen Kolonialmächte, vor allem jene, die ihre Kolonialvergangenheit bis heute kaum oder gar nicht verarbeitet haben. Bei allem Verständnis für das Erbe dieses deutschen Kain-Stigmas sollte dieses eine rationale und ausgewogene Behandlung der Kunst im Bezug zu ihrem geschichtlichen Kontext nicht verhindern, wie es hier der Fall ist.

1. Texte aus dem Ausstellungskatalog: Eine moralisierende Reise in die Unwissenheit

Die im Ausstellungskatalog enthaltenen Texte stellen einen Meta-Text dar, der offenbar die Defizite der von den Kurator:innen in der Ausstellung verfolgten Ziele kompensieren soll. In der Tat, diese Texte verdecken das Versagen des immer wieder kolportierten Anspruchs, „multiperspektivische Annäherungen“, „neue Perspektiven, neue Facetten zu ermöglichen“, „das Bild von Gauguin zu erweitern“ ... Da wird stets und allerlei „entlarvt“, „aufgedeckt“, „überführt“, so wie es bei Kommissaren in Krimis oder bei investigativen Journalisten üblich ist. Daher drängt sich die Frage auf, worin die immer wieder vollmundig verkündeten sog. „multiperspektivischen Erweiterungen/Annäherungen“, die „neue Verortung und neuen Ansätze“, die „Vielfalt an Stimmen und Positionen [...]“ bestehen, die „[...] neue, relevante und präzisere Perspektiven“ auf den Mythos Gauguin sowie „unterschiedliche und widersprüchliche Bilddarstellungen und Positionen Gauguins“ sichtbar machen? (S. 20). Wo und wie werden die „[...] Erweiterung [des] Spektrum[s] an Möglichkeiten“ und die „[Eröffnung] [...] [neuer] Interpretationshorizonte“ sichtbar gemacht? Die Miteinbeziehung der Pazifikraum Perspektive kann letztlich genauso einseitig und willkürlich, wie die der „westlichen Fachwelt“ (S. 11)

sein. Die Antworten bleiben aber aus; die kolportierten Interpretations- und Verortungserneuerungen erweisen sich als bloße modische, rauf und runter gebetete Worthülsen. Nichts davon wird in den Texten gezeigt, geschweige denn, in der Ausstellung. Also, noch einmal: Zu welchen neuen kontroversen Positionen und Meinungen hat die Ausstellung einen Beitrag geleistet, dessen Erkenntniswert die alten (angeblich idealisierenden, unhistorischen und kontextlosen) Interpretationen Gauguins Werke korrigiert? Und auch die immer wiederkehrenden Beteuerungen, sich mit Künstlern und Werken unter den Aspekten Gender, Sexismus, Kolonialismus, Postkolonialismus (S. 10-12) zu befassen, werden nicht erfüllt. All das soll sich offenbar im Kopf des Betrachters abspielen.

Irgendwelche Fotos und Texte aus den Kolonien als Kontrast zu den Bildern von Gauguin auszustellen, bringt kaum einen Erkenntniswert, denn es handelt sich um bloße Nebeneinanderreihungen von gestellten Objekten, Fotos und Texten, um funktionslose Zitate: um Kolorit also. Längst hat Roland Barthes (1980/2004) – es wäre nützlich für die Kurator:innen gewesen, dieses Buch zu lesen – den Status und die Beziehungen zwischen Subjekt, Objekten, Bildern, Fotografien u.v.a geklärt und eingeordnet, indem er die Fotografie als die Verwandlung von Subjekten oder Objekten in „*objet[s] de musée[s]*“ („Museumsobjekte“; ebd.: 29) bezeichnet, als konstruktive, unauthentische Inszenierungen: „*la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre*“ („die Fotografie berührt die Kunst durch das Theater“); „*La Photographie, [c'est] autant de ,performances‘*“ („Die Fotografie ist so viel wie ‚Performance‘“; ebd.: 29-30; 55; 57), oder als ‚*spectre*‘ („Spektrum“; ebd.: 30).

Der Titel von Ralph Gleis' Text (2022: 8-13), „Die Dekonstruktion des Mythos Gauguins. Zur Einführung“, erweist sich als durchaus verfehlt. Dieser dürftige Beitrag hat mit Dekonstruktion im Sinne des Derrida'schen von Heidegger abgeleiteten Konzepts wenig zu tun (vgl. *Grammatologie*, 1967). Statt den ‚Mythos Gauguin‘ zu dekonstruieren, bietet der Beitrag, wie im Falle der ausgestellten Fotografien, eine bloße Ansammlung von anekdotischen und biographischen Äußerungen. Das ganze Herangehen würde von den ehemaligen *Yale Critics*, wie Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Paul de Man und J. Hillis Miller, als ein „Deutungswahn“ bzw., um mit Umberto Eco zu sprechen, als eine „*Overinterpretation*“ verstanden werden. Aus dem mit vielen anderen Zeitgenossen geteilten Wunsch Gauguins, „eine Einheit von Leben und Kunst zu finden“, schmiedet der Verfasser einen Vorwurf an den Künstler, der geradezu absurd ist: „Bemerkenswert aber ist die Radikalität und rücksichtslose Konsequenz, mit der er seinen Lebensraum verfolgte: Gauguin lebte seine Kunst und inszenierte sein Leben als Kunst“ (Gleis, ebd.: S. 8). Denn diese Einheit, verbunden mit dem Wunsch nach „Ursprünglichkeit“, hat seit der Antike topischen Charakter und wird seit der Renaissance, aber auch in der Avantgarde des 19. und des 20. Jahrhunderts, in ganz besonderer Weise und in vielfältigen Formen kultiviert, so bei Paul Whitman, Charles Baudelaire, Yves Klein, bei der Dada-Bewegung, beim Surrealismus, bei Frida Kahlo, vor allem bei Salvador Dalí, bei Joseph Beuys, bei der ganzen Performance- und Fluxus-Kunst..., und eben auch bei Gauguin. Und über die „Selbstinszenierung“ von Künstler:innen von Frida Kahlo bis Markus Lüpertz brauche ich hier sicher nicht zu reden. Obwohl der Verfasser immerhin erkennt, dass es Gauguin in seinen Schriften (etwa *Noa Noa*) bei seiner Selbstbezeichnung als „Wilder“ „weniger um eine realitätsnahe Wiedergabe als um die Vermittlung einer Idee ging“ (Gleis ebd.: 9), kann er es nicht lassen, daraus einen weiteren Vorwurf zu erheben („er [profitierte] von seinen Privilegien als Kolonist“, ebd.), um sich dann in einen evidenten Widerspruch zu verstricken. Denn das „wilde Leben“ ist wohl bei Gauguin eine geistige, empfundene Haltung und muss daher nicht mit der Realität im Einklang stehen. Die Behauptung der finanziellen Sicherheit, die sich Gauguin durch die Kolonialverwaltung angeblich verschaffte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, ist unzutreffend, da Gauguin – wie Segalen (1919/1978/1986/2007: 135ff. und passim) ausführlich beschreibt – stets von Geldsorgen und deshalb auch zum Teil von Suizidgedanken geplagt war, weil er von seinen Arbeiten gar nicht leben konnte und als Verwaltungsangestellter nur ca. sechs Francs am Tag verdiente (ebd.: 137, 139, 140). Diese Tätigkeit wird dennoch als „ein planvolles Vorgehen der Selbststilisierung entlarvt“ (Gleis ebd.: 10), was sein bereits damals erlangtes Ansehen und die Ermutigung seiner Freunde zu seinem „Eskapismus“ (von Gleis mit einer negativ besetzten Realitäts-, Wirklichkeits- bzw. Weltflucht gleichgesetzt) überdeckte und einem voraussetzungslosen Beginn, also einer Stunde null, diametral entgegengesetzt sei (ebd.). Hier rächt

sich erneut die Ausblendung des kulturellen Oszillierens bzw. der kulturellen Diversität und Hybridität, auch was den Menschen Gauguin betrifft. Kærsgaard Gregersen lässt sich in ihrem Beitrag „*Why Are You Angry?*“ auf eine „doppelte Geschichte“ über Gauguin und den Mythos Tahiti“ (ebd.: 14-79) immerhin darauf ein, die Tatsache zu beschreiben, dass Gauguin einerseits als Verwaltungsbeamter arbeitete und sich andererseits für die Belange der indigenen Bevölkerung einsetzte und dass er nicht zur etablierten Kolonialbevölkerung, geschweige denn zur Elite gehörte, sondern ganz unten in der sozialen Hierarchie stand, was allerdings, spätestens seit Segalen, längst bekannt ist.

Noch einmal: dieser Neubeginn ist wohl in der Tatsache begründet, dass Gauguin eine mühevollen Reise von mehreren Wochen ans „Ende der Welt“ auf sich nimmt, wo alles radikal anders als in Paris ist. Das ist ausgesprochen oder unausgesprochen, beabsichtigt oder unbeabsichtigt ein vollständiger Neubeginn, auch deshalb, weil Kolonialgemeinschaften sich bekannterweise wesentlich von ihren ursprünglichen Heimatgemeinschaften unterscheiden (vgl. Albert Memmi 1957/1973). Obwohl das Konzept der Kurator:innen „[...] keineswegs zwingend zu einem moralischen Urteil über seine Kunst [führen soll]“ (Gleis ebd.: 11) bzw. sie „Gauguin auf der Grundlage heutiger ethischer und politischer Maßstäbe [keineswegs] in Geiselnahme nehmen [wollten]“, so Kærsgaard Gregersen in ihrem weitgehend fundierteren Beitrag (ebd.: 17), sondern vielmehr der Lesart von Künstler („Gauguin in kolonialem Kontext“) und Werk („seiner künstlerischen Bestrebungen“) sowie „[...] [der] Betrachtung seines Œuvres [...] neue Facetten [hinzugefügt werden] sollen“ (ebd.: 19), sind die Texte der Kurator:innen dennoch im höchsten Maße mit moralisierenden Vorhaltungen gesättigt.

Die zu Objektivität tendierende binäre Beschreibung von Kærsgaard Gregersen (ebd.: 19-20) unterscheidet zwischen zwei sich gegenüberstehenden Forschungsrichtungen, einer „überwiegend [...] westlichen kunsthistorischen Perspektive“ und einer „sozioökonomische[n], historische[n] und koloniale[n] verortete[n] Deutungsweise“, im Rahmen der postmodernen (nicht mehr postkolonialen!), feministischen, dekolonialistischen (also doch postkolonialen?) Kritik. Letztere erweist sich dann doch als die einzig richtige, da erstere „vermutlich stärker auf dem jeweiligen Stil, der Technik des Künstlers und der Analyse der Werke des Künstlers selbst“ gründet (also immanent), statt sich auf den Kontext zu beziehen, in dem sie entstanden sind. Der Verfasserin und den anderen Kurator:innen unterläuft, aus meiner Sicht, hier ein peinlicher Fehler, der bei meinen literatur- und kulturwissenschaftlichen Studierenden nach dem ersten Semester nicht mehr vorkäme: Mit einem unproduktiven und längst überwundenen biographistischen und landeskundlichen Ansatz aus dem 19. Jahrhundert (*l'homme, l'œuvre, l'époque* / der Mensch, das Werk, die Epoche) Autor und Werk gleichzusetzen. Das Werk steht aber als ‚Artefakt‘ (Heidegger) für sich selbst da, und dem Rechnung zu tragen heißt nicht, dass diese Betrachtungsweise kontextlos oder gar und unpolitisch wäre. Ganz im Gegenteil: Kunst ist in sich ‚politisch‘, aber im Sinne Derridas oder Rancières Konzept ‚*le politique*‘ / ‚des Politischen‘). Diese prinzipielle Unterscheidung zwischen Werk und Autor ist zumindest im Bereich der Literaturwissenschaft seit den russischen Formalisten der 1920er Jahre bekannt und zugleich Konsens (Striedter 1971) und deren Berücksichtigung würde in allen Sparten der sog. Geisteswissenschaften einen großen Dienst leisten. Das vielfältige Oszillierende im Werk von Gauguin wird hier als Folge dieser Vermengung mit einem positivistischen altbackenden Binarismus (der eben weder mit postkolonialer, noch mit postmoderner, postfeministischer oder dekonstruktionistischer Theoriebildung etwas gemeinsam haben) ausgelöscht. Kærsgaard Gregersen versucht, mit dem, Dening unzutreffend zugeschriebenen Begriff der „doppelten Geschichte“, den Binarismus zu vermeiden und das Konzept der Ausstellung zu rechtfertigen: „Die Ausstellung geht dem Potenzial dieses Dualismus nach und lädt daher zu einer Vielfalt an Stimmen und Positionen ein [...]“ (Kærsgaard Gregersen ebd.: 20). In dem von Kærsgaard Gregersen zitierten Beitrag von Dening (1986) kommt dieser Begriff aber erst gar nicht vor. In einem anderen, späteren Beitrag spricht Dening (2002: 3, 5, 9) vom „[...] doppelten Raum und der doppelten Zeit Ozeaniens [...], [...] einer doppelten Qualität der Leistung [...], [...] einer doppelten Sichtweise [...],¹ was unterschiedliche Erzählungen meinen. Binarismus ist vom Prinzip her inadäquat, um Vielheit (s. Deleuze/Guattari 1976) zu beschreiben und zu erfassen und

1 „[...] the double space and time of Oceania [...]“, „[...] a double quality in performance [...]“, „[...] a double-visioned way [...]“.

verfälscht in einer nicht hinnehmbaren Art und Weise, was Dening in seinen brillanten, eindrucksvollen, wegweisenden und bahnbrechenden Artikeln schreibt:

Der Besitz von Tahiti war eine komplizierte Angelegenheit. Wer besaß eigentlich wen? Einheimische und Fremde besaßen den jeweils anderen in ihren Interpretationen des Anderen. Sie besaßen einander in einem ethnografischen Moment, der in Text und Symbolen niedergeschrieben wurde, und archivierten diese Texte und Symbole in ihren jeweiligen kulturellen Institutionen. Sie machten aus den Dingen, die sie voneinander sammelten, eine Fracht, die sie in ihre jeweiligen Museen brachten, und verwandelten die gesammelten Dinge in neue kulturelle Artefakte. Sie unterhielten sich mit ihren Geschichten über ihre Begegnung. Weil jede Lektüre des Textes, jede Zurschaustellung des Symbols, jede Unterhaltung in den Geschichten, jede Betrachtung der Ladung die ursprüngliche Begegnung vergrößerte, sie zu einem Prozess machte, wurde jeder Besitz des anderen auch zu einem Selbstbesitz. Der Besitz des Anderen, wie der Besitz der Vergangenheit, ist immer voller Täuschung. (Dening 1986: 17; meine Übersetzung)²

und er fügt (2002: 9, 11) hinzu:

Ich entdeckte, dass ich die Geschichte Ozeaniens mit einem doppelten Blickwinkel schreiben wollte. Ich wollte die Geschichte der pazifischen Inseln von beiden Seiten des Strandes aus schreiben.

[...]

Ich kenne alle Tricks, um meine Unwissenheit zu tarnen. Zu Beginn meiner Studien über das Land hatte ich Frantz Fanons *The Wretched of the Earth* (1961) gelesen. Es hatte mich bis ins Mark erschüttert. In einer Welt der Opfer, schrieb er, gibt es keine Unschuldigen. Niemand kann eine zweiseitige Geschichte schreiben, der nicht in irgendeiner Weise von der Macht der Sieger profitiert. Keiner kann zwischen den Entmachteten vermitteln [...]. (meine Übersetzung)³

was zum Beispiel mit der Position des bereits erwähnten Albert Memmi (*Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur* (1957/1973) deckungsgleich ist:

Aber an diesem Tag lehrte mich mein Freund etwas: Man urteilt anders, wenn man drinnen oder draußen, aus der Ferne oder aus der Nähe ist. Wir befinden uns, er und auf zwei entgegengesetzten Seiten, aber auch er durchlebte ein historisches Drama. Ich verstand auch, dass man den Menschen immer zuhören sollte, egal wie unterschiedlich die Meinungen sind. Man würde entdecken, dass – von seltenen Ausnahmen abgesehen – niemand einhellig gut oder einhellig böse ist, das definitiv nicht so. Das menschliche Leid ist überall gleich, der Nazi, der seinen Sohn verloren hat, leidet genauso wie der Demokrat.

[...]

Wir wünschen uns, dass unsere Kultur homogen ist, doch sie ist heterogen; dass sie dauerhaft ist, doch sie ist veränderlich; dass sie solide ist, doch sie ist zerbrechlich. Es gibt ebenso wenig eine unveränderliche Kultur wie eine reine Kultur. Identität ist nicht identisch, stellte ich fest, und kulturell gesehen sind wir alle Mischlinge. (Ibid.: 91, 166) (meine Übersetzung).⁴

-
- 2 Possessing Tahiti was a complicated affair. Indeed, who possessed whom? Native and Stranger each possessed the other in their interpretations of the other. They possessed one another in an ethnographic moment that got transcribed into text and symbol. They each archived that text and symbol in their respective cultural institutions. They each made cargo of the things they collected from one another, put their cargo in their respective museums, remade the things they collected into new cultural artefacts. They entertained themselves with their histories of their encounter. Because each reading of the text, each display of the symbol, each entertainment in the histories, each viewing of the cargo enlarged the original encounter, made a process of it, each possession of the other became a self-possession as well. Possessing the other, like possessing the past, is always full of delusion. (Dening 1986: 17)
- 3 I discovered that I wanted to write the history of Oceania in a double-visioned way. I wanted to write the history of Pacific islands from both sides of the beach.
[...]
I know all its tricks of camouflage for my ignorance. Early in my studies of the Land, I had read Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* (1961). It had shaken me to my core. In a world of victims, he wrote, there are no innocents. No one can write two-sided history who in some way benefits by power of the victors. No one can mediate between the disempowered [...].
- 4 Mais, ce jour-là, mon camarade m'apprit quelque chose : on ne juge pas de la même manière lorsque

Wenn man etwas von der Diskussion der letzten fünfzig Jahre über Hybridität, Mimikry, Andersheit, Identität, Diaspora, Gastfreundschaft oder Anerkennung mitbekommen hat, wird man eine derartige Beschreibung von reziproken, engst verwobenen und komplexen kulturellen Verhandlungen niemals als binär verstehen können (s. A. de Toro 2002, zuletzt 2019: 1-74), vor allem, wenn man sich auf Dening bezieht, der in diese plurale Tradition sowie in jene des französischen Ethnologen und Mediziners Segalen (*Essai sur l'exotisme*, vor 1919/1978/1986/2007) einzubetten ist.

Segalen reist, denkt und schreibt auf dem Höhepunkt der Entdeckung und exotischen Aneignung des Anderen als bloßes Dekor. Er kehrt aber die Bedeutung der Terme ‚exotisch‘ oder ‚Exotismus‘ ins Positive um, als ein Zugangsinstrument der gegenseitigen Andersheitsentdeckung: Diese Terme haben nichts mit einem möglichen latenten oder faktischen Rassismus im Sinne einer negativ ausgelegten und empfundenen Andersheit (Aussehen, Hautfarbe, Kultur) oder mit einer präfigurierten Neugier von Reisenden (nach Orient und Asien) zu tun, sondern mit einer absoluten *subjektiven* Erfahrung, alles aufzusaugen, zu fühlen, zu beobachten als Konsequenz der „*Sensation d'Exotisme*“ („der Empfindung der Fremdheit“). Der Segalensche ‚Exot‘ will diese fremde Kultur durchdringen, bestürmen, eine Kultur, von dieser aufgerüttelt, betört und beunruhigt werden. Dieser empfundene ‚*trouble*‘, diese Erschütterung aller Bereiche eines Menschen führt Segalen zu diesem ganz neuen Konzept von ‚Exotismus‘ im Sinne einer „*notion du différent*“ bzw. einer „*perception du divers*“ (eines „Begriffs des Andersartigen“ bzw. einer „Wahrnehmung des Verschiedenartigen“) und einer „*connaissance de quelque chose qui n'est pas soi-même; et le pouvoir de l'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre*“ (einer „Kenntnisnahme vom Etwas, das nicht man selbst ist; und die Macht des Exotismus, die nur die Macht ist, etwas anderes zu begreifen“) (ebd.: 41). Die Kunst von Gauguin bewunderte und respektierte Segalen wegen eben dieser neuen Sicht bzw. dieses neuen Blicks auf das ‚Anderere‘ als eine „*Esthétique du Divers*“ („Ästhetik der Andersheit“), das heißt, er setzte ‚Exotismus‘ mit ‚Diversität‘ gleich (ebd.: 37-41). ‚Exotismus‘ ist damit weder Anpassung noch das vollkommene Verstehen eines differenten Anderen, sondern die scharfe und unmittelbare Wahrnehmung eines ewigen Unverständnisses (ebd.: 44), das sich „Akkommodieren“ in einer neuen Kultur (Lacan (1964/1973). So ist die kulturtheoretische Konstruktion des ‚Exoten‘ bzw. eines „*voyageur-né*“ (eines „geborenen Reisenden“) ein Gebilde, das beide erfasst, die tahitianische Bevölkerung und Kultur, aber auch die Ankömmlinge: „[...] *voilà pourquoi l'observateur européen est aussi exotique pour les habitants de la Chine ou de la Polynésie que ces indigènes le sont pour l'observateur lui-même*“ („Deshalb ist der europäische Beobachter für die Bewohner Chinas oder Polynesiens genauso exotisch wie diese Einheimischen für den Beobachter selbst“) (Manceron 1919/1978/2007, Introduction: ebd.: 11), auch dann, wenn der bedeutende Faktor der Machtverteilung und -ausübung zu berücksichtigen ist. Der so verstandene ‚Exot‘ charakterisiere sich durch seinen Freiheitsdrang gegenüber dem Objekt, das er beschreibt, und durch seine Empfindungen, was ein radikal individueller Akt sei (ebd.: 60).

Ausgerechnet für diesen wahren, *avant la lettre* postkolonialen, postmodernen und dekonstruktivistischen Mediziner, Anthropologen, Forscher und Denker einer radikalen Singularität und Differenz sowie einer multipluralen Diversität ist Gauguin der Inbegriff des ‚Exoten‘, ein Vorbild und Meister der Konstruktion des ‚Exotismus‘, im einem Sinne, der das Gegenteil einer kolonialen und exotischen, touristisch-idealisiert-eurozentristischen (Reise-)Literatur und Kunst darstellt. Segalen widmet Gauguin eine Hommage nicht allein wegen seiner künstlerisch-politisch-anthropologischen Errungenschaften, sondern auch wegen seines sozialen Engagements: Gauguin wird ins Gefängnis

l'on est dedans ou dehors, de loin ou de près. Nous étions, lui et moi, dans deux camps opposés, mais il vivait également un drame historique. J'ai compris aussi qu'il fallait toujours écouter les gens, quelles que soient les divergences. On découvrirait que, sauf exception rare, personne n'est unanimement bon, ni unanimement mauvais, ni ne l'est définitivement. La souffrance humaine est la même partout, le nazi qui a perdu son fils souffre comme le démocrate.

[...]

Nous souhaitons que notre culture soit homogène, or elle est hétéroclite ; qu'elle soit permanente, or elle est changeante ; solide, or elle est fragile. Il n'existe pas plus de culture immuable que de culture pure. L'identité n'est pas identique, ai-je noté, et culturellement, nous sommes tous des métis. (91, 166)

geworfen, weil er sich für die Rechte der tahitianischen Bevölkerung einsetzt! Gauguin ist also alles andere als ein bequemer, kolonialer Opportunist, Profiteur und Blender, wie von den Kurator:innen teilweise beschrieben. Es hätte gereicht, das brillant fundierte Essay-Vorwort des französischen Historikers Gilles Manceron (1974/1986: 7-30) zu Segalens Buch über dessen „postume Beziehung“ zu Gauguin (der einige Monate vor Segalens Ankunft in Hiva-Oa, wo er am Ende seines Lebens lebte, starb) in Betracht zu ziehen, um zu differenzierten Erkenntnissen zu gelangen. In der Ausstellung gibt es zwar einen Hinweis auf seine Gefangenschaft, dieser geht in der Flut von tendenziösen und negativen Kommentaren völlig unter und kommt im Katalogtext nicht mehr vor. Zudem verweist Segalen auf die plurikulturelle Erfahrung Gauguins, die ihn mit einem aufgeklärten bzw. mit einem anderen Blick auf das Fremde ausstattet:

Denn Paul Gauguin besaß in sich diesen einzigartigen Genius der Arten, den Dämon des Archaischen in der Morgenröte der Tage. Er bemühte sich nicht, zu den Maori der vergessenen Zeiten zurückzukehren: Er fand sich in ihnen wieder, ihnen sehr nahe, und malte natürlich den Menschen der alten Tage (1919/1978/1986/2007: 134; meine Übersetzung).⁵

Vor diesem Hintergrund ist es schwer verständlich, Gauguin Sexismus und Kolonialismus vorzuwerfen. Kritisiert werden z.B. sprachliche Fehler in seinen Texten und Bildtiteln, etwa bei seinem Abzeichen „PGo“ bei einigen Holzschnitten. Die Abkürzung lasse sich „schwerlich mit Gauguins vollständigen Namen – Eugène Henri Paul Gauguin – in Verbindung bringen“ (Kærsgaard Gregersen ebd.: 46), auch nicht mit der „üblicherweise verwendeten Signatur „P Gauguin“. Zudem sei „PGo“ „[m]öglicherweise [...] ein Überbleibsel aus seiner Zeit auf hoher See: Im Seemannsjargon [bedeutete] es ‚Penis‘“ (ebd.). Eine derartig spekulative und denunziatorische Argumentation – denn es wird ihm anhand dieser Abkürzung einen kolonial-patriarchalen Fallozentrismus unterstellt –, die keinen einzigen Beleg außer dem Hinweis auf einen Austausch mit zwei Linguisten (ebd.: 58) vorweist, disqualifiziert sich von selbst. An einem anderen Ort bemängelt die Kuratorin die vielen „grammatischen und orthographischen Fehler“ (ebd.), die Gauguin bei den Titeln seiner Werke begehe. Außerdem, fügt sie hinzu, diese Fehler diese Fehler und sonstigen abstrakten Titel verhinderten bzw. erschwerten die Rezeption der Bilder. Ich frage mich, seit wann – mir ist das zumindest neu – Bilder die Titel als Interpretationskrücke brauchen. Die überwiegende Zahl der Titel bei Bildern sind nichtsagend und oft völlig überflüssig (das wäre aber eine andere Diskussion). Geradezu ein Absturz sind die weiteren Unterstellungen, dass etwa der Umstand, dass Gauguin in acht Jahren die Maori-Sprache nicht fließend gelernt hätte, seine kolonialistische Haltung ihr gegenüber zeige. Man argumentiert nach dem Prinzip: irgendwas wird wohl hängen bleiben, und zwar so viel, dass die tendenziösen Interpretationen gegen Gauguin aufrechtzuhalten sind.

Wenn man schon massiv auf biographische Daten zurückgreift, um eine präsupponierte adäquate kulturelle Einordnung Gauguins vorzunehmen, so wäre es sinnvoller gewesen, seinen langen, beschwerlichen, entbehrungsreichen und schmerzvollen Weg, bis er die Entscheidung trifft, Europa zu verlassen und in Übersee zu leben, angemessen in die Diskussion aufzunehmen.

Bisher können wir erstes Fazit ziehen: Nicht Gauguin exotisiert das Fremde und das Andere, sondern die Kurator:innen konstituieren selbst das Exotische in Gauguin, das sie beklagen und entlarven wollen. Sie erzwingen geradezu das Exotische; sie sehen die Bilder von Gauguin als Akte des „touristischen“, kolonialistischen und patriarchalen Exotismus; sie sind es, die mit dem zeitlichen und räumlichen Abstand, in dem das negative oder positive Exotische verankert ist, offenbar nicht zurechtkommen.

5 Car Paul Gauguin possédait en lui ce singulier génie d'espèce, démon d'archaïsme à l'aurore des jours. Il ne fit point d'effort pour remonter aux Maoris des temps oubliés : il se retrouva en eux, très proche d'eux, et naturellement peignit l'homme des anciens jours. (1919/1978/1986/2007: 134)

Außerdem scheint den Kurator:innen auch die unentbehrliche geschichtswissenschaftliche Diskussion zwischen den 1950er und 1980er Jahren und ff. völlig entgangen zu sein, die von Jacques Le Goff in Paris und von Hayden White in Stanford angestoßen worden ist, und die im Kern besagt, dass die Geschichtsschreibung eine individuelle und subjektive *Konstruktion* ist (wie 1933 bereits von Lucien Febvre geäußert wurde) bzw. einen „*poetic/fictional act*“ darstellt, und dass daher Interpretationen eine Sache der Betrachtungsweise und kein Dogma seien, ohne dass das hieße, dass subjektive Äußerungen einer logisch nachvollziehbaren Argumentationsbasis nicht bedürften.

II. Der geplagte Ausstellungsbesucher

Gleich beim ersten Text am Eingang wird der Besucher mit einer sehr problematischen und unterstellenden Behauptung konfrontiert:

„Paul Gauguin – Why Are You Angry?“ in der Alten Nationalgalerie betrachtet die Werke Gauguins, die auch von westlichen, kolonialen Vorstellungen von ‚Exotik‘ und ‚Erotik‘ geprägt sind, vor dem Hintergrund aktueller Diskurse und konfrontiert seine Werke mit Positionen zeitgenössischer Künstler*innen,

Diese setzt sich fort mit einer weiteren Behauptung:

Paul Gauguin – Why Are You Angry? widmet sich Hauptwerken des berühmten französischen Malers aus seiner Zeit auf Tahiti und der Selbstinszenierung als „wilder“ Künstler. In der Ausstellung wird Gauguins Œuvre vor dem Hintergrund historischer Vorbilder und aktueller Debatten mit Positionen zeitgenössischer Kunst konfrontiert. Künstler*innen aus dem Südpazifik wie Yuki Kihara, Henri Hiro oder Angela Tiatia schaffen postkoloniale Gegenstimmen zu Gauguins exotisierenden Traumbildern.

Einerseits können wir behaupten, dass das Kolonialzeitalter von 1492 bis in die 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts (und darüber hinaus) und im Zeitalter der „Dekolonisierungen“ vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend auf der Basis von binären Oppositionen gebildet wurde. Diese Zeit unterscheidet klar zwischen einem „Wir“ und dem „Anderen“, woraus Rassismus, Stigmatisierung und die sich daraus ergebenden und dazugehörigen Bausteine resultieren, wie etwa ‚Weiße-Überlegene-Zivilisierte-Rasse-Kolonisator‘ vs. ‚Dunkle-Unterlegene-Wilde-Rasse-Kolonisierte‘, letztere begleitet von einer seit den Griechen, und ich würde sagen, bis heute, geltenden Aufteilung (A. de Toro 2002: 22). Auf der anderen Seite aber ist zu beobachten, dass dieser Binarismus durch neue Wahrnehmungserfahrungen während des ganzen Kolonialzeitalters immer wieder zum Wanken gebracht, aufgebrochen und sogar ins Umkehrte gewandelt wurde.

Es dürfte heute in der kulturtheoretischen Forschung wohl kaum umstritten sein, dass die konfliktive „Begegnung“ der Kulturen trotz der bereits erwähnten klaren Machtverhältnisse der Kolonisatoren gegenüber den Kolonisierten eine, wenn auch zugegebenermaßen ungleiche, dennoch aber gegenseitige Wirkung auf beide Seiten auslöste, der sich die involvierten Akteure nicht entziehen konnten, auch dann nicht, wenn sie es wollten. Allein die räumliche und zeitliche, und damit auch soziale, kulturelle und politische *Passage* von einem Kulturraum ‚x‘ zu einem Kulturraum ‚y‘ bringt eine tiefgreifende Veränderung der Beteiligten, auch der Kolonisatoren, mit sich, und das betrifft mittel- und langfristig das Gefühl, die Sprache, den Körper, den Geruch, die Kleidung, das Essen, die Rituale, die Emotionen und vieles mehr. Allein der wahrnehmende Blick löst eine Veränderung aus. Autoren wie Frantz Fanon (1952/1973) und Albert Memmi (1957/1973) haben gezeigt, wie dieser Prozess, den wir in der postkolonialen Forschung, im Anschluss an Lacan (1963/1973: 85-96), ‚Mimikry‘ zu nennen pflegen, abläuft: Er führt zu einer ungewollten und unbewussten gegenseitigen Interaktion. Die Kolonisierten durch von der Mimikry bedingten Verhalten führen bei den Kolonisatoren zu einer permanenten Destabilisierung, wie vor allem und gerade im 19. und 20. Jahrhundert festzustellen ist. ‚Aneignung‘ ist ein sehr problematischer Begriff, den ich im Grunde ablehne. Aber bei den Kurator:innen der Gauguin-Ausstellung wird dieser nur als negativer Begriff verstanden. Das ist in dieser undifferenzierten Form nur deshalb möglich, weil sie davon ausgehen, dass ausschließlich die Akteure der europäischen, weißen, christlichen und patriarchalen Gesellschaft und Kultur,

die Kolonisatoren also, Fähigkeit und Möglichkeit besitzen, sich gierig Teile bzw. exotische Aspekte der Gesellschaft und Kultur der Kolonisierten für ihre eigenen Zwecke und Träume einzuverleiben, also ‚anzueignen‘. Sie lassen den Kolonisierten damit ausschließlich die Opferrolle übrig, was eine massive Verkürzung der Dynamiken zwischen den Akteuren trotz unterschiedlicher Machtverhältnisse darstellt (s. hier Gilroy 1993). Damit verzichten sie auf die Möglichkeit, spannungsvolle, oszillierende und vielseitige Wirkungs- sowie Perspektivenschichten aufzudecken und damit lösen sie ihren eigenen Anspruch, Multiperspektiven zur Betrachtung von Gauguins Werken zu schaffen, auch nicht ein. Außerdem müsste man allen nicht europäischen, z.B. afrikanischen, indigenen, muslimischen oder asiatischen Kulturen der unberechtigten Aneignungen europäischen Lebensstyle-Formen wie Essgewohnheit, Kleidung, Autos, Frisuren etc. vorhalten und diese ‚Aneignung‘ als rassistisch und kolonialistisch anprangern. Das tut man aber nicht, so dass sich hier mit aller Deutlichkeit der Paternalismus und der Neokolonialismus der Argumentation der Kurator:innen zeigt.

Seltsamerweise wird die ‚Aneignung‘ von Yuki Kihara in keinem Augenblick kritisch begleitet, weil sie offenbar in Samoa von einer samoanischen Mutter geboren wurde, was eine für mich suspekte, ethnisierende und damit äußerst problematische Haltung offenbart. Auf die unreflektierte Haltung der Kurator:innen gegenüber Kihara et alii kann ich hier nicht im Detail eingehen, denn dann würde dieser Beitrag noch länger. Ihr so gelobtes Video *First Impressions: Paul Gauguin, 2018* leistet keinen Beitrag zu einer seriösen kulturellen Auseinandersetzung mit Gauguins polynesischer Malerei und dem Kolonialzeitalter Frankreichs in der Region. Was wir haben, ist eine ziemlich flache und geschmacklose Unterstellung der ‚Botschaft‘ von Paul Gauguins Bild ‚Zwei Tahitische Frauen‘ von 1899, ohne dabei zu reflektieren, dass jede vermeintliche Botschaft eines Kunstwerks letztlich eine Projektion des Betrachters ist. Das Bild stelle, so die Kurator:innen neben anderen unhaltbaren Pseudointerpretationen, zweifelsohne eine christliche Sexualideologie, die Trinität in der Form von drei Nippeln, vermutlich von zwei Lesben, dar, das Bild sei also eine Projektionsfläche eines sexuell und psychologisch verwirrten Gauguin, der sich zugleich nach zwei ‚Titten‘ und einem ‚Schwanz‘, ‚Tipo‘ oder ‚Cock‘ genannt, sehne. Bei dieser Verhöhnung von Gauguins Arbeiten regiert der Sarkasmus, der Hohn, das böartige Lachen und die Genitalsprache. Das Ziel ist klar: Gauguin als einen weißen, alten, kolonialistischen und phallusgesteuerten Mann darzustellen. Dazu dienen auch die stets lenkenden bzw. negativ einflussnehmenden Fragen der Moderatorin, Yuki Kihara.

Im Katalogband wird ein Beitrag aus dem Projekt *First Impressions: Paul Gauguin* mit dem Titel, ‚Der Pazifik ist nicht länger unberührt‘ von Charlyze Leo gezeigt, deren Kernthese ist, dass Gauguin ‚Teil einer größeren Kolonialgeschichte des frankophonen Pazifikraums‘ sei (ebd.: 96), wo er, wie andere Künstler in Samoa, romantisierende Bilder und unberührte imaginäre Dörfer malte. Für sie ist Gauguin einer, der ‚eine Art folkloristischer Verkleidung [des ‚edlen Wilden‘]‘ darstelle. Desweiteren belehrt sie uns über die *papalagi*-Identität, über die Nuklearwaffentests im pazifischen Raum, sowie über die Vermarktung der Illusion des Authentischen unter Ausblendung des bedrohlichen Anstiegs des Meeresspiels in Samoa oder über Gauguins Grab auf der Marquesas-Insel Hiva Oa (ebd.: 91). Sie stellt dem angeblich ‚äußerst privilegierten‘ Leben Gauguins auf der Insel die ‚exotisierenden und entmenschlichenden‘ ‚Menschenzoos‘, die weltweit in Ausstellungen gezeigt wurden, gegenüber. Dann berichtet sie über ihr interdisziplinäre Projekt zur sog. ‚Völkerschau‘, um dann zu Gender- und Queer-Konflikten des sog. ‚dritten Geschlechts‘ überzuleiten, das der ‚*fa'afafine*‘ (‚eine Art Frau [...] die biologisch männlich ist, aber Charakterzüge einer Frau aufweist) und das der ‚*fa'atama*‘, was das Umgekehrte bedeutet. Behauptet, also nicht nachgewiesen, wird (‚Ich bin der festen Überzeugung ...‘), dass diese Klassifizierung eine Reaktion der indigenen Bevölkerung gegenüber den ‚westlichen Kolonialmächten‘ und ihrer Norm der Heterosexualität sei. Denn ‚vor der Begegnung mit dem Westen [hätten] die Samoaner*innen keinerlei Bedürfnis, Menschen aufgrund ihres ‚Anderseins‘ mit irgendeiner Bezeichnung zu versehen‘ (ebd.: 99). Aussagen wie diese machen eine sinnvolle und zielführende Auseinandersetzung unmöglich und ich frage mich immer wieder, was das alles mit Gauguins Arbeiten zu tun hat und wieso Gauguin massiv angegangen wird, weil seine Werke als Klischees für die Vermarktung missbraucht werden. Ich habe an dieser Stelle meine Lektüre wegen der Sinnlosigkeit der Aussagen und weiteren Beiträgen abgebrochen.

Zahlreiche Untersuchungen über die Chroniken der Entdeckungen und Eroberungen Lateinamerikas haben uns gezeigt, wie die Begegnung mit dem Fremden und Neuen die Wahrnehmung und Einstellung einiger spanischer Kolonisatoren ändert, und zwar so, dass sie die Perspektive der Kolonisierten übernehmen (s. u.v.a. A. de Toro 2006). Bekannt ist der Fall des franziskanischen Missionars und Anthropologen Bernardino de Sahagún, um ein Beispiel unter vielen anderen zu geben, der diese Verlagerungen in seiner trilingualen, auf Spanisch, Latein und Nahuatl verfassten *Historia general de las cosas de Nueva España* zeigte. Dreißig Jahre nach dem Zusammentragen des umfangreichen Materials stellte er 1569 sein Buch fertig, es wurde aber aufgrund der vielen Parallelen zwischen der christlichen und der aztekischen Eucharistie von der Inquisition verboten und deshalb nie veröffentlicht. Seine Bibliothek wurde in Brand gesetzt und er selbst ins Gefängnis gesteckt. Das Beispiel Sahagúns, wie auch das vieler anderer Chroniken, zeigt eindrucksvoll, wie die Kolonisierten die Perspektive der Kolonisatoren verändern. Trotz aller Unwägbarkeiten, trotz Leid, Unterdrückung, Ausbeutung und Tod der Kolonisierten entstehen dennoch ganz neue Welten, faszinierende Sprach- und Bilderwelten, wie A. Richter (2015) am Werk der indigenen bzw. mestizischen Chronisten Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Hernando Alvarado Tezozomoc und Diego Muñoz Camargo gezeigt hat.

„Kunst“, wie wir schon in der Schule lernten, bedeutet übriges *„téchne“* bzw. *„ars“*, eine Arbeit als Produkt eines mimetischen oder antimimetischen Produkts aus Vorstellungen, Fantasie, Wahrnehmung und Inspiration eines Subjekts, eine Arbeit, die in ein der zugehörigen Epoche geltendes Wissens- und Wertesystem eingebettet ist. Kunst bildet nie Realität ab, das wissen wir seit Aristoteles. Bei ihm ist *„μίμησις“* / *„mímēsis“* eine *„Als-Ob-Struktur“*, die etwas darstellen soll, was hätte sein können, nicht was ist! Und nach Lotman (1972: 22-35ff.) ist Kunst ein „sekundäres modelbildendes System“; Kunst kann also eine Realität nicht 1:1 wiedergeben. Jorge Luis Borges pflegte in Bezug der sog. Wirklichkeit zu sagen:

Ich denke, dass ein Schriftsteller oder alle Menschen denken, dass alles, was ihnen widerfährt, ein Instrument ist. All diese Fälle wurden ihnen zu einem bestimmten Zweck gegeben, und das muss mein Schicksal sein, wenn es sich um einen Künstler handelt. All das, was passiert, [...] die Demütigungen, die Peinlichkeiten, [...] all das, ist ihm als Tonerde, als Material für seine Kunst gegeben worden, [...] all das muss er miteinander verknüpfen. Deshalb habe ich in einem Gedicht gesagt, dass die uralte Nahrung der Helden die Demütigung, das Unglück und die Zwietracht. All das ist uns zum Verwandeln gegeben worden, damit wir aus unseren Lebensumständen ewige Dinge schöpfen.

[...] mein Schicksal war vor allem ein literarisches Schicksal, das heißt, dass mir viele Dinge widerfahren, viele schlechte Dinge und viele gute Dinge, aber ich wusste immer, dass all das später zu Worten werden würde, dass ich es umwandeln würde. (Borges 1999) (meine Übersetzung)⁶

Zum Phänomen der Mimesis, kommt dazu noch, dass im 19. Jahrhundert das Epistem *„Sehen“* im physikalisch-ästhetisch-subjektiven Sinne (s. Foucault (1966/²1979).) vorherrscht und nicht irgendwelche Gender- oder kolonialen Fragen. Somit ist es wohl vermessen und hochgradig ideologisch, Künstler früherer Jahrhunderte mit dem historisch-aufgeklärten aktuellen kritischen (auch noch moralisierenden) Bewusstsein einer intellektuellen und akademischen Minderheit, die sich erst Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts heraus und nicht davor, das in der Ausstellung und in den dazugehörigen Texten zum Vorschein kommt.

6 Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que les ocurre es un instrumento, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi suerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa [...] las humillaciones, los bochornos, [...] todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte, [...] tiene que abrochar todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo transmutemos, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas.
[...] mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras. (Borges 1999)

Die europäische Renaissance und Aufklärung haben zum Beispiel die Entdeckung Amerikas völlig ignoriert (Elliott 1970), aber der „wilde Kontinent“ wird in der Moderne ein Sehnsuchtsort, im Rahmen eines seit der Antike über die Renaissance und Aufklärung bestehenden Topos, wie Bartolomé de las Casas im 16. und Rousseau im 18. Jahrhundert propagieren, und wie ganz speziell in Frankreich in der Romantik weitverbreitet wird. Man muss aber nüchtern zwischen einem Topos, einer Utopie, einer unstillbaren Sehnsucht nach Ursprünglichkeit als Folge der entfesselten Industrialisierung mit ihrer einhergehenden Beschleunigung aller Lebensbereiche, und dem Kolonialismus und Eurozentrismus unterscheiden.

Wie sinnig ist es also, Gauguin vorzuhalten, er wäre „auch von westlichen, kolonialen Vorstellungen von ‚Exotik‘ und ‚Erotik‘ geprägt“? (Gleis ebd.: 10). Denn die Frage sei erlaubt, von welchen Vorstellungen hätte er denn geprägt sein sollen, wenn nicht von den französischen? Und damit nicht genug: Man will diese Vorstellungen und Werke „vor dem Hintergrund aktueller Diskurse [...] mit Positionen zeitgenössischer Künstler*innen [konfrontieren]“ (ebd: 12). Das ist sicher möglich, aber einer Durchleuchtung des Problems völlig abträglich. Es ist auch nicht besonders produktiv und aufklärerisch, bei einem Künstler das Zustandebringen von „Traumbildern“ zu monieren und seine Sehnsüchte nach einer paradiesischen, nicht urbanen Welt, fern von der spät einsetzenden, aber umso brutaler durchgeführten Industrialisierung Frankreichs als „Selbstinszenierung [...] eines „wilde[n]“ Künstler[s]“ ebd.: 11) abzutun. Und wieso sind seine Bilder exotisierend? Was macht seinen Blick zu einem kolonialen? Den Nachweis bleiben die Kurator:innen schuldig.

Die Unterstellungen und Kritik, die hier an Gauguins Werk festgemacht werden, kann man mit insgesamt wenigen Ausnahmen allen Sparten der Kunst und der ganzen Kunst machen. So müsste man aus Museen, z.B., die meisten Bilder aus dem 19. Jahrhundert, allen voran die Impressionisten, entfernen, die das Leid, die Ausbeutung und den Hunger des Industrieproletariats keinen prominenten Platz einräumen. Ich wage zu behaupten, dass aus diesen Gründen auch die Bilder von revolutionären Gruppen wie „Die Brücke“ und „Der blaue Reiter“ wegen Sexismus (zu viele nackte Frauen) und Machismus, sowie auch wegen ihres nicht erreichten Ziels, ein Verhältnis auf Augenhöhe mit außer-europäischen Künstlern herzustellen, schnellstens aus den Museen zu entfernen wären. Und diese hypernervösen Bereinigungen findet leider schon in Literatur, Tanz und Theater statt. In Shakespeares *Othello* darf die Figur des Othellos nicht mehr von einem dunkelheutigen, schon gar nicht von einem weißen schwarz bemalten Schauspieler gespielt werden, das gilt als rassistisch, *Der Kaufman von Venedig* dürfe wegen Antisemitismus nicht mehr aufgeführt werden, die *Nikomachische Ethik* von Aristoteles, die Basis für ein neues Konzept vom Menschen und Gesellschaft im Mittelalter (etwa bei Thomas von Aquins *Summa theologiae* und für die gesamte christliche Philosophie und Theologie bis tief ins 18. Jahrhundert) sowie seine Bücher *Politik* und die *Rhetorik* müsste in den Müllhaufen der Geschichte geworfen werden, weil dort Frauen und Kinder keine Ehre und Rechte haben und als minderwertig gegenüber dem Mann angesehen werden und die Sklaverei als Naturgegeben ethisch-philosophisch untermauert wird; und junge Menschen dürfen heute keine Deadlocks mehr tragen, weil das eine kolonialistische und rassistische Aneignung wäre, und die Liste könnte ich unendlich fortsetzen.

Stereotypen gibt es überall, zu allen Zeiten und in allen Kulturen und diese müssen nicht immer als negativ angesehen werden. Nur bei Gauguin finde ich diese nicht in einer Form, so dass mit seinem Werk tabula rasa gemacht wird. Die Videos von Rosalind Nashashibi (1973-) und Lucy Skaer (1975), *Why are you angry?*, sind, folgten wir der Ideologie der Kurator:innen, auch nicht frei davon: sie sind massive und klare Konstruktionen, die auf Kitsch nicht verzichten.

Abschließendes Fazit

Ich vermute, dass den meisten Besuchern die Termini, Theorie und Praxis des Postkolonialismus, der Postmoderne und der Dekonstruktion unbekannt sind und nichts sagen. Es wäre aber dringend notwendig gewesen, mindestens im Katalog eine allgemeine Definition als Orientierung anzubieten (siehe die hier beigefügte Hilfs- und Auswahlbibliographie), zumal die Kurator:innen darüber wenig zu wissen scheinen. Ihre binäre Argumentation entspricht eigentlich der Haltung und Ideologie der Moderne, des Kolonialismus und Neokolonialismus.

Deshalb gelingt es den den Kurator:innen nicht, ihre Ziele zu erreichen, ein differenziertes Bild von Gauguins Werk ausgehend von unterschiedlichen Perspektiven zu vermitteln, die zu neuen Erkenntnissen führen könnte. Trotz aller Beteuerungen schwingt von Beginn an die moralische Entrüstung und Verurteilung von Gauguins Werk als kolonialistisch, sexistisch und exotisierend mit. Neben der Vorherrschaft der modischen, a priori festgelegten Ideologie einer falschverstandenen postkolonialen und Gender-Kritik liegt eine weitere Ursache dieses Scheiterns im aus dem 19. Jahrhundert stammenden und eigentlich längst (oder doch nur scheinbar?) überwundenen Ansatz einer völlig verfehlten Gleichsetzung zwischen Werk und Künstler.

Ausstellung und Katalog tragen eher zur Verwirrung und Irreführung bei. Allerdings befeuern sie die Diskussion, die hoffentlich mittel- bzw. langfristig zu einer Versachlichung kommen sollte.

Ein Trost bleibt uns aber: Zum Glück überdauern große Werke Moden und kunstkritische Jargons.

Prof. Dr. Alfonso de Toro, em. der Universität Leipzig, Leipzig 01.09. 2022

Bibliographie

- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hrsg.). (1989/¹⁰2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in post-colonial Literatures*. London/New York: Routledge.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hrsg.). (1995). *Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimar/Seuil.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Borges, Jorge Luis. (1999). „Borges el eterno retorno. Homenaje a Jorge Luis Borges. Centenario de su Nacimiento“, in: *Video* (OCA. Musimundo). Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit.
- Dening, Greg (1986). „Possessing Tahiti“, in: *Archeology in Oceania* 21(1): 103-118. (s. auch: <https://www.jstor.org/stable/40386717>; 01.06.2022.
- Dening, Greg (2002). „Performing on the Beaches of the Mind: An Essay“, in: *History and Theory*, 41(1): 1-24.
- Derrida, Jacques (1967/1992). *De la grammatologie*. Paris: Seuil.
- Elliot, John H. (1970). *The Old World in the New*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanon, Frantz (1952/²1973). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Foucault, Michel (1966/²1979). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gleis, Ralph (2022). „Die Dekonstruktion des Mythos Gauguins. Zur Einführung“, in: *Paul Gauguin. Why are you angry?* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, S. 8-13.
- Kaersgaard Gregersen, Anna (2022). „Why Are You Angry? Eine doppelte Geschichte über Gauguin und den Mythos Tahiti“, in: *Paul Gauguin. Why are you angry?* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, S.14-79.
- Kihara, Yuki (2018). *First Impressions: Paul Gauguin, 2018*. <https://vimeo.com/channels/Shigeyuki/397080963>. 15.04.2022.
- Lacan, Jacques. (1964/1973). „La ligne et la lumière“, in : idem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil. S. 85-96.
- Le Goff, Jacques. (Hrsg.). (1978/1988). *La nouvelle histoire*. Bruxelles: Complexe.
- León-Portilla, Miguel. (1964). *El reverso de la conquista*. México: Editorial J. Mortiz.
- Lotman, Jurij (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Manceron, Gilles (1978/1986). „Segalen et l'exotisme“, in: Victor Segalen (1919/1978/1986/2007). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, S. 7-30.

- Memmi, Albert (1957/1973). *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Petite Bibliothèque Payo.
- Paul Gauguin. *Why Are You Angry?* Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen.
- Paz, Octavio. 1950/³1973. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richter, Annegret (2015). *Geschichte und Translation im Kolonialen Mexiko Eine Untersuchung ausgewählter Schriften von Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Diego Muñoz Camargo und Hernando Alvarado Tezozomoc*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Sahagún, Bernardino de (1569/1990). *Historia general de las cosas de Nueva España*. Edición de Juan Carlos Temprano, vol. I-II. Madrid: Historia 16.
- Segalen, Victor (1919/1978/1986/2007). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana.
- Striedter, Juri (1971). *Russischer Formalisten*. München: Fink.
- Todorov, Tzvetan (1982). *La Conquête d'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Toro, Alfonso de (2002). „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“, in: Christof Hamann/Cornelia Sieber. (Hrsg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 15–52.
- Toro, Alfonso de (2006). „Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la conquista. Analogía y comparación como estrategias translológicas para la construcción de la otredad“, in: *Revista Ateenea*. Universidad de Concepción. Nr. 493: 87–149.
- Toro, Alfonso de (2019). „Nomadic Places Cultures and Literatures in Movement ‘Hybrid-Performative Diasporas’ in the Ibero-American-Maghrebian-Moroccan Literature and Culture: the Case of Najat El Hachmi“, in: Idem/et alii (Hrsg.). *The World in Movement. Performative Identities and Diasporas*. Leiden: Brill, S. 1-74.
- White, Hayden (1973/²1975). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.
- White, Hayden (1978/²1985). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.
- White, Hayden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.