

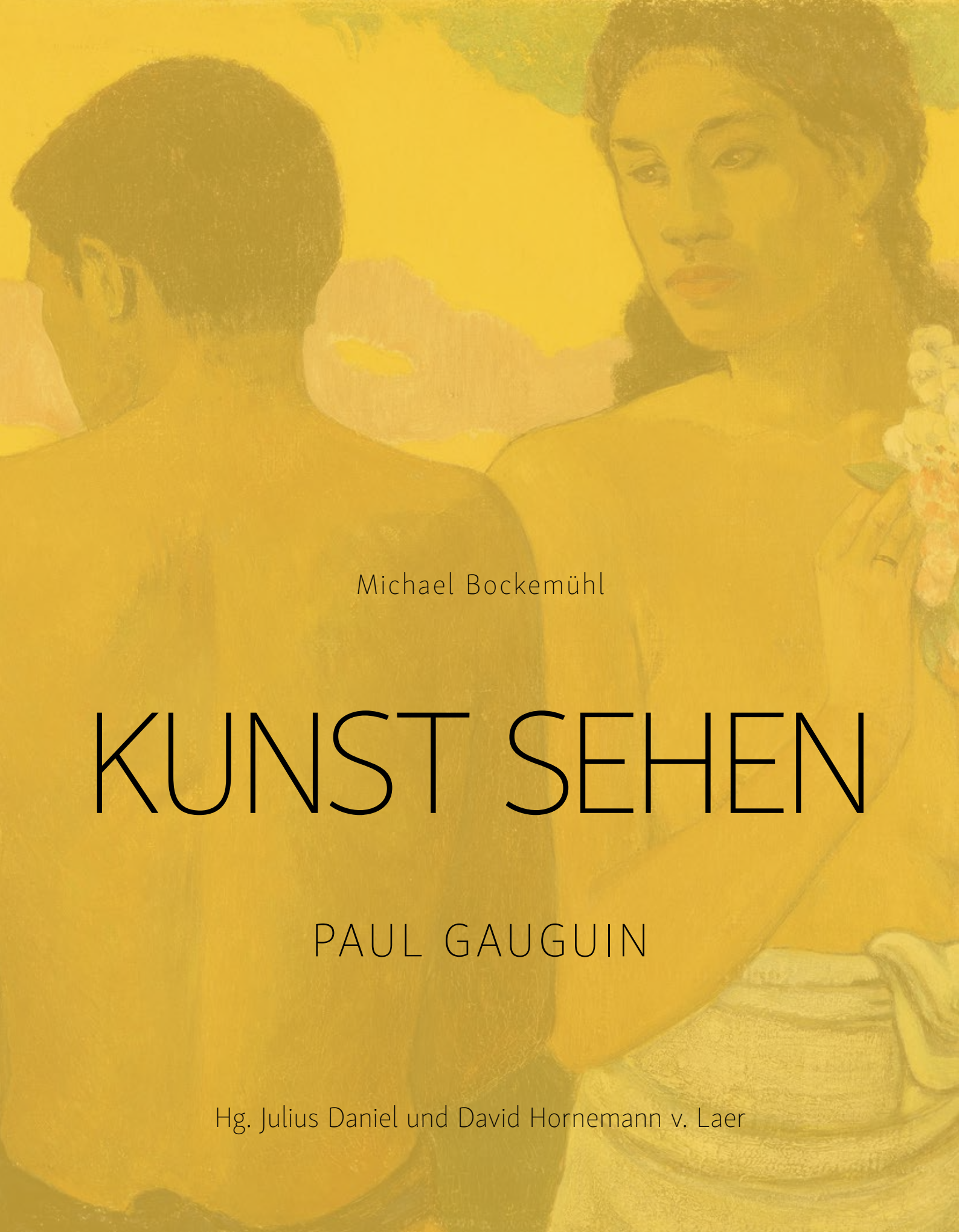
Michael Bockemühl

KUNST SEHEN

PAUL GAUGUIN

Hg. Julius Daniel und David Hornemann v. Laer

BAND 3



Michael Bockemühl

KUNST SEHEN

PAUL GAUGUIN

Hg. Julius Daniel und David Hornemann v. Laer

INHALT

KUNST SEHEN!?	10
MICHAEL BOCKEMÜHL - PAUL GAUGUIN	12
AUF DEM WEG ZUR ENTDECKUNG DER REINEN FARBE	16
AUF DER SUCHE NACH DER REINEN BILDFORM	19
FARBRAUM	36
FARBKLÄNGE	55
VIBRATION	62
DER SINNLICHE TRAUM	66
PAUL GAUGUIN - BIOGRAFIE	75
VERZEICHNIS DER WERKE / BILDNACHWEISE	77
DANK / IMPRESSUM	78

*„Minderwertige Malerei entsteht durch den Anspruch,
alles wiedergeben zu wollen; das Ganze versinkt in den Details,
die Langeweile ist die Folge davon.
Der Eindruck aber, der aus der einfachen Verteilung der Farben,
Lichter und Schatten hervorgeht, das ist die Musik des Bildes.
Bevor man überhaupt weiß, was das Bild darstellt,
ist man doch sofort ergriffen von dem magischen Akkord seiner Farben.
Das ist die wahre Überlegenheit der Malerei über die anderen Künste,
denn jene Ergriffenheit trifft den innersten Teil der Seele.“*

Paul Gauguin

1 | Paul Gauguin
Selbstbildnis, 1885



KUNST SEHEN!?

Florenz, Galleria dell'Accademia: Der Kunstwissenschaftler Michael Bockemühl umrundet mit fünfundzwanzig Studierenden den *David Michelangelo*. Anstatt der üblichen Verweildauer von drei Minuten verbringen sie ganze *drei Stunden* damit, die bekannteste Skulptur der Kunstgeschichte mit ihren Blicken zu erforschen. Nur: warum so lange hinschauen, wenn doch auf den ersten Blick geklärt ist, was zu sehen ist? Das Motto der Exkursion: „Sehen lernen“. Aber muss das Sehen erst gelernt werden?

Was es mit dieser Fähigkeit auf sich hat, legte Professor Bockemühl von der Privaten Universität Witten/Herdecke Anfang der 1990er Jahre in

einer öffentlichen Vorlesungsreihe dar. Anstatt seine Zuhörerinnen und Zuhörer über die Kunst zu belehren, lud er sie ein, an ausgewählten Werken die Möglichkeiten des eigenen Sehens zu entdecken. Das Publikum im ausverkauften Saalbau war begeistert und strömte zu den Vorlesungen.¹ Doch mittlerweile ist ein Vierteljahrhundert vergangen und der Kunstwissenschaftler lange verstorben. Warum also diese Vorträge publizieren?² Welche Relevanz könnten sie heute noch beanspruchen?

Als ich die bereits vergilbten Abschriften der auf Tonbändern aufgezeichneten Vorlesungen in mein Seminar mitbrachte und an die Studierenden austeilte, war ich mir unsicher, wie sie darauf reagieren würden. Umso mehr erstaunte es mich, dass ausnahmslos alle ihre Begeisterung zum Ausdruck brachten. So schrieb mir eine Studentin auf meine Frage, warum die Vortragstexte veröffentlicht werden sollten: „Für mich gibt es auf diese Frage nur eine schlichte Antwort: Wir haben verlernt, wirklich zu sehen. Unser Blick für Schönheit und die Natürlichkeit der Welt ist durch unseren Lebensstil und die Gesellschaft getrübt. Michael Bockemühl zeigt uns anhand von Kunstwerken, wie wir unseren Blick wieder dafür öffnen können.“³ Eine weitere Rückmeldung lautete: „Ich kann nicht genau benennen, was das Lesen der Worte und das Sehen der Bilder in mir angesprochen haben. Ich war in jedem Falle bewegt und hatte beim Fortschreiten in die Vielschichtigkeit der Bilder kleine, wenn man das Wort benutzen darf,

1 „Ein Professor der Privaten Universität Witten/Herdecke reißt mit seinen Ansichten die Massen in seinen Bann!“ hieß es zum Beispiel in einem Fernsehbeitrag (vgl. „Der Wittener Professor und die Kunst“, Sendung vom 19.05.1993, WDR Fernsehen). Ein weiterer Bericht über eine Vorlesung zu Joseph Beuys endete mit den Worten: „So wenig Notizen, so viel Begeisterung für die Art der Vorlesung. Kunstgeschichte als Happening – gibt's noch ne Steigerung?“ (vgl. „Das sichtbare Unsichtbare“, Sendung vom 17.11.1994, WDR Fernsehen).

2 Die Ausführungen zu Paul Gauguin entstammen nicht, wie die übrigen, der Vortragsreihe. Dem vorliegenden Text liegt die Katalogveröffentlichung zu Gauguin („Der Traum der Sinne und die innere Einheit“, Dumont 1998, S. 102-117) zugrunde. Von Herrn Bockemühl wurde dieser Text gleichwohl in die Liste der Vorträge zu „Kunst Sehen“ mit aufgenommen. Er wurde hier dem Stil der übrigen Vorträge angepasst.

3 Jana Eckey, Philosophie und Kulturreflexion.

4 Rose Link, Philosophie, Politik, Ökonomie (PPÖ).

5 Clara Wicharz, Wirtschaftswissenschaften.

6 Michael Bockemühl, „Die Wirklichkeit des Bildes“, Stuttgart 1985, S. 180.

7 Nikolas v. Kameke, Humanmedizin.

8 Andreas Grießer, Philosophie, Politik, Ökonomie (PPÖ).

9 Michael Bockemühl in: boesner Katalog 2004, hrsg. von Wolfgang Boesner, Witten, 2004, S. 52.

„Der Künstler ermöglicht, was der Anschauende verwirklicht“

Michael Bockemühl

„Offenbarungsmomente“.⁴⁴ Ein drittes Plädoyer hieß: „Herr Bockemühl hilft mir durch seine Ausführungen, die Kunst auf mich wirken zu lassen. Und was ich dann selbst erlebe, offenbart mir das Kunstwerk. Er hilft mir, selbst der Forscher zu sein.“⁴⁵

In seinen Vorlesungen nimmt uns Michael Bockemühl gemäß seinem Credo: „Der Künstler ermöglicht, was der Anschauende verwirklicht“⁴⁶ gleichsam bei der Hand und führt uns zu den einzelnen Kunstwerken hin. Dabei werden weder Spekulationen über ihre möglichen Bedeutungen angestellt, noch abstrakte Theorien über das Sehen geschmiedet. Mit Witz und methodischer Konsequenz sucht der passionierte Wahrnehmungsforscher vielmehr die Aufmerksamkeit auf die durch nichts anderes als durch das Kunstwerk eröffneten Anschauungsmöglichkeiten zu lenken. Das bleibt nicht folgenlos. So schrieb mir ein weiterer Seminarteilnehmer: „Es ist nicht nur ein Kunst-Lesebuch. Es weist über sich hinaus, da es eine Anleitung zur Eigenverantwortung im Umgang mit Kunst ist. Außerdem regt es zum eigenen Erleben an und zur weiteren Anwendung im Leben des Lesers. Dadurch trägt es zur persönlichen Weiterentwicklung des Interessierten bei.“⁴⁷

An die Stelle einer das Kunstwerk erklärenden, abgeschlossenen Interpretation tritt hier das eigene Sehen als offener Prozess: „Herr Bockemühl gibt mir die Werkzeuge an die Hand, die ich benötige, um mit Kunst so umzugehen, dass sie mich weiter-

bringt, dass sie mir etwas zeigt, das ich sonst nicht gesehen, gefühlt hätte.“⁴⁸

Die Vorträge lassen, wie die Rückmeldungen verdeutlichen, einen Resonanzraum entstehen, in dem Betrachter und Kunstwerk einander näher rücken. Mehr noch: wir lernen uns selbst und unsere Umwelt künstlerisch zu betrachten. Und künstlerisch meint hier: „schärfer, exakter, weiter, konkreter, hautnaher, lebensvoller – und all dieses mehr und mehr bewusst.“⁴⁹ Damit liefern sie nicht nur einen die bisherigen Bemühungen der Kunstwissenschaft fruchtbar ergänzenden Baustein. Sie eröffnen zugleich die Aussicht auf eine Wissenskulturskultur, die schon von ihrem methodischen Ansatz her Theorie und (ästhetische) Praxis so eng wie möglich miteinander verbindet. Eine Kultur, die den Gebrauch der eigenen Sinne fördert und das Wahrnehmen mit dem Denken verbindet. Das aber brauchen wir in einer Zeit, in der wir mit digitalen Fertigwaren reichlich versorgt und bisweilen geradezu überschüttet werden.

Wer sich auf Michael Bockemühls Ausführungen einlässt und seinen Anregungen folgt, dem enthüllt nicht nur die eingangs erwähnte Skulptur Michelangelos einen unvermuteten Facettenreichtum. Ihm wird auch zur Gewissheit, dass es in der Welt noch viel zu entdecken gibt.

*David Hornemann v. Laer,
Witten im Februar 2018*



„ES IST UNGLAUBLICH,
WIE MAN SO VIEL GEHEIMNIS
IN SO LEUCHTENDE FARBEN
HÜLLEN KANN.“

Meine Damen und Herren,

„Es ist unglaublich, wie man so viel Geheimnis in so leuchtende Farben hüllen kann“¹⁰ soll der französische Schriftsteller Stéphane Mallarmé einmal vor Gauguins Bildern gesagt haben. Gauguin jedenfalls berief sich darauf in einem Brief aus Tahiti, da er sich von Mallarmé verstanden fühlte und mit dessen Worten seine Malerei charakterisieren konnte. In seinen späten Jahren verabscheute er es, sein künstlerisches Anliegen theoretisch zu erklären und bemerkte: „Ich kann meine Kunst nur durch meine Bilder sprechen lassen.“¹¹ Er wehrte sich gegen eine allegorische Auslegung seiner Bildinhalte. Für ihn bestand die Aufgabe der Kunst nicht darin, zuvor gefasste Ideen durch Formen zu versinnlichen. Vor allem in der Farbe sah er

die Möglichkeit, zum unmittelbaren Erlebnis zu bringen, „was in der Natur das Allgemeinste und deswegen auch das am schwersten Fassbare ist, nämlich die sie im Innern bewegende Kraft“.¹²

Gauguin zählt zu den Malern, die die Wirkungskraft der Farbe als einen eigenen künstlerischen Wert erkannt haben und erstmals bewusst zu gestalten suchten. Er erschloss damit nicht allein für die Farbmalerie im 20. Jahrhundert, sondern auch für unser heutiges Sehen neue Möglichkeiten einer bewussten Erfahrung der Farbe. Denn selbst

10 Brief an den Kritiker André Fontainas vom März 1899. Zit. nach: Paul Gauguin. Briefe, Fischerhude 1989, S. 248.

11 Ebd., S. 250.

12 Ebd., S. 247.

nach der Moderne und Postmoderne wirken die Farben Gauguins noch heute kühn in ihrer Zusammenstellung, unerschöpflich in ihrer Vielfalt und überraschend in ihrer individuellen Ausführung.

Gauguins Bilder wahren ihr Geheimnis noch heute. Es scheint, als sei die künstlerische Produktion seiner Malerei der bewussten Rezeption ihrer anschaulichen Werte weit vorangeschritten. Die von Gauguins Farbgestaltung hervorgerufene anschauliche Evidenz erweist sich noch immer als ein grundlegendes Problem der Betrachtung. Wie die anderen großen Künstler seiner Zeit hat Gauguin zum Ende des 19. Jahrhunderts Bildphänomene vor Augen gestellt, die das bewusste Erfahren der Farbe als einer eigenen Wirklichkeit unausweichlich machen. Seine Bilder zwingen den Betrachter zur Auseinandersetzung mit dem unmittelbar Sichtbaren, da sich das Dargestellte und seine Farbwirkung einer letzten inhaltlichen Deutung stets entziehen. Vom Betrachter wird dadurch mehr gefordert, als nur ein Erfassen wiedererkennbarer Inhalte oder die Einordnung in den Zusammenhang der Kunst- bzw. Geistesgeschichte. Der Sinnzusammenhang bleibt für den Betrachter ohne Auseinandersetzung mit der sichtbaren Farbe und ihrer Form unvollständig. Gauguins Bilder fordern vom Betrachter, auf ihre Farbwirkungen aktiv einzugehen. Denn diese können ihre Wirkungskraft nur im unmittelbaren Erleben entfalten. Erst in der Unmittelbarkeit des Anschauens beginnen die Bilder zu sprechen – erschließt sich ihr Sinn.

Damit ist der Ausgangspunkt der nachfolgenden Betrachtungen bezeichnet und der Bereich beschrieben, auf den sie sich ausschließlich beschränken. Um beides näher zu bestimmen, möchte ich vorab Grundsätzliches zum Problem des unmittelbaren Farberlebens ansprechen und an einige Begriffe erinnern, an denen Gauguins Zeiten die Reflexion

über sein künstlerisches Anliegen zunächst orientierte. Das ist im Rahmen einer solchen Betrachtung nur andeutungsweise und verkürzt möglich. Doch möchte ich Sie dazu anregen, die besondere Weise, in welcher Gauguin das Bewusstsein auf die Erfahrung der Farbe lenkt, aus heutiger Sicht zu beachten und einige Wirkungsmöglichkeiten der Farben seiner Bilder in eigener Beobachtung zu erproben.

Dass jedes Ding seine Farbe hat, gilt als selbstverständlich. Wer wach die Augen offen hat, bemerkt Dinge. Im Gesichtsfeld reiht sich Ding an Ding. Lückenlos schließt sich eine Form an die andere und mit den Formen Farbe an Farbe. Unbemerkt bleibt, dass wir beim Erfassen von Dingen immer bereits eine Vorentscheidung getroffen haben, nämlich die Farbe als eine ihrer Eigenschaften anzusehen. Denn es wäre kein Ding sichtbar, ohne die Eigenschaft farbig zu sein. Ein Ding tritt nur durch seine Farbe in die Sichtbarkeit. Diese Tatsache kann zugleich deutlich machen, dass unsere Wahrnehmung in einem anderen Verhältnis zu den Dingen steht als zur wahrnehmbaren Farbe.

Ohne nähere Reflexion erscheinen die Dinge als das für die Anschauung primär Gegebene. Wir unterscheiden die Dinge anhand der ihnen eigenen Formen und Farben. Für das Wahrnehmen verhält es sich umgekehrt. Für das Auge ist zunächst nichts anderes gegenwärtig als Farbe. Und erst aus deren Differenzierungen unterscheiden sich Formen, die letztlich das Erfassen abgegrenzter Dinge ermöglichen: Primär sind nicht die Dinge für das Auge gegeben, sondern die Farben.

Dass dies sich so verhält, bestätigt bereits jedes mimetische Bild, jedes Bild also, mit dem etwas abgebildet wird. Der Maler bringt nicht die Dinge selbst ins Bild, sondern was er von ihnen sieht. Auf der Bildfläche stellt er bestimmte Farben so zusam-

AUF DEM WEG ZUR ENTDECKUNG DER REINEN FARBE

Wie viele Künstler griff auch Gauguin zunächst die Tendenzen seiner Zeit auf, bevor er seinen eigenen Weg fand. Diese Zeit war geprägt von großen Gegensätzen. Im Realismus und im Naturalismus hatte die Malerei den höchsten Gipfel abbildlicher Wiedergabe erreicht¹³. Nur die in diesem Anliegen entwickelte Photographie konnte das Prinzip der abbildlich-mimetischen Wiedergabe noch überbieten. Dennoch wirkte in den Salons die akademische Tradition von Motivik und Komposition im Verbund bewährter Zeichen- und Maltechniken ungebrochen fort. Allegorese und Mythologie verbanden sich dabei mit historistischer Akkuratess und mit der dinglichen Gegenstandstreue der neuen naturalistischen Errungenschaften.

Demgegenüber traten Kunstrichtungen auf, die zunehmend den rein anschaulichen Werten des Bildes, vornehmlich den Eigenwerten der Farbe ihr Interesse entgegenbrachten. Mit Eugène Delacroix hatte sich eine Malerei Bahn gebrochen, die sich vom Prinzip mimetischer Abbildung zu lösen begann und die Wirkungsmöglichkeiten der Farbe bewusst als Ausdruckswert des Bildgeschehens erprobte¹⁴. Die Entwicklung zu einer bewussten Gestaltung der Eigenwerte der Farbe im Bild – und schließlich durch das Bild – verlief vielfältig und ereignete sich auf sehr unterschiedliche Weise. Auch wirkten zunehmend Wissenschaft, Kunsttheorie und Kunstkritik in diese Entwicklung mit ein.

Mit dem Impressionismus hatte sich eine besondere Malweise entwickelt, die zunächst die Wiedergabe der Dinge im Bild optimierte. Nicht nur die Dinge als solche, sondern auch die Situationalität, in der sie sichtbar sind – ihre Erscheinungsweise im Licht, in der Atmosphäre, in der Bewegung – sollten bildlich fassbar werden. Die impressionistische Malweise sollte eine der Naturerfahrung entsprechende Bilderfahrung ermöglichen.¹⁵ Im



3 | Paul Signac, Die Seine bei Samois (Studie), 1899

Neoimpressionismus beziehungsweise Divisionismus wurden im Naturerlebnis sichtbare Farben der Dinge auf der Bildfläche in Partikel ungemischter Grundfarben des Farbkreises zerlegt.

Für Gauguins Situation sind vor allem die Folgen von Belang, die dieses Verfahren für den Umgang mit der Farbe mit sich brachte. In Paul Signacs Bild „Die Seine bei Samois“ beispielsweise relativiert sich die Nähe zum Naturbild durch die in einzelne Punkte entmischte Farbe. Der Unterschied zwischen der im Bild sichtbaren Farbe und dem Farbeindruck in der Natur vergrößerte sich schließlich so weit, dass die Farbwerte auf der Bildfläche selbst wie bloßgelegt vor Augen standen und so als solche nicht mehr übersehen werden konnten.

13 Vgl. KUNST SEHEN. Die Malerei des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, S. 74-89.

14 Vgl. Max Imdahl, Die Rolle der Farben in der neueren französischen Malerei-Abstraktion und Konkretion, in: Poetik und Hermeneutik II, hrsg. von H. R. Jauss, München 1966, S. 212 ff.

15 Vgl. KUNST SEHEN. Monet, Bd. 2



AUF DER SUCHE NACH DER EIGENEN BILDFORM

Gauguin hat den Kreis der Künstler und Kunstrichtungen, die ihm Anregung zur eigenen Arbeit gaben, stets weiter ausgedehnt und sich mit immer unterschiedlicheren Stilelementen

befasst. Prägend war für ihn jedoch die Begegnung mit seinem Lehrer Pissarro 1874.

Durch ihn wurde Gauguin auf die Vielfalt der Differenzierungsmöglichkeiten der Farbe aufmerksam. Die Begegnung und Auseinandersetzung mit van Gogh gab Gauguin den entscheidenden Anstoß, seine eigene Bildform herauszubilden und zu behaupten.

Kompositionen von Giotto oder ägyptische Fresken, ländliche Töpfereien oder die elegante Bildwelt Manets oder Degas, japanischer Holzschnitt, primitive Plastik und anderes mehr – seine Offenheit gegenüber allen Kunstformen, die heute an Tendenzen der Postmoderne erinnern könnte, war in seiner Zeit außergewöhnlich. Nach und nach konzentrierte sich sein Interesse jedoch auf den Ausdruck archaisch-ursprünglicher Gestaltungen, das ihn zunächst zur Darstellung bäuerlicher Landschaften und Figuren der Bretagne und schließlich der exotischen Welt Tahitis führte.

Nur schwer lässt sich in unseren Tagen der Rechtfertigungsdruck vergegenwärtigen, unter dem Gauguin stand, als er gegen den beißenden Hohn der Öffentlichkeit seine neuen Schritte in der Malerei zu verteidigen suchte. Denn er überschritt nicht allein die Grenzen der akademischen Tradition, sondern auch die des Impressionismus, der gerade zu jener Zeit erste Anerkennung errungen hatte. Für das Neue, was ihm vorschwebte, war noch keine angemessene Sprache gefunden. In den nicht abreißenden Diskussionen mit Künstlerfreunden und Literaten hoben sich Begriffe heraus, an denen er sich ausrichtete. Der literarische Symbolismus, insbesondere wie dieser von Mallarmé vertreten wurde, kam seinen Ansichten am nächsten. Der Austausch mit Mallarmé wurde so ausschlaggebend für sein Denken über Kunst. Wie Gauguin suchte Mallarmé nach der *Unmittel-*

VERZEICHNIS DER WERKE

- 1 | Paul Gauguin, **Selbstportrait, 1885**
Öl auf Leinwand, 93 x 73 cm, © IMAGNO/
ARTOTHEK, S.9
- 2 | Foto von Michael Bockemühl, 2003,
© Christian Nielinger, Essen, S.12
- 3 | Paul Signac, **Die Seine bei Samoïs**
(Studie), 1899, Öl auf Pappe, 26,8 x
34,9cm, Neue Pinakothek, München,
© mauritius images / Peter Horee / Alamy
S.17
- 4 | Paul Gauguin, **Selbstportrait, 1885**
Öl auf Leinwand, Kimble Art Museum,
Fort Worth, © mauritius images / Paul
Fearn / Alamy, S. 18
- 5 | Paul Sérusier, **Der Talisman, 1888, Öl**
auf Holz, 27x21,5cm, Musée d'Orsay,
Paris, © Bridgeman Images, S. 21
- 6 | Paul Gauguin, **Bretonische Tang-**
sammlerinnen (II), 1889, Öl auf Leinwand,
87 x 122,5 cm, Museum Folkwang, Essen,
© Museum Folkwang Essen / ARTOTHEK,
S. 24-25
- 7 | Paul Gauguin, **Die Alyscamps, 1888**
Öl auf Leinwand, 92x73 cm, Musée
d'Orsay, Paris, © Peter Willi / ARTOTHEK,
S. 29
- 8 | Paul Gauguin, **Der Verlust der Un-**
schuld oder Frühlingserwachen, 1890/91,
Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, The Chry-
sler Museum of Art, Norfolk, Virginia,
© akg-images, S.32-33
- 9 | Paul Gauguin, **Matamoe (Landschaft**
mit Pfauen), 1892, Öl auf Leinwand, 115
x 86 cm, Puschkin-Museum, Moskau, ©
mauritius images/United Archives, S. 37
- 10 | Paul Gauguin, **Straße auf Tahiti,**
1891, Öl auf Leinwand, 115,5 x 88,5 cm,
The Toledo Museum of Art, USA, © mauri-
tius images / The Artchives / Alamy, S. 39
- 11 | Paul Gauguin, **Der Traum (Te rerioa),**
1897, Öl auf Leinwand, 95 x 130 cm,
Courtauld Gallery, London, © maritius
images / Peter Barritt / Alamy , S. 40-41
- 12 | Paul Gauguin, **Wie! Du bist eifer-**
süchtig? (Aha oe feii?), 1892, Öl auf
Leinwand, 66 x 89 cm, Puschkin-Museum,
Moskau, © Artothek, S.42-43
- 13 | Paul Gauguin, **Reiter am Strand**
(I), 1902, Öl auf Leinwand, 66 x 76 cm,
Museum Folkwang, Essen, © Museum
Folkwang Essen / Artothek, S.44-45
- 14 | Paul Gauguin, **Gibt's was Neues?**
(Parau api), 1892, Öl auf Leinwand, 67
x 92 cm, Gemäldegalerie Neue Meister,
Dresden, © Blauel Gnamn / Artothek,
S.46-47
- 15 | Paul Gauguin, **Die heilige Quelle:**
Süße Träume (Nave nave moe), 1894, Öl
auf Leinwand, 73 x 98 cm, Eremitage, St.
Petersburg, © Artothek, S 50-51
- 16 | Paul Gauguin, **Der Tag Gottes (**
Mahana no Atua), 1894, Öl auf Leinwand,
68,3 x 91,5 cm, The Art Institute of Chica-
go, © Hans Hinz / Artothek, S.52-53
- 17 | Paul Gauguin, **Frauen am Mee-**
resufer (Mutterschaft I), 1899, Öl auf
Leinwand, 94 x 72 cm, Eremitage, St.
Petersburg, © Artothek, S. 57
- 18 | Paul Gauguin, **Drei Tahitianer, 1899**
Öl auf Leinwand, 73 x 94 cm, National
Gallery of Scotland, Edinburgh, © mauri-
tius images/classicpaintings/Alamy, S.
58-59
- 19 | Paul Gauguin, **Zwei Tahitianerinnen,**
1899, Öl auf Leinwand, 94 x 72,4 cm,
The Metropolitan Museum of Art, New
York, © Artothek, S.63
- 20 | Paul Gauguin, **Worte des bösen**
Geistes (Parau na te Varua ino), 1892
Öl auf Leinwand, 94 x 68,5 cm, National
Gallery of Art, Washington, Averell Har-
riman Foundation, © akg-images / Liszt
Collection, S. 65
- 21 | Paul Gauguin, **Tahitianische Pasto-**
rale (FAA IHEIHE), 1898, Öl auf Leinwand,
54 x 169,5 cm, Tate Gallery, London, ©
mauritius images / Peter Horee / Alamy,
S.68-69
- 22 | Paul Gauguin, **Dort liegt der Tempel**
(Parahi te marae), 1892, Öl auf Leinwand,
66 x 89 cm, The Philadelphia Museum of
Art, © akg-images, S.70-71
- 23 | Paul Gauguin, **Unter den Panda-**
nusbäumen (II) (I raro te Ovirii), 1891,
Öl auf Leinwand, 73,6 x 96,2 cm,
The Minneapolis Institute of Arts, © akg-
images, S.76-77
- 24 | Paul Gauguin, **Der Markt (Ta mate-**
te), 1892, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm
Kunstmuseum Basel, © akg-images / De
Agostini Picture Lib. S.78-79
- 25 | Paul Gauguin, **Zwei Schwestern (Piti**
Teina), 1892, Öl auf Leinwand, 90,5 x 67,5
cm, © mauritius images / SuperStock /
Peter Barritt, S.71
- 26 | Paul Gauguin, **Fotografie, 1891**
© akg-images

DANK

Dass diese vor fünfundzwanzig Jahren begonnene und glücklicherweise auf Tonband aufgezeichnete Vortragsreihe nun endlich in Buchform erscheinen kann, verdankt sich der Arbeit vieler Menschen.

Die Aufzeichnungen auf den Tonbändern wurden von Sandra Schwarz verschriftlicht. Natalie Rehm brachte die Texte in eine erste Form und suchte die Dias zu den Vorträgen zusammen. Schließlich gab es zahlreiche Studierende, die sich seit 2014 im Rahmen von Seminaren, die von David Hornemann v. Laer geleitet wurden, in unterschiedlicher Besetzung um eine vorsichtige Überarbeitung der Vorträge kümmerten, welche den Stil der frei gehaltenen Vorträge beibehielt und sie gleichwohl auch lesbar machten.

An der Überarbeitung waren beteiligt:

Tanja Adam-Heusler, Meike Adden, Joseph Bailey, Elena Ball, Lea Bengel, Laura Bickel, Geraint Black, Leandra Börner-Valdez, Demian Buchner, Elisabeth Capellmann, Julius Daniel, Philipp Doose, Jana Eckey, Manischa Eichwalder, Isabel Gadea, Caroline Geck, Max Geuer, Paul Geilenberg, Andreas Grieser, Antonia Heinrich, Ronja Hellebrandt, Hannah Heukeroth, Melanie Laskowski, Clara Laufenberg, Dominik Lauinger, Katharina Lilienthal, Rose Link, Jannis Keuerleber, Miranda Kiefer, Jonas Klingberg, Mathilda Knoblauch, Anna Ko, Julian Kramp, Andrea Kreisel, Johanna Lamprecht, Helias Mackay, Johanna Mayrshofer, Tobias Möller-Hahlbrock, Lo-

renz Mrohs, Julia Muhsal, Laurenz Pfaff, Matthias Pfrogner, Anselm Prechtel, Constantin Reuter, David Richardoz, Verena Schusser, Amelie Scupin, Sarah Sock, Rahel Steffen, Rachel Steinmetz, Matthias Tamm, Christine Teuchert, Olaf Tittel, Philine Töpfer, Friedemann Uhl, Nikolas von Kameke, Anke von Loewensprung, Anna-Lena Weidemann, Christiane Weinberg, Shaya Werner, Clara Wicharz, Klara Zepp, Mara Zöller.

Die Buchreihe verdankt ihre das Kunstwerk ins Zentrum rückende Gestaltung dem Grafiker Frank Schubert. Birgit Bockemühl stand uns mit Rat und Tat beiseite. Zudem danken wir den im Folgenden genannten Förderern, deren großzügige Spenden die Drucklegung der ersten drei Bände dieser Buchreihe ermöglicht haben:



Fakultät für Kulturreflexion
- Studium fundamentale



IMPRESSUM

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-95779-065-1

Erste Auflage 2018

© 2018 Info3-Verlagsgesellschaft Brüll & Heisterkamp KG, Frankfurt am Main

Typographie und Satz und Umschlag:
Frank Schubert, Frankfurt am Main unter Verwendung einer Detailabbildung des Gemädes Paul Gauguin, Drei Tahitianer, 1899

Druck und Bindung: Dilling Printmedien, Kreuztal