

Elise Eckermann

«En lutte contre une puissance formidable»
Paul Gauguin im Spannungsfeld von Kunstkritik
und Kunstmarkt

Weimar 2003

Elise Eckermann

**«En lutte contre une puissance
formidable»**

**Paul Gauguin im Spannungsfeld
von Kunstkritik und Kunstmarkt**

V&G

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

Druck: VDG, Weimar

ISBN 3-89739-309-3

Inhalt

EINLEITUNG	9
I. DIE AKTIONSFELDER GAUGUINS	17
1. Die Sichtbarkeit des Bildes: Die Entwicklung des freien Kunstmarktes	17
2. Die Macht des Wortes: Die Rolle des Kunstkritikers	22
II. GAUGUIN IN DER «PÉRIODE HÉROÏQUE DE L'«IMPRESSIONNISME»	33
1. «Sans étiquettes»: Gauguins Debüt in der Malerei	33
2. «M. Gauguin a passé dans le camp du bleu.» Die Wahrnehmung Gauguins als impressionistischen Maler	37
3. «Huysmans n'est séduit que par la littérature de ma femme nue.» Der Naturalismus als Bewertungsgrundlage	42
4. Gauguins Festigung in der 7. Impressionistenausstellung 1882: «Notre avenir en dépend.»	50
5. «Gauguin lui aussi est un terrible marchand.»: Auf der Suche nach einem Markt für seine Kunst	56
6. «Ils s'efforcent de substituer une formule à une autre.» Gauguins Weg zu neuen Ausdrucksformen in der Malerei	60
III. ÄSTHETISCHER WANDEL: DER SYMBOLISMUS	67
1. «L'extériorisation de l'Idée»: Der literarische Symbolismus	67
2. <i>Notes synthétiques</i> : Gauguin zwischen Impressionismus und Symbolismus	69
3. «Une exposition sérieuse en opposition avec le petit point.» Die Präsentation Gauguins im Salon des Vingt 1889 in Brüssel	79
4. <i>Exposition de peintures du groupe impressionniste et synthétiste</i> , 1889: Reaktionen und Konsequenzen	84
5. <i>Soyez symboliste</i> : Gauguins Kontaktaufnahme zu symbolistischen Kreisen	94
6. <i>Le gauguinisme</i> : Gauguins Skulpturen im <i>Salon des Vingt</i> 1891 in Brüssel	99

7.	«Voilà de quoi impressioner [sic] le public.» Strategien anlässlich der Versteigerung im Hôtel Drouot 1891	107
8.	<i>Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin</i>	115
	a. <i>Idéiste</i>	119
	b. <i>Symboliste</i>	121
	c. <i>Synthétique</i>	122
	d. <i>Subjective</i>	122
	e. <i>Décorative</i>	123
9.	«La proie des littérateurs»? Gauguin in Wechselbeziehungen zum literarischen Feld	128
IV.	STANDORTWECHSEL	135
1.	«L'avenir est aux peintres des tropiques.»	135
2.	«Gauguin a une exposition qui fait l'admiration des hommes de lettres.» Symbolistische Terminologie in der Gauguinkritik	142
3.	«primitif», «sauvage», «barbare»: Einfluss gesellschaftlicher Utopien in die Gauguinkritik	154
	a. «moyens primitifs»: Rückgriff auf formale Elemente vergangener Kunst	154
	b. «Le cadre inouï pour y localiser son rêve»: Die Darstellung des Primitiven in den Bildern Gauguins	157
	c. Das Primitive als politisches Alternativmodell: «Gauguin fut une façon d'anarchiste.»	160
4.	Gauguins Affinität zum literarischen Milieu	163
	a. «Écrire raisonnablement sur les choses de l'Art»: Gauguins schriftliche Äußerungen	163
	b. «Le bruit d'un départ pour donner de la rareté à mes tableaux.» Die zweite Versteigerung im Hôtel Drouot 1895	173
5.	Stille Konsolidierung	178
	a. Abgeschnitten vom Pariser Kunstgeschehen: «Les expositions ne valent rien pour moi.»	178
	b. Gauguins Gemälde <i>D'où venons-nous?</i> in der Galerie Vollard 1898. Diskussion und Spekulation	186
	c. Rückgezogenheit in der <i>Maison du Jouis</i> 1901-1903: «Pourquoi ne voit-on plus de vos œuvres?»	192

6. «L'homme sut égalier l'artiste.»	
Die Darstellung der Person Gauguins in der Kritik	194
7. <i>Raconters de rapin</i> : Gauguins Kritik der Kritiker	202
SCHLUSSBEMERKUNG	
«LA CRITIQUE PASSE – L'ŒUVRE BONNE RESTE.»	211
ANHANG	215
LITERATURVERZEICHNIS	239
ABBILDUNGEN	267

Einleitung

Die furchtbare Macht, die Paul Gauguin im September 1902 in seiner Schrift *Racontars de rapin* evozierte, sah er im «Staat», in der «Presse» und im «Geld» verkörpert. Die offiziellen akademischen Institutionen, die Kunstkritik und der Kunsthandel stellten seiner Meinung nach die drei ärgsten Gegner des Künstlers dar, gegen die es sich durchzusetzen galt. So befanden sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in Frankreich die avantgardistischen Künstler «[...] avec leur seule force, le talent, en lutte contre une puissance formidable qui était l'officiel, la presse et l'argent.»¹ Auch Gauguin kämpfte vom Beginn seiner künstlerischen Karriere bis an sein Lebensende gegen diese Institutionen. Dabei spielte die Kunstkritik, die maßgeblich die Rezeption seines Werkes und somit die Entwicklung seiner Karriere beeinflusste, eine vorherrschende Rolle.

So sollen in der vorliegenden Arbeit die Beziehungen des Malers, Bildhauers und Schriftstellers Paul Gauguin zur Kunstkritik und zum Kunsthandel seiner Zeit untersucht werden. Im Mittelpunkt steht die Rezeptionsgeschichte seiner Kunst durch die Kunstkritik in Frankreich vom Zeitpunkt seiner ersten Ausstellung im Jahre 1876 bis zu seinem Tod 1903. Außerdem werden interessante Beiträge aus Belgien berücksichtigt, das aufgrund seiner engen Verbindung zu Frankreich und des regen künstlerischen Austausches zwischen den beiden Hauptstädten Paris und Brüssel mit an der Spitze der avantgardistischen Bewegung in Europa stand.² Darüber hinaus werden auch Gauguins Reaktionen auf diese Rezeption, sein Auftreten gegenüber Kunstkritikern und Kunsthändlern und seine Einflussnahme auf das von ihm in der Öffentlichkeit verbreitete Bild aufgezeigt.

Für die Untersuchung erwies sich das von Pierre Bourdieu entwickelte soziologische Modell der Felder als besonders hilfreich.³ Das Feld ist als Gesamtheit der zwischen einzelnen Personen, Gruppen und Institutionen bestehenden Relationen definiert, die sich gleichzeitig einer bestimmten Aktivität widmen. Das Ziel der Interaktionen ist es, unter den Mitgliedern eines Feldes beziehungsweise zwischen zwei oder mehreren verschiedenen Feldern eine Hierarchie aufzubauen und sich gegenüber anderen Mitgliedern oder Feldern abzugrenzen, um möglichst autonom agieren zu können. Die Felder sind also Orte des ständigen Kampfes um ihre interne Struktur und ihre Position in weit-

1. *Racontars de rapin* 1993, S. 71. Die Hauptschriften Gauguins werden in den folgenden Anmerkungen sowie im Literaturverzeichnis unter ihren Titeln aufgeführt.
2. *Paris – Bruxelles* 1997.
3. Bourdieu 1977 u. Bourdieu 1984.

läufigeren Systemen. Jeder Positionsbestimmung, zu der zum Beispiel auch Kritiken, Bilder und Ausstellungen zählen, entspricht ein spezifisches Interesse des Agierenden.⁴

Dieses Modell auf die vorliegende Arbeit übertragen, erlaubt es, Gauguin dem künstlerischen Feld zuzuordnen, während die Autoren der Rezensionen Bestandteil des literarischen Feldes sind, und Händler sowie Galeristen einem ökonomisch geprägten Feld angehören. Die Intersektion der jeweiligen Felder bildet die Bereiche der Kunstkritik und des Kunsthandels. Die von Gauguin verfolgten Interessen innerhalb dieser Felder waren sowohl ideeller als auch finanzieller Natur. Er strebte durch die Hilfe der Kritiker die öffentliche Anerkennung seiner Kunst und durch die Vermittlung der Kunsthändler den finanziellen Erfolg an. Mit dem Feld der staatlichen Institutionen der bildenden Künste traf Gauguin nur bei einigen wenigen Gelegenheiten zusammen. Andererseits vereinnahmten die Agierenden dieser Felder, vor allem Schriftsteller und Kunsthändler, die Positionen Gauguins, seine Bilder, und instrumentalisierten sie zur Verfolgung ihrer eigenen Interessen und Positionsbestimmungen innerhalb des für sie relevanten Feldes. Gauguin bemühte sich, durch eigene Verkaufsstrategien und eigene literarische Schriften einen möglichst hohen Grad an Autonomie innerhalb der Felder zu erreichen. Dabei konnte es im idealen Fall zur Deckung, sonst aber zu schwierigen Situationen durch die Gegenläufigkeit der verfolgten Interessen zwischen Künstler, Kritiker und Händler kommen.

In den aufgrund der historischen Entwicklung sprachlich dominierten kulturellen Feldern fanden sich die bildenden Künste generell der Literatur unterlegen. Die Künstler benötigten zur Wertschöpfung ihrer Werke die Mitarbeit der Schriftsteller, wobei der Wert materieller oder symbolischer Natur sein konnte. Folglich nahmen die Schriftsteller durch die Ausübung der Kunstkritik eine Schlüsselposition im künstlerischen Feld ein.⁵ Die im ausgehenden 19. Jahrhundert gerade von der akademischen Bevormundung befreiten Künstler empfanden den Einfluss der Literaten als besonders schmerzvoll. Die Folge waren eine permanente Spannung und zahlreiche Konflikte zwischen Malern und Schriftstellern.⁶

Gauguin bewegte sich während seiner künstlerischen Laufbahn innerhalb dieser Spannungsfelder. Seine Kunst, ihre Interpretation und Verbreitung waren ebenso abhängig von den Worten der Kritiker wie von dem Einsatz der Händler. Als ehemaliger Angestellter der Finanzbranche kannte und beherrschte Gauguin selber die Mechanismen des ökonomischen Feldes sehr gut und übertrug dessen Strategien auf das künst-

4. Bourdieu 1977; Gamboni 1984; Gamboni 1991.

5. Bourdieu 1971; Bourdieu 1977; Gamboni 1989a, S. 11-12. Bourdieu prägte für diese Wertschöpfung den Begriff der «production de la croyance».

6. Gamboni 1989a, S. 11-12; Bourdieu 1992, S. 189 ff. u. S. 201 ff.

lerische Feld. Innerhalb dieses Bereiches agierte er aktiv, nahm teilweise die Wertschöpfung seiner Werke selber in die Hand und beeinflusste maßgeblich seine Verbindung zur Literatur.

Einige unveröffentlichte Dokumente, die neben den bisher publizierten Quellen als Belege der Positionierung Gauguins innerhalb der Felder der Kunstkritik und des Kunstmarktes dienen, sind im Anhang abgedruckt. Als weitere Quellen waren für diese Arbeit die Briefwechsel Gauguins mit seinen Zeitgenossen von großer Wichtigkeit. Leider sind sie bis heute nicht vollständig veröffentlicht, was bei dem beständigen Interesse an Gauguin erstaunlich ist, aber auch bezeichnend für den Umgang mit Gauguin. Zwar erschienen bereits 1918 die erste Ausgabe der Briefe Gauguins an seinen Freund Georges-Daniel de Monfreid und 1921 die an den Kritiker André Fontainas⁷, aber erst 1949 veröffentlichte Maurice Malingue die *Lettres à sa femme et à ses amis*. Auch wenn die Transkription oft fehlerhaft ist, und viele Briefe heute anders datiert werden, dient diese Ausgabe bis heute als Grundlage der Forschungen.⁸ In den letzten Jahren hat sich Victor Merlhès der Erschließung der Korrespondenz Gauguins gewidmet. 1984 gab er eine kommentierte Ausgabe der *Correspondance de Paul Gauguin* heraus, die die Briefe Gauguins von 1873 bis 1888 umfasst und ein essentielles Arbeitsinstrumentarium darstellt.⁹ Für die systematische Publikation der Briefe der folgenden Jahre ist es bisher leider nur bei einer Vorankündigung von V. Merlhès geblieben.¹⁰ Douglas Cooper veröffentlichte 1983 die Briefe Gauguins an Vincent, Theo und Johanna van Gogh, die im Rijksmuseum Vincent Van Gogh in Amsterdam aufbewahrt werden. In einer hervorragenden Edition werden Faksimileabdrucke der Dokumente und ihre Transkription nebeneinander gestellt.¹¹ Hinzu kommen einige Briefsammlungen und Artikel, in denen Briefe Gauguins abgedruckt wurden, sowie die Edition der interessanten Briefe Gauguins an Octave Mirbeau, die sich in der Bibliothèque nationale de France in Paris

7. In der ersten Ausgabe der Briefe an Monfreid waren zahlreiche Namen durch Kürzel ersetzt und für noch lebende Personen unangenehme Passagen herausgestrichen. Vollständig ist die Ausgabe von 1950. Joly-Segalen 1950. Gauguin 1994.
8. Das Buch wurde 1992 unbearbeitet neu aufgelegt: Malingue 1992. Neue Datierungen der Briefe werden u. a. in Bodelsen 1957, Roskill 1970, Field 1977, *Gauguin* 1989 vorgeschlagen.
9. Merlhès 1984. Merlhès gibt nur teilweise und dann schwer entnehmbar die Aufbewahrungsorte der Briefe preis. Lediglich für den Zeitraum, in dem Gauguin mit Vincent und Theo van Gogh korrespondierte, werden in die Chronologie Phantombriefe eingefügt, die nicht erhalten sind, deren Existenz aber aus anderen Briefen hervorgeht.
10. 1989 vervollständigte Merlhès die bereits erschienenen Dokumente durch eine Studie über Gauguin und Van Gogh und gab 1995 in einem kleinen Heft die sich im Fonds Roger-Marx befindenden Briefe Gauguins an seinen Kameraden Schuffenecker heraus. Merlhès 1989; Merlhès 1995.
11. Cooper 1983. Dorn korrigiert im Vergleich mit der Korrespondenz von Vincent und Theo van Gogh einige Datierungen Coopers. Dorn 1985.

befinden. Diese 1992 von Pierre Michel vorgenommene Edition erreichte nur eine extrem geringe Auflage. Da die Briefe folglich schwer zugänglich, zugleich aber sehr wichtig für die Diskussion des bearbeiteten Themas sind, werden diese Dokumente im Anhang der vorliegenden Arbeit abgedruckt.¹² Ebenso aufschlussreich sind die Korrespondenzen der Zeitgenossen Gauguins, besonders die von befreundeten Künstlern und Schriftstellern, in deren Briefen Gauguin öfter einmal Gegenstand des Austausches war.¹³

Die eigenständigen Schriften Gauguins wie *Cahier pour Aline*, *Ancien Culte Mahorie* und *Noa Noa*, *Raconteurs de rapin* sowie *Avant et après*, die er größtenteils zur Veröffentlichung vorgesehen hatte, wurden überwiegend erst in den 50er Jahren und dann meistens in aufwendigen Faksimileausgaben publiziert. Erst in den letzten Jahren wurden diese Texte durch Taschenbuchausgaben einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht. Wird aus den Briefen und Texten Gauguins sowie aus anderen Quellen und Artikeln des 19. Jahrhunderts zitiert, wurde die teilweise sehr eigenwillige Orthografie beibehalten. Die in Zitaten kursiv gesetzten Passagen entsprechen den Betonungen der jeweiligen Autoren im Originaltext.

Eine Schwierigkeit der Arbeit bildeten einige abstrakte französische Begriffe, die in der kunsttheoretischen Diskussion in Frankreich im ausgehenden 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielten. Sie sind hier nur insoweit erläutert, als sie für das Verständnis der Kunstkritik Gauguins entscheidend waren. Oft wurden die französischen Originalbegriffe kursiv gesetzt oder kurzerhand eingedeutscht.

Gauguin zog von seinem Tod bis zum heutigen Zeitpunkt nicht nur ein stetig wachsendes Interesse der Öffentlichkeit auf sich, auch ist seitdem sein Werk Mittelpunkt zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen geworden.¹⁴ Bereits drei Jahre nach seinem Tod veröffentlichte Louis Brouillon unter dem Namen Jean de Rotonchamp die erste Biografie Gauguins. 1919 erschien das Buch *Gauguin* von Charles Morice, und 1925 verfasste Gustave Kahn einen längeren Artikel über den Maler. Hierbei handelt es sich um Autoren, die Gauguin zu seinen Lebzeiten persönlich gekannt hatten, und nun, wenn auch nicht immer ganz präzise, ihre Erinnerungen überlieferten. Mit Charles Chassé widmete sich der erste Kunsthistoriker der Erforschung Gauguins. Seit den zwanziger Jahren sammelte er Aussagen von Zeitgenossen Gauguins, die mit dem Maler

12. Roger-Marx 1939; «Lettres à Vallette» 1946; Ribault-Menetière 1946 u. 1947; Bacou 1960. Collection Carré; Gauguin 1992; Anhang Nr. 4 u. 5, Nr. 7-9.

13. *Strindbergs Brev* 1948-1976; Sérusier 1950; Van Gogh 1955; Mallarmé 1959-1985; Bacou 1960 (Redon), Chartrain-Hebbelinck 1966 (Van Rysselberghe an Maus), Bailly-Herzberg 1980-1991 (Pissarro); Mirbeau 1990a (an Pissarro) u. Mirbeau 1990b (an Monet).

14. So konnte Russell T. Clement 1991 eine mehr als 1500 Positionen umfassende, aber dennoch bis dato nicht vollständige *Bio-Bibliography* zu Gauguin herausgeben.

befreundet gewesen waren, und publizierte 1921 *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*.¹⁵ Sehr früh begann auch John Rewald, sich mit Gauguin zu beschäftigen.¹⁶ 1930 erschien Arsène Alexandres Monografie *Gauguin: Sa vie et le sens de son œuvre*.

Mit Gauguins 100. Geburtstag 1948 und seinem 50. Todestag 1953 verstärkte sich in den 50er Jahren die Auseinandersetzung mit Gauguin. Museen in Kopenhagen und Oslo, Paris, Basel, Lausanne, Rom sowie in Chicago und Minneapolis zeigten verschiedene Aspekte seines Werkes.¹⁷ Georges Wildenstein veröffentlichte 1964 das erste Werkverzeichnis der Bilder Gauguins.¹⁸ Obwohl Wildensteins Verzeichnis an zahlreichen Stellen fehlerhaft ist, viele Datierungen von den Experten umstritten und Angaben überaltert sind, ist es bis heute verbindlich.¹⁹ Bereits 1927 hatte Marcel Guérin einen Katalog der Druckwerke *L'Œuvre gravée de Gauguin* publiziert, der 1988 von dem von der Galerie Kornfeld herausgegebenen *Paul Gauguin. Catalogue raisonné of his Prints* abgelöst wurde.²⁰ John Rewald widmete sich 1958 den Zeichnungen Gauguins, die ebenso wie die Monotypien bisher schlecht erfasst sind. Christopher Gray legte 1963 die Übersicht *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin* vor. Fast gleichzeitig erschien Merete Bodelsens Studie über Gauguins Keramiken.²¹

Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte das Interesse an Gauguin und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk im Frühjahr 1989 mit der in Wa-

15. 1947 publizierte Chassé *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle* und 1955 *Gauguin et son temps*. Außerdem erschienen mehrere Zeitungsartikel von ihm, siehe zum Beispiel Chassé 1922 u. Chassé 1959.
16. Rewald 1938.
17. Übersicht der Einzelausstellungen nach Gauguins Tod in Clement 1991, S. 262-270.
18. Sugana publizierte 1972 *L'Opera completa de Gauguin*, das zwar die zuletzt als Werke Gauguins identifizierten Bilder umfasst, jedoch zahlreiche Fehler von Wildenstein übernimmt und nur sehr schlecht bebildet ist. Field (1977) besprach in seiner Dissertation von 1963 die Gemälde Gauguins, die dieser während seines ersten Aufenthaltes auf Tahiti malte. Cooper hatte in den 80er Jahren ein überarbeitetes und vervollständigtes Werkverzeichnis angekündigt, das leider nie erschien. Der Nachlass Coopers befindet sich in der Bibliothek des Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles. Seine Recherchen flossen in das neue, 2001 von Daniel Wildenstein veröffentlichte Werkverzeichnis ein, das jedoch nur die Werke von 1873 bis 1888 umfasst.
19. Auch bei der vorliegenden Arbeit diente es als Grundlage zur Bestimmung der Bilder Gauguins in den diversen, besprochenen Ausstellungen. Häufig stellte sich die Identifizierung als äußerst schwierig dar oder konnte gar nicht vorgenommen werden. Außerdem wiesen bereits 1889 Zeitgenossen darauf hin, dass Bilder der Freunde Gauguins, mit denen er eng zusammenarbeitete, mit denen Gauguins verwechselbar seien. Antoine 1889, S. 370. Im folgenden Text verweist das Kürzel W mit anschließender Nummer auf das jeweilige Bild im Werkverzeichnis Wildensteins.
20. Guérin 1927; Kornfeld 1988. Gu mit folgender Nummer bezieht sich im weiteren Text auf den Katalog Guérins, K auf den Kornfelds.
21. Gray 1980; Bodelsen 1964. Auf das Verzeichnis Grays wird mit G und folgender Nummer Bezug genommen.

shington, Chicago und Paris präsentierten Ausstellung *Gauguin*. Außer dem profunden Ausstellungskatalog erschienen in diesem und im folgenden Jahr, sowie bereits im Vorfeld der Ausstellung zahlreiche Beiträge zu Gauguin. Die anlässlich seines 150. Geburtstags 1998 in Stuttgart, Martigny, Essen und Berlin sowie in München veranstalteten Ausstellungen führten vor allem im deutschsprachigen Raum zu einer allgegenwärtigen Präsenz Gauguins in der Öffentlichkeit.²² Dabei wurde der Blick vor allem auf Gauguins Lebensabschnitt in der Südsee gelenkt.

Die Untersuchung und Veröffentlichung von Kunstkritiken waren bis vor kurzem in Frankreich überwiegend Gegenstand der Literaturgeschichte. Die Auswahl der Texte hing vor allem von ihrer literarischen Qualität und dem Renommee ihrer Autoren sowie von der Zugänglichkeit ab.²³ 1984 wurde von den Kunsthistorischen Instituten der Universitäten von Clermont-Ferrand und Montreal ein gemeinsames Projekt zur Erforschung der französischen Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins Leben gerufen. Das erste Ergebnis dieses Projektes war ein 1987 veranstaltetes Kolloquium *La Critique d'art en France 1850-1900*, dessen Akte zwei Jahre später unter demselben Titel erschien. 1990 wurde dann die erste, grundlegende Anthologie der französischen Kunstkritik dieser Epoche unter dem Titel *La promenade du critique influent* veröffentlicht.²⁴ Vor allem im englischsprachigen Raum widmeten sich einige Verfasser monografischen Studien zu Kunstkritikern des 19. Jahrhunderts.²⁵

Ende der 50er Jahre erschienen die ersten Publikationen, in denen ansatzweise eine Verbindung zwischen Gauguin und der Kunstkritik sowie seinem sozialen Umfeld hergestellt wurde: 1959 veröffentlichte Jacques Lethève seine Untersuchung *Impressionnistes et symbolistes devant la presse* und Sven Lövgren die Studie *The Genesis of Modernism*.²⁶ Seit Ende der 80er Jahre wurden in detaillierten Beiträgen die Wechselbeziehungen zwischen Malern und Schriftstellern innerhalb der symbolistischen Bewegung erforscht. 1989 publizierte James Kearns seine Doktorarbeit *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. In dieser vielschichtigen Arbeit wird die Begegnung symbolistischer Dichter und Kritiker mit der avantgardistischen Malerei ihrer Zeit beschrieben, sowie die Relevanz der

22. Vorausgegangen waren 1997 zwei Ausstellungen in Ingelheim und Künzelsau.

23. Gamboni 1991, S. 11-12; Bouillon 1993, S. 34-35. Fénéon 1970, Denis 1993, Mirbeau 1993, Aurier 1995, Verhaeren 1997.

24. Außerdem widmete die Zeitschrift *Romantisme* eine interessante Ausgabe (Nr. 71) der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts. Jüngst befasste sich der Band *Prenez garde à la peinture!* mit der Kunstkritik in Frankreich zwischen 1900 und 1945.

25. Halperin 1980 u. 1988; Paradise 1985; Mathews 1986a. An der Pariser Universität sind zur Zeit Doktorarbeiten zu Roger Marx und André Fontainas in Arbeit.

26. Hinzu kam 1972 das Buch *Mutual Aid in the Arts from the Second Empire to Fin de Siècle* von Teddy Brunius, das den Austausch zwischen bildenden Künstlern und Schriftstellern thematisiert.

Werke bestimmter Maler für die poetische Theorie und Praxis von Mallarmé, Kahn und Jarry aufgezeigt. Im selben Jahr erschien Dario Gambonis profunde Dissertation *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, in der exemplarisch die von Redon zur Literatur und zu den Schriftstellern unterhaltenen Beziehungen analysiert werden, um die Art und die Entwicklung der Verflechtungen zwischen bildender Kunst und Literatur in Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts zu erhellen. Auch andere Autoren widmeten sich dem Verhältnis zwischen der Kritik und dem Werk einzelner Malerpersönlichkeiten. In den letzten Jahren wurden in diesen Untersuchungen vermehrt soziologische Aspekte berücksichtigt.²⁷

Erstmals stellte Eunice Lipton explizit eine Verbindung zwischen Gauguin und der Kunstkritik her. Sie schrieb 1965 bei Robert Goldwater eine Magisterarbeit über *Gauguin's Contemporary Criticism*, in der sie die Kritiken symbolistischer Schriftsteller in die kunsttheoretischen Strömungen der Zeit einordnete. Beatrice von Bismarck veröffentlichte 1992 ihre Dissertation *Die Gauguin-Legende. Die Rezeption Paul Gauguins in der französischen Kunstkritik 1880-1903*. Unter rezeptionsästhetischen Aspekten werden in dieser Arbeit die unterschiedlichen Einordnungen und Bewertungen der Kunst Gauguins nachvollzogen sowie beispielhaft die Problematik der kunstkritischen Urteilsbildung behandelt. Dabei führt die Autorin eine Vielfalt ausschließlich literarischer Quellen an, die vielfach als Hinweise für die vorliegende Arbeit dienten.²⁸ Karyn Esielonis beschränkt sich in ihrer 1993 publizierten Doktorarbeit *Gauguin's Tahiti: The Politics of Exotism* auf die anlässlich der Präsentation der tahitischen Werke Gauguins 1893 erschienenen Kommentare. Diese stellt sie in den Kontext der am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris vorherrschenden Konzepte des Exotismus und Kolonialismus. Dabei werden in Verbindung mit Gauguins Aufenthalt in der Südsee sozialgeschichtliche, ethnologische und anthropologische Aspekte berücksichtigt, die in der Auseinandersetzung mit Gauguin in den letzten Jahren ein immer stärkeres Gewicht erhalten haben.²⁹

Die vorliegende Arbeit untersucht die Beziehungen Gauguins zur Kunstkritik und zum Kunstmarkt seiner Zeit mit dem Ziel nachzuweisen, dass Gauguin diese Relationen maßgeblich aktiv gestaltet hat. Dabei soll als neuer, bisher nicht diskutierter Aspekt des Künstlers Gauguin sein ökonomisch dominiertes und strategisches Handeln herausgestellt werden.

27. Hamilton 1954 (Manet); Levine 1976 (Monet); Zemel 1980 (Van Gogh); Heinich 1991 (Van Gogh), Müller 1991 (Van Gogh).

28. Hill (1981) setzt sich mit der Bewertung Gauguins im englischsprachigen Raum nach seinem Tod auseinander, Kropmanns (1997 u. 1998) zeigt die Verbreitung und den Prozess der Anerkennung des Werkes Gauguins in Deutschland auf.

29. Siehe zum Beispiel auch Eisenman 1997.

Das erste, einführende Kapitel stellt die allgemeine Situation und das Umfeld der Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich dar und zeigt die Rahmenbedingungen auf, in die das Handeln von Gauguin und seinen Partnern einzuordnen ist. Das zweite Kapitel beinhaltet in chronologischer Reihenfolge die Besprechungen der Impressionistenausstellungen von 1879 bis 1886, an denen Gauguin teilnahm. Es stellt Gauguins Eintritt ins künstlerische Feld und seine Aufnahme durch die Kritik dar. Im dritten Abschnitt werden unter Beibehaltung der Chronologie die Verflechtungen Gauguins mit dem zeitgenössischen Kunstmarkt sowie dem literarischen Symbolismus und dessen Auswirkungen auf die Gauguinkritik bis zur ersten Reise Gauguins nach Tahiti betrachtet. Unter thematischen Aspekten wird im vierten Kapitel die Rezeption der Bilder Gauguins aus der Südsee und die Beschäftigung mit seiner Persönlichkeit sowie Gauguins Auseinandersetzung mit dem Milieu der Literaten und der Kunsthändler besprochen. Abschließend wird Gauguins Position gegenüber der Kunstkritik dargestellt.