

Das »Going Native« des primitivistischen Künstlers und die exotische Frau

Victor Segalens kritische Ästhetik des Exotismus

LADINA FESSLER

»Le plus proche, le plus intime, ne peut se saisir que dans l'éloignement le plus radical.«¹

(DOLÉ 2008: 67)

EINLEITUNG

Victor Segalen (1878-1919), französischer Marinearzt, angehender Literat, Ethnologe und Archäologe, verfasst Anfang 1904 den kurzen Text *Gauguin dans son dernier décor*, der im Juni desselben Jahres im *Mercur de France* erscheinen wird. Er ist dem Maler Paul Gauguin gewidmet, der im Mai 1903 auf der Marquesas-Insel Hiva-Oa verstarb. Der Text, nach Segalens Einsatz auf Hiva-Oa entstanden², ist schwierig einzuordnen, denn der Autor zieht viele Register – er ist Reisebericht, Nachruf, Essay, Plädoyer und vor allen Dingen Poesie. Er handelt von Gauguin und seiner Wahlheimat in der Südsee, genauer vom Ort seines Sterbens. Segalen erzählt von der Insel und seinen BewohnerInnen, er rekonstruiert Gauguins letztes Atelier und skizziert seine Kunst als Auseinandersetzung mit der fremden Welt und den fremden »Formen« (Segalen 1995: 290f). Über mehrere Ebenen gesehen widmet sich der Text der Erforschung von Fremdem:

1 »Das Nächste und Intimste kann nur mittels radikaler Distanzierung erfasst werden.« (Übersetzung Felix Bühlmann)

2 Zu Segalens Aufenthalt auf Tahiti als Marinearzt und für allgemeine historische und biografische Informationen vgl. bspw. Cahn (1995) od. Dollé (2008).

dem Fremden in der Gestalt der Südsee, der Indigenen, der exotischen Kunst und nicht zuletzt dem Fremden in der Person Gauguins. Auf dieser Ebene ist der Text die Erzählung einer vermittelten Begegnung, denn Segalen hat Gauguin nie getroffen.³ Er reflektiert die Möglichkeit der Annäherung an eine ungekannte Person, die im Falle Gauguins eine Über-Persönlichkeit ist, die schon damals in ihrem Mythos aufgegangen, von ihrer Kunst und vor allem ihrer Aura überblendet und mit der fremden Südsee unauflöslich verbunden war.⁴ Tatsächlich lässt Segalen Gauguin als Monster und Fremder unter Fremden auftreten und öffnet damit einem geheimnisvollen Alteritätsdiskurs Tür und Tor. Diesen gilt es in diesem Beitrag zu ergründen.

Segalen schreibt: »Gauguin fut un monstre. C'est à dire qu'on ne peut le faire entrer dans aucune des catégories morales, intellectuelles ou sociales, qui suffisent à définir la plupart des individualités« (Segalen 1995: 288).⁵ Diese einführende Darstellung Gauguins, die Segalen im Weiteren ausbaut, ist überaus positiv gemeint. Segalen nimmt damit eine provokativ konträre Stellung gegenüber dem französischen kolonialen Establishment auf Tahiti und den Marquesas-Inseln ein, welches Gauguin als aufrührerischen, amoralischen, antikoloniale Propaganda verbreitenden Bohemien verteufelte.⁶ Segalen ereifert sich für den Künstler und ist einer der wenigen, die dessen Nachlass vor Verschacherung und Zerstörung retten (vgl. Cahn 1995: 147ff). Dieses fremde Wesen Gauguin, das in

3 Vgl. Forsdick (2000: 5). Forsdick beschreibt Gauguin im Text Segalens als »[...] fundamentally absent, mourned figure, known only at second hand through reminiscences and the associations of metonymic objects.«

4 Zum Mythos Gauguin vgl. von Bismarck (2010: 27-42).

5 »Gauguin war ein Ungetüm. Das heißt, man kann ihn keiner der moralischen, intellektuellen oder sozialen Kategorien zuordnen, die zur Bestimmung der meisten Persönlichkeiten ausreichen.« (Segalen 2001: 37) Im Weiteren wird mit »Monster« eine direkte Übersetzung des frz. Originals bevorzugt.

6 Vgl. Eisenman (1997: 153ff; 168ff). Gauguin engagierte sich gegen koloniale Zwangsmaßnahmen (Steuern, pädagogische Maßnahmen), er unterrichtete die Indigenen in ihren Rechten und nahm an subversiven Aktionen teil. Gemäß Dokumenten der frz. Kolonialbehörde trug Gauguin, so Eisenman »a ›heavy responsibility‹ for the increasingly widespread pattern of indigenous resistance to colonial rule.« Zwischen 1899 und 1901 zeichnete sich Gauguin außerdem verantwortlich für das antikoloniale Skandalblatt *Les Guêpes*.

keine Kategorie passt, lässt Segalen »dans son dernier décor«⁷ erscheinen. Die Südsee – Gauguins Südsee – ist als künstliche Theaterkulisse gestaltet, auf der sowohl dem Meister der exotischen Kunst⁸ wie seinen in seiner Kunst idealisierten TahitianerInnen und MarquesanerInnen eine klar umrissene Rolle zukommt. Segalen schreibt:

»Ce décor, il fut somptueux et funéraire, ainsi qu'il convenait à une telle agonie; il fut splendide et triste, paradoxal un peu, et entoura de tonalités justes le dernier acte lointain d'une vie vagabonde qui s'en commente. Mais par reflets, la personnalité forte de Gauguin illumine à son tour le cadre choisi, le séjour ultimement élu, le remplit, l'anime, le déborde; si bien qu'on peut comprendre *dans une même vision d'œuvre scientifique: lui, premier rôle; ses comparses indigènes; le milieu décoratif* [Herv. LF].« (Segalen 1995: 287)⁹

Ein einziges Bild vermöge, so Segalen, den letzten Akt des Lebens von Gauguin zu versinnbildlichen und könne als »Vision«¹⁰ seines gesamten Lebens und Schaffens erhellend wirken. Diese Konstellation zwischen dem Künstler und den Indigenen und vor allem dieses Bild, diese »Vision«, die Segalen aus dieser Konstellation heraus für den ganzen Text entwirft, ist Gegenstand dieses Beitrags. Was bedeutet die Hierarchie Hauptrolle – Komparsen für die interkulturel-

7 Der Titel wurde mit »in seiner letzten Umgebung« etwas unglücklich ins Deutsche übertragen. »Umgebung« vermag die Theateranlage des Texts im Gegensatz zu »décor« nicht zu transportieren.

8 Vgl. bspw. Childs (2008: 2). Childs beschreibt Gauguin als »master of displacement and exotic longings«.

9 »Diese Umgebung war üppig und begräbnishaft, wie es zu einem solchen Sterben gehört; sie war glanzvoll und traurig zugleich, ein wenig widersprüchlich, und sie umgab diesen letzten Akt mit der angemessenen Stimmung, weit entfernt von einem unsteten Leben, auf das nun dieser letzte Akt sein erhellendes Licht wirft. Umgekehrt beleuchtet auch die starke Persönlichkeit Gauguins den gewählten Rahmen, den zuletzt erwählten Ort, und füllt ihn, belebt ihn, überströmt ihn; so, dass sich *in einem einzigen Bild* zusammenfassen lässt: *er in der Hauptrolle; die Eingeborenen als seine Komparsen; das dekorative Milieu* [Herv. LF].« (Segalen 2001: 37)

10 Auch hier ist die deutsche Übersetzung (»in einem einzigen Bild«) wenig nuancenreich. Im Original verleiht Segalen mit »vision d'œuvre scientifique« seiner Überzeugung über die Stichhaltigkeit seiner »Vision« außerdem viel mehr Nachdruck.

len und zwischengeschlechtlichen Beziehungen?¹¹ Bildet die Segalen'sche Vision ein starres, koloniales Verhältnis ab, in dem sich der Künstler und seine ›Objekte‹ bewegen? Welche Perspektive nimmt der Autor gegenüber den Indigenen ein, bzw. welchen Spielraum gewährt er in der Vision über Gauguin den Indigenen? Welchen zeichnet er für die exotische Frau, die im Zentrum der tahitianschen Werke des Künstlers steht? Inwiefern vermag der Theaterrahmen und die Darstellung des Künstlers als Monster das koloniale Setting und die hierarchische koloniale Konstellation zu verschieben?

Segalen, so die These dieses Beitrags, gelingt es in *Gauguin dans son dernier décor*, eine hochreflexive Bühne zu erstellen, in der Exotismus, Kunst und Geschlechtlichkeit jenseits einer für die Südsee starren kolonialen Matrix verhandelt werden. Auf subtile Weise lässt er das Zusammenspiel ästhetischer und kolonialer Diskurse zu Beginn des 20. Jh. erfahren. Seine Darstellung des Künstlers, so die Argumentation, lebt von der Diskussion interkultureller Fragen und ist eine Stellungnahme zum Konzept des ›Going Native‹ des sogenannten ›Primitivismus‹. Mit der Figur Gauguins arbeitet er eine Position des Dazwischen aus: Er zeigt auf, wie eine ›echte‹ Annäherung an das Fremde – ein ›Going Native‹, das die Einnahme der Perspektive des/der Anderen bedeutet – immer misslingt, weil das Fremde sich dem Blick von Außen zu entziehen weiß und eine Begegnung außerhalb des kolonialen Rahmens nicht realisiert werden kann. Gleichzeitig aber deutet er mit Gauguin die Existenz eines Schlupflochs des Dazwischen an, von dem aus es gelingen kann, das Andere zu fassen, bzw. die eigene Stimme des/der Anderen zu vernehmen. Gauguin erfüllt Segalens Konzept des »Exoten«¹² und bedarf moralischer, intellektueller und sozialer Sonderkategorien: Seine Sonderposition des Dazwischen ist eine Ästhetische. Der Beitrag zeigt auf, wie Segalen die Fragen nach dem *Diesseits der imperialen Geschlechterordnung* im Feld der Ästhetik verhandelt. Zur Diskussion steht die interkulturelle Figur des Künstlers in Segalens Exotismus-Konzeption und die Reichweite seiner Ästhetik in geschlechterpolitischen Fragen.

11 Mit zwischengeschlechtlich ist hier die binäre Geschlechterbeziehung zwischen Mann und Frau gemeint. Mit dem uneindeutigen Begriff ist aber bewusst der Raum offen gelassen für eine Reflexion von Geschlechterbeziehungen, die über diese Binarität hinaus greift. Segalens multiperspektivische Reflexion der Interkulturalität, so wird im Beitrag argumentiert, färbt auf die Reflexion der Geschlechterbeziehungen ab.

12 Segalen 1978: 35; 37; 42; 46; 51f; 56ff; Segalen 1994: 39; 43; 49; 55; 61f; 70f.

Im Zentrum der Analyse stehen zwei Texte von Segalen: Der literarische Text *Gauguin dans son dernier décor* (1904; im Folgenden *Dernier décor*) und seine Fragment gebliebene Exotismus-Theorie, der *Essai sur l'Exotisme* (1904/1918). Der literarische Text *Dernier décor*, der bisher in der Forschung wenig Beachtung fand, ist das konkrete Untersuchungsobjekt. Die Fragen nach Interkulturalität und Geschlecht im Universum des ›Primitivisten‹ Gauguin und seines Verehrers und Kritikers Segalen werden am literarischen Text geprüft. Der Text wird dafür als die poetische Entsprechung – die »Vision« Segalens – für seine spätere theoretische Arbeit zum Exotismus eingeführt. Um diese theoretische und poetische Ebene des Segalen'schen Konzepts von Exotismus und Interkulturalität im zweiten und dritten Teil meiner Ausführungen in ihrer kritischen Reichweite zu fassen, werde ich mich in einem ersten Teil mit allgemeinen Fragen zum Phänomen des ›Primitivismus‹ Anfang des 20. Jh. auseinandersetzen. In Bezug auf Gauguin skizziere ich das primitivistische Projekt des ›Going Native‹ und die Rolle der Frau in der exotischen Welt der KünstlerInnen. Diese Einführung in den Primitivismus und in Gauguins Welt ist aus der Perspektive der feministischen und (post-)kolonialen Kritik, die seit den 70er Jahren für Gauguin formuliert wurde, aufgegleist. Ein solches Vorgehen erlaubt mir drei Dinge auf einmal: Erstens die koloniale Verstrickung der KünstlerInnen in Bezug auf die Geschlechterfrage kritisch zu beleuchten, zweitens Gauguin als äußerst schwieriges, ambivalentes ›Forschungsobjekt‹ zu zeigen und drittens ist es über diese Skizzierung einer Geschichte der Kritik an Gauguin möglich, Segalens ästhetische Perspektive, die über eine koloniale Kritik und eine Kritik am ›Going Native‹ hinausgeht, klarer nachzuzeichnen.¹³

1. DER PRIMITIVISMUS ALS »GAUGUIN-TRAUM«¹⁴ DES ›GOING NATIVE‹ AUF KOSTEN DER INDIGENEN FRAU

Gauguin ist die Vaterfigur der nach der Jahrhundertwende in der bildenden Kunst sich ausbildenden Bewegung des ›Primitivismus‹, unter der die Kunstgeschichte eine breite Palette an KünstlerInnen und Untergruppen zusammen-

13 Zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte vgl. Manceron, in: Segalen (1978: 8f, 17f); Bouillier (1986: 10f). Zur Frage der Postkolonialität Segalens vgl. bspw. Yee (2008: 83ff).

14 Dietrich 2004: 205.

fasst.¹⁵ Die künstlerische Auseinandersetzung des Primitivismus mit außereuropäischen Kunst und Kunstbegriffen führt nicht nur zur Adaption fremder Formen, sondern manifestiert sich auch in einer neuen Dimension des künstlerischen Selbstverständnisses. Hierbei ist Gauguins ›Going Native‹ unter den ›Wilden‹ der Südsee ein einflussreiches, radikales Vorbild. Seine Kunst, die ein neues Sehen einleitet, bedeutet die Verabschiedung der europäischen Tradition und erprobt die ›totale‹ Aneignung und Verkörperung einer Kunst der ›ursprünglichen‹¹⁶ Formen. Um diese Aneignung zu beschreiben, die über das konkrete Kunstschaffen hinausgeht, kann die Kunstgeschichte auf den Begriff ›Going Native‹ zurückgreifen.¹⁷ Das Projekt des ›Going Native‹ des europäischen Künstlers¹⁸ bedeutet in seiner Extremform eine radikale Abwendung von der europäischen Gesellschaft und den Versuch, auch jenseits der Kunst sich einem einfachen Leben zu verschreiben, ein ›ursprüngliches‹ Leben zu führen nach Vorbild der sogenannt ›primitiven‹ Kulturen. Gauguins Künstlergemeinschaft im bretonischen Pont Aven, sein mit van Gogh für kurze Zeit gelebtes »Atelier des Südens« und darauf sein »Atelier tropique« auf Tahiti sind sozialutopische Visionen: der Künstler soll (wieder) in ein soziales Kollektiv zurück eingebunden und als Schöpfer einer wirkungsmächtigen Kunst verstanden werden, die aus einer gemeinsamen Vorstellungswelt entsteht und die Gesellschaft nachhaltig prägt. Die sozialutopische Vision bedeutet aber im seltensten Fall die Propagierung interkultureller und zwischengeschlechtlicher Egalität und eine ernsthafte ›Entindividualisierung‹ des Künstlers. Der ›primitivistische‹ Künstler agiert innerhalb der kolonialen Matrix. Er formuliert seine Kolonialkritik und sein Kunstverständnis des radikalen Bruchs innerhalb des kolonialen Gefüges und mithilfe eines idealisierenden Blicks auf das nicht-europäische Gegenüber. Die exotische Frau ist die Verkörperung seiner Träume. Sie führt den Europäer in das ›ursprüngliche‹ Leben ein und repräsentiert eine naturverbundene ›Urkraft‹.

15 Die frz. Künstler der »Fauves«, der Kubismus Picassos u. Co., die deutschen Vereinigungen der »Brücke« und des »Blauen Reiters« u.a. werden unter dem Begriff gefasst. Vgl. Goldwater (1986) od. Dagen (2010). Segalens Schriften können aus theoretisch konzeptueller Sicht einer kritischen Fraktion des »literarischen Primitivismus« zugeordnet werden.

16 Zur »Sucht nach dem Ur-Sprünglichen« im Primitivismus, vgl. Schultz (1995: 198f).

17 Vgl. Solomon-Godeau (1989: 314f; 323ff).

18 Im Folgenden ist bewusst nur vom männlichen Künstler die Rede. Diese Handhabung wird dem verschwindend geringen Anteil an Frauen im Primitivismus gerecht und ist dem im Folgenden beschriebenen künstlerischen primitivistischen Geschlechterverhältnis in Rechnung gestellt.

Mit den indigenen Kunstwerken wird sie insofern in Verbindung gesetzt, als dass diese ›Urkraft‹ der Frau in der europäischen Vorstellung mit den Kräften der indigenen Fetische und Kunstwerke in Bezug gesetzt werden. Das ideale Bild der exotischen Frau, bzw. das der Südsee als Paradies der freien Liebe, ist zu Beginn des 20. Jh. intakt, und lockt immer noch, wie die Jahrhunderte zuvor, vor allem durch seinen ›schauerromantischen‹ Reiz. Im Diskurs über Tahiti wirken auch im 20. Jh. die Theorien um Hypersexualität und Kannibalismus nach, die den MissionarInnen, WissenschaftlerInnen und der Kolonialverwaltung im 18. und 19. Jh. für die Typologisierung der Bevölkerung der Archipele die mächtigsten Bilder lieferten (vgl. Eisenman 1997: 104). Der primitivistische Künstler, so führt die feministische Kunstgeschichte ab den 70er Jahren aus, bewegt sich in einer althergebrachten exotischen Imaginationswelt, die von der Verführung ins gegensätzlich Dunkle und von der Frau als Vermittlerin, resp. als Verkörperung dieses Dunklen lebt: »The far pole of the tropical journey is indeed the heart of darkness [...]. At her best she [the dark lady] is a natural woman, sensuous, dignified and fruitful. At worst she is a witch, representing loss of self, loss of consciousness, loss of meaning« (McNelly 1975: 9f). Der zivilisationsflüchtige Künstler, der sich auf die Seite der Indigenen schlägt, spielt lediglich, so kann man sagen, absichtlich mit dem Feuer und wendet die dunkle Seite des Mythos der Tropen bzw. der tropischen Frau verstärkt ins Positive.¹⁹

In einer für die feministische Kunstgeschichte einflussreichen Studie hat Griselda Pollock diese maskuline exotisch-erotische Imaginationswelt für den Fall Gauguin herausgearbeitet. Sie beschreibt dessen Kunst als eine Kunst des weißen, kolonialen Blicks, die auf der Animalisierung der exotischen Frau basiert. Gauguins Ästhetik, so Pollock, ist aus der kolonialen Projektion von Differenz erwachsen und funktioniert letztlich nur innerhalb dieser kolonialen ästhetischen Matrix. »A colonial perception and projection of difference becomes the form of an aesthetic difference deployed against the European culture within which alone Gauguin could be ›Gauguin‹ – an artistic author, an aesthetic commodity.« (Pollock 1992: 23) An Gauguins berühmtem Werk *Manao Tupapau* von 1892 führt Pollock vor, dass das Gauguin'sche Bild der exotischen Frau aus einer

19 Vgl. bspw. Eisenman (1997: 164). In der offiziellen kolonialen Welt ist das verführerische Dunkle klar negativ besetzt. Die Verführungen der Südsee sind bspw. gemäß einer kolonialen Quelle, die Eisenman zitiert, folgendermaßen beschrieben: »laziness, drunkenness, gambling and excessively spending themselves with women«. Das ›Going Native‹ im Nacheifern dieser ›wilden‹ Untugenden wird als Degenerierung und Barbarisierung des Zivilisierten beschrieben.

Situation des inner-avantgardistischen Wettbewerbs verstanden werden muss, den sie als Höhepunkt der Verschränkung des kolonialen und sexuellen Diskurses begreift. *Manao Tupapau* beschreibt Pollock als Gauguins erfolgreichen Versuch, Manets *Olympia* zu übertrumpfen, als Schachzug einer avantgardistischen Inszenierungsschlacht. Tatsächlich, so merkt Pollock an, hätten Gauguins Zeitgenossen vom Bild als der tahitianischen oder braunen Olympia gesprochen (vgl. Pollock 1992: 16ff).²⁰ Mit der Strategie der kunsthistorischen Referenznahme, so argumentiert sie, operiert Gauguin im Gegensatz zu Manet nicht sozialkritisch, sondern macht seine tahitianische Geliebte Teha'amana zur Prostituierten und fetischisiert ihren Körper: »The painting [*Manao Tupapau*] references the modernity of Olympia only to erase it with a racist fiction about the fascinating and desirable difference of a pre-modern world of simple, superstitious Tahitian women afraid of the spirits of the dead« (Pollock 1992: 40f). Schlussendlich bricht Pollock ihre Sicht auf das künstlerische »Going Native« der Primitivisten auf folgende Gleichung herunter: »»Going Native« or The Politics of Prostitutionalization« (Pollock 1992: 35).

Gauguin hat in seinem Buch über Tahiti (*Noa Noa*, 1893/5, publiziert 1901) und in seinen für seine Tochter Aline geschriebenen Erinnerungen (*Cahier pour Aline*, 1892/3) *Manao Tupapau* selber große Bedeutung zugemessen. In diesen Aufzeichnungen hat er die Hintergründe der Entstehung des Bildes festgehalten und es zum kunsttheoretischen Manifest seines ersten Aufenthalts auf Tahiti gemacht.²¹ Die Texte sind eine reichhaltige Quelle für unterschiedlichste Interpretationen seines Werks. Gauguin beschreibt, wie er nach einem Aufenthalt in der tahitianischen Hauptstadt Papeete in einer dunklen Nacht in die Hütte zurückkehrt, die er mit seiner 13-jährigen Vahine²² Teha'amana bewohnt, und wie er diese beim Eintritt in die Hütte zu Tode erschreckt. Das Mädchen habe geglaubt, von den Totengöttern gerufen worden zu sein. Nie wäre sie schöner

20 s.a. Pollock 1992: 20f; Schmidt-Linsenhoff 2010: 103.

21 *Noa Noa* 1940: 60ff (Ms Louvre) / *Noa Noa* 1992: 56f (Ms 1893) / *Cahier pour Aline* 1963: 16-19 (Ms 227). Auch in Briefen schildert Gauguin diese Nacht, bzw. beschreibt die Entstehung des Gemäldes. Vgl. Gamboni (2003: 9). Zur Genese von Gauguins schriftlichem Œuvre vgl. Goddard (2008).

22 Vahine: Frau, Geliebte. vgl. *Noa Noa* (1992: 49f). Dort wird die sehr spontane »Ver-mählung« der 13-jährigen mit dem damals 43-jährigen Künstler beschrieben. Der Vater Teha'amanas bietet Gauguin seine Tochter an, sie erscheint und erklärt sich bereit, mit Gauguin wegzugehen. Interessanterweise ist von einer Vertragsaufsetzung die Rede.

gewesen als in ihrer Angst vor den Göttern der Toten. Für die feministische Kunstkritik ist klar: Diese Aussage ist der absolute Höhepunkt des gewaltsamen kolonialen Begehrens der exotischen Frau: *Manao Tupapao* ist das Bild der nackten, ängstlichen und wehrlosen, in ihrer Angst vor den Göttern der Toten radikal fremden Frau.²³ Der Missbrauch der exotischen Frau als Statistin für die moderne Kunst scheint evident, der Primitivist entlarvt sich selbst: sein ›Going Native‹ wird als gewaltsamer Akt, als plakative Aneignung fassbar, jenseits einer ernsthaften Auseinandersetzung mit und Annäherung an das Fremde. Bis heute wurde diese feministische Kritik der 70er bis 90er Jahren, die neben Pollock bspw. Linda Nochlin und Abigail Solomon-Godeau für den Fall Gauguin geführt haben, mehrfach revidiert bzw. relativiert. Das Bild Gauguins als »pädophiler Sextourist und misogyner Diener kolonialer Ideologien« ist einem nuanzenreicheren Bild gewichen (Schmidt-Linsenhoff 2010: 88). Bspw. hat Stephen Eisenman in *Gauguin's Skirt* (1997) die Selbstinszenierung Gauguins als androgynen tahitianischen »Mahu« herausgearbeitet. Er sieht das ›Going Native‹ von Gauguin unter dem Stern der Annäherung an dieses dritte Geschlecht der TahitianerInnen und beschreibt seinen Kampf gegen das koloniale Frankreich, der sich vor allem in den letzten Lebensjahren intensiviert, parallel zu einer kontinuierliche Androgynisierung (vgl. Eisenman 1997: 113-119). In seinen tahitianischen Bildern hätte Gauguin, so Eisenman, ein kritisches Gegenbild zur europäischen Geschlechterpolarität geschaffen. Er sei vor allem aufgrund seines Äußern (lange Haare, Kleidung) von den TahitianerInnen als androgyn wahrgenommen worden, man hätte ihn »Taata vahine«/»Mann Frau« gerufen. Kraft dieser Androgynität hätte er exzeptionellen Zugang zum Geschlecht der Mahu und zur weiblichen Sphäre gefunden (vgl. Eisenman 1997: 108). »Gauguin's very sexual indeterminacy or inadequacy may thus have permitted him a form of cultural intercourse – and therefore also a chance for rich and compelling artistic engagement – that few male colonials were ever granted« (Eisenman 1997: 112). Für seine These bemüht Eisenman eine andere berühmte Szene aus Gauguins *Noa Noa*, die von einer Reise ins tahitianische Hinterland unter der Führung eines androgynen Jünglings handelt und die Gauguin als Zäsur in seiner ›Erweckung‹ zum ›Wilden‹ inszeniert (*Noa Noa* 1992: 36-41). Die Überlegungen zu den tahitianischen Geschlechterverhältnissen, die auf diese Erweckungs-Szene folgen, liest Eisenman als »feminist tract« (Eisenman 1997: 115): »1. Le côté

23 Eisenman (1997: 119ff) konstatiert zur Relativierung dieses Sachverhalts, dass Gauguins Aussage, er hätte seine Geliebte nie schöner gesehen, eine Paraphrase aus Honoré de Balzacs Roman *Séraphita* (1834) ist, in dem Androgynität verhandelt wird. Gauguin war Balzacs Text bekannt, er erwähnt ihn auch in *Cahier pour Aline*.

androgynous du sauvage, le peu de différence de sexe chez les animaux / 2. La pureté qu'entraîne la vue du nu et les mœurs faciles entre les deux sexes / L'inconnue vice chez des sauvages / Désir d'être un instant faible, femme.« (Noa Noa 1992: 38)²⁴

Diese aus dem Zusammenhang gerissenen und mit wenig Angaben zu den Eisenman'schen Überlegungen unterfütterten Zeilen führen jedoch vor allem Gauguins Ambivalenz in Geschlechterfragen vor Augen. Die These, dass sie ein feministisches Plädoyer vorstellen, scheint übertrieben. Gauguins Faszination für das Androgynous und eine anders gelebte Geschlechtlichkeit stehen sein exotisches und koloniales Vokabular entgegen, mit dem er die Frau als schwach und die Indigenen als Tiere beschreibt. Auch Eisenman gesteht mit dem Blick auf die schriftlichen Äußerungen von Gauguin: »Gauguin's writings on the subject of women [thus] comprise an odd and contradictory record of feminism and masculinism« (Eisenman 1997: 179f). Er merkt an, dass die polynesischen Bilder Gauguins meistens eine geschlechtliche und sexuelle Ebene hätten, und dass das Einzige sichere sei, dass sie sich darin nicht erschöpften. Schließlich versucht er Gauguins Kunstwerke zwischen ethnographischer Erfindung und Repräsentation zu verorten. In ihrer Mischung aus Beobachtung, Erinnerung und Imagination erkennt Eisenman das Potential einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Fremden. Er diskutiert an, wie Gauguin die Frage nach den Geschlechtern auf eine abstrakte Ebene hebt, sozusagen auf die Ebene der »Ästhetik der Differenz« ohne Segalen zu erwähnen (Eisenman 1997: 179f).

Einer der wichtigsten zeitgenössischen Beiträge zu Gauguin, die diese Fährte einer »interkulturellen Ästhetik« aufnehmen, scheint mir Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Aufsatz über Gauguin und Segalen zu sein, der im Rahmen ihrer in Hommage an Victor Segalen *Ästhetik der Differenz* genannten Textsammlung entstanden ist. Schmidt-Linsenhoff diskutiert die Widersprüche in Gauguins Haltung und die extremen Positionen, die der Mythos Gauguin produzierte, möglich machte und immer noch möglich macht. In Bezugnahme auf Gauguins vielgestaltige und von der Kunstgeschichte oft vernachlässigte Textarbeit und speziell aus der Auseinandersetzung mit seinen Kommentaren zu eben jenem

24 »1. Die androgynous Seite des Wilden, der kleine Unterschied zwischen den Geschlechtern bei den Tieren / 2. Die Reinheit, die vom Anblick der Nacktheit ausgeht und die leichten Sitten zwischen den beiden Geschlechtern / Die Unbekanntheit des Lasters bei den Wilden / Der Wunsch für einen Augenblick schwach, Frau zu sein.« (Noa Noa 1992: 38)

berühmten *Manao Tupapao* arbeitet sie Gauguins »künstlerische Selbstreflexion des männlichen, kolonisierenden Blicks« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 105f) heraus:

»Es ist zwar möglich, in »Manao Tupapao« mit der feministisch-postkolonialen Ideologiekritik nur die sexuelle Verfügbarkeit eines abergläubischen Naturkindes dargestellt zu sehen oder im Sinne einer populistisch-ideologiefreien Rezeption nur die Leistung eines Malers zu bewundern, der das erschöpfte Genre des weißen, weiblichen Aktes zu revitalisieren wusste. Dass nur wenige Interpretationen die künstlerische Selbstreflexion des männlichen, kolonisierenden Blicks wahrhaben wollen, lenkt die Verantwortung des Publikums für die Bedeutungsproduktion.« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 108)

Schmidt-Linsenhoff nimmt Gauguins Äußerungen aus *Noa Noa* und *Cahier pour Aline* ernst, die weg vom Sexuellen auf die Angst der Geliebten fokussieren und unterstreicht, dass *Manao Tupapao* nicht ohne den europäischen männlichen Blick funktioniert (wie Manets *Olympia*), und dass dieser für den Bildaufbau und das Bildverständnis wichtiger ist als der indigene Totengeist im Hintergrund, vor dem sich Teha'amana eigentlich fürchten sollte. Gauguin, so ihre These, hätte die Angst der Indigenen vor dem europäischen Blick in Szene gesetzt und die »mariage coloniale« als Gewaltverhältnis dargestellt. Um dieses interkulturelle Reflexionspotential von *Manao Tupapao* zu unterstreichen, kann bspw. aus dem Louvre-Manuskript von *Noa Noa* auch folgende Stelle zitiert werden:

»Savais-je ce qu'à ce moment j'étais pour elle? Si elle ne me prenait pas, avec son visage inquiet, pour quelqu'un des démons ou des spectres, des tupapau dont les légendes de sa race emplissent les nuits sans sommeil? Savais-je même qui elle était en vérité? L'intensité du sentiment qui la possédait, sous l'empire physique et moral de ses superstitions, faisait d'elle un être si étranger à moi, si différent de tout ce que j'avais pu entrevoir jusque-là.« (*Noa Noa* 1924: 93)²⁵

25 »Wusste ich denn, was ich in diesem Augenblick für sie war? Ob sie mich mit meinen beunruhigten Gesicht nicht für einen jener Dämonen oder Geister hielt, jener Tupapaus, mit denen die Legenden ihrer Rasse die schlaflosen Nächte anfüllen? Wusste ich auch nur, wer sie in Wirklichkeit war? Die Intensität des Gefühls, von dem sie unter der physischen und moralischen Gewalt ihres Aberglaubens besessen war, machte sie zu einem fremden Wesen für mich, so verschieden von allem, was ich bisher gekannt« (*Noa Noa* 1940: 61). Vgl. Gamboni (2003: 8).

Gauguin zeigt sich in diesen Zeilen tatsächlich selbstreflexiv und stellt ein ›Going Native‹ in Frage. Segalen, so argumentiere ich im Folgenden, hat diese Fähigkeit zur Selbstreflexion in Gauguins Werk gesehen. Und vor allem scheint er gesehen zu haben, dass Gauguins ästhetische Selbstreflexion aus der interkulturellen Situation und spezifisch aus der Begegnung mit der fremden Frau ihre Konturen gewann. Er führt die Kritik am ›Going Native‹, ähnlich wie dies Schmidt-Linsenhoff und Eisenman tun, auf eine ästhetische Ebene. Ihren nuancierten Blick auf Gauguin hat sich Schmidt-Linsenhoff erarbeitet, indem sie den Künstler mit Segalen zusammenbrachte. In den nachfolgenden Teilen meines Beitrags geht es darum, dieses Zusammendenken bewusst zuzuspitzen. Ich konzentriere mich auf Segalens Perspektive und nehme mich, von seiner Exotismustheorie ausgehend, seiner literarischen Figuration von Gauguin an. Im Literarischen lässt sich der »Kunstort«²⁶ der Segalen'schen Ästhetik und Exotismuskritik bestens fassen.

2. *ESSAI SUR L'EXOTISME* – DAS INTERKULTURELLE UNVERSTÄNDNIS UND DIE ÄSTHETIK DER INTERKULTURALITÄT

»Ce qu'ils donnèrent d'eux-mêmes à Gauguin, ces êtres-enfants? Des *formes* splendides, qu'il ›osa déformer‹; des *motifs*, aussi, à faire sonner à travers les vibrations bleues-humides de l'atmosphère, de chaudes notes ambrées, les chairs onctueuses aux reflets miroitants sur lesquelles pulvérent, au grand soleil, des parcelles dorées; des *attitudes* [Herv. i.O.], enfin, dans lesquelles il schématisa la physiologie maori, qui contient peut-être toute leur philosophie. *Il ne chercha point, derrière la belle enveloppe, d'improbables états d'âme canaque: peignant les indigènes, il sut être animalier* [Herv. LF].« (Segalen 1995: 290f)²⁷

26 Schmidt-Linsenhoff 2010: 91. Schmidt-Linsenhoff bezeichnet das Tahiti von Gauguin und Segalen als »Kunstort der Avantgarde«. Sie skizziert mit diesem Begriff eine künstliche/künstlerische Interkulturalität, baut den Begriff aber in ihrem Aufsatz nicht weiter aus. Im dritten Teil meiner Ausführungen arbeite ich mit ihrem Begriff weiter.

27 »Was sie Gauguin von sich selber gaben, diese Kindwesen? Prächtige Formen, die er ›umzuformen‹ wagte; auch Motive, durch die feucht-blauen Schwingungen der Atmosphäre warme Bernsteinöne ziehen zu lassen, die öligen Leiber mit funkelnenden Lichtreflexen, auf denen in der prallen Sonne goldene Teilchen zerbröseln; schließlich Haltungen [Herv. i.O.], nach denen er die Maori-Physiognomie schematisierte, die vielleicht ihre gesamte Philosophie enthält. Hinter der schönen Hülle suchte er keine un-

So beschreibt Segalen in *Dernier décor* die Beziehung Gauguins zu den Indigenen. Er zerteilt ihre Gaben an Gauguin und will damit die verschiedenen Einflüsse des Exotischen und Fremden auf die Kunst Gauguins fassen. Es ist ein seltsames Aufrechnen (Formen, Motive, Haltungen), das dem Prozess der Abstraktion verpflichtet scheint, welcher aus der Begegnung von Gauguin und der Südsee resultiert. In diesem Zitat ist *in nuce* sichtbar, dass Segalens Darstellung des/der exotischen Fremden von einer ähnlichen Widersprüchlichkeit wie bei Gauguin geprägt ist. Das Gegenüber ist fortschrittlich »indigen«, wird aber auch mit dem klassisch kolonialen Wortschatz der Animalisierung gefasst. Die TahitianerInnen sind Tiere, »Kanaken« und »Kindwesen«. Und dies ist sein allgemeines Vokabular – Segalen benutzt auch gerne die zoologischen Begriffe »femelle«/»mâle«, was in etwa dem deutschen »Weibchen«/»Männchen« entspricht. Animalität ist aus Sicht Segalens »integraler Bestandteil« der Schönheit der Polynesierin (vgl. Cachot 1999: 26). Segalen schreibt in *Hommage à Gauguin*²⁸: »[...] les divers dons animaux se sont incarnés en elle [la Maorie] avec grâce« (Segalen 1995: 359). Es lohnt sich, dieses Zitat weiter zu verfolgen. Anhand dieses Auszugs aus *Hommage à Gauguin*, in dem sich Segalen an einer Physiognomie der Maori-Frau versucht, ohne einen Bezug zu Gauguin und seinen Bildern herzustellen, kann gezeigt werden, wie Segalen allgemeine Aussagen macht, bzw. denselben Blickwinkel einnimmt, den er auch für Gauguin zeichnet. Es ist die ästhetische »Vision« der Frau, die Segalen von Gauguin adaptiert und die Eingang in die »Vision« aus *Dernier décor* genommen hat.²⁹

»Ses membres ne sont pas faites des segments que balancent autour de nous les corps de nos âmes dites sœurs. De l'épaule au bout des doigts, la Maorie dessine, mouvante ou courbée, une ligne continue. Le volume du bras est très élégamment fuselé. La hanche est discrète et naturellement androgyne. Les hanches ne s'affichent point comme une raison sociale de reproduction, la raison d'être de la femme.« (Segalen 1995: 359)³⁰

wahrscheinlichen Zustände der Kanakenseele: beim Malen der Eingeborenen war er imstande, Tiermaler zu sein. [Herv. LF]« (Segalen 2001: 44)

- 28 Einleitung Segalens zur Edition des Briefwechsels zwischen Paul Gauguin und Georges-Daniel de Monfreid, 1916 geschrieben, 1919 kurz nach Segalens Tod publiziert.
- 29 Vgl. Cachot (1999: 17): »V. Segalen a rejoint la vision esthétique de la femme adoptée par le peintre.« / »V. Segalen übernimmt die vom Maler eingenommene ästhetische Vision der Frau.« (Übersetzung Felix Bühlmann)
- 30 »Und anmutig vereinigen sich in ihr die verschiedenen animalischen Gaben. Ihre Glieder sind nicht aus Segmenten gemacht, die die Körper unserer Seelen, die man Schwester nennt, um uns kreisen lassen. Von der Schulter bis zu den Fingerspitzen

Der ästhetisierende, abstrahierende Blick ist derselbe wie in *Dernier décor*. Es ist in diesem Zitat ersichtlich, wie die Ästhetisierung und demonstrativ positive Setzung explizit jenseits des Sexuellen vorgenommen wird (»raison sociale de reproduction, la raison d'être de femme«). Es hat den Anschein, dass der sexuelle Diskurs mit dem Nebensatz, der bewusst steif formuliert erscheint und mit Wiederholungen spielt, ironisiert wird. Die Idealisierung der polynesischen Schönheit ist insofern im sexuellen Bereich gebrochen. Der »Tiermaler«/»animalier« aus *Dernier décor* ist wohl oder übel aber auch hier aktiv. Es ist eine ideale, losgelöste Ästhetik, für die Segalen in *Dernier décor* unterstreicht, dass sie keine »unwahrscheinlichen Zustände der Kanakensee« hervorbringe. Mit dieser Äußerung definiert er die Ästhetik des Tiermalers dezidiert kolonialkritisch. Es ist dies ein Verweis auf und eine Kritik an der entwicklungsgeschichtlichen, eurozentrischen Anthropologie des 19. Jh., die auch im 20. Jh. das populäre Denken weiter beherrscht. Diese Einführung des »Konzepts« des »Tiermalers« ist geschickt arrangiert: Segalen strapaziert das koloniale Weltbild, das auf der Animalisierung der Indigenen beruht. Er lässt sozusagen das koloniale Bild bestehen, koppelt es aber in einen »neutralen« Bereich ab. Er hebt das Monster Gauguin auf eine Ebene jenseits moralischen, intellektuellen und sozialen Kategorien (s. Zitat weiter oben) – und verhandelt ihn und seine Kunst auf der Ebene der Ästhetik und Kolonialkritik, die er später in seiner Kritik am Exotismus in *Essai sur l'Exotisme* erprobt. Gauguin fungiert schon in *Dernier décor* als Botschafter des Segalen'schen »Exotismus zweiten Grades«^{31, 32}.

zeichnet die Maorifrau, in Bewegung oder gebeugt, eine fortlaufende Linie. Die Form des Armes ist sehr elegant zur Spindel gedreht. Die Hüfte ist zart angedeutet und von Natur aus zwitterhaft. Die Hüften sind nicht das Aushängeschild der Bestimmung zur Fortpflanzung, der Daseinsberechtigung der Frau.« (Segalen 1920: XVIII)

31 »un exotisme au deuxième degré«, vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010: 95).

32 Zu Gauguin als Schlüsselfigur der Exotismus-Theorie Segalens vgl. Bouillier, in: Segalen (1995: VIII); Zinfert (2003: 64ff). In dem Zusammenhang ist der vielzitierte Satz Segalens über Gauguins Einfluss auf seinen Blick auf das/die exotische[n] Fremde[n] relevant: »Je puis dire n'avoir rien vu [Herv. i.O.] du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin«, so Segalen im Brief an Georges-Daniel de Monfreid vom 29. Nov. 1903, vgl. Segalen (1978: 19f) / »Ich kann sagen nichts vom Land und seinen Maoris gesehen zu haben bevor ich Gauguins Skizzen durchreist und geradezu erlebt habe.« (Übersetzung Felix Bühlmann)

Die beiden Texte *Dernier décor* und *Hommage à Gauguin*³³ sind hymnische Verklärungen Gauguins. Dies muss unbedingt berücksichtigt werden. Segalen beschreibt Gauguin als Genie und Meister, der durch seine Schöpfungskraft ein ganzes Volk, eine ganze Rasse [sic!] aufwiegen würde.³⁴ In seinem theoretischen Fragment operiert Segalen nicht in dieser Sphäre – die Notate sind größtenteils nüchtern.³⁵ Aber gerade das Hymnische in den Texten zu Gauguin soll hier als theoretische Notwendigkeit begriffen werden. Segalen schreibt in *Hommage à Gauguin*, dass sich Gauguin aus purem, genialem Instinkt dem Exotischen zugewandt, und dass sich erst in der Auseinandersetzung mit dem Fremden seine Meisterschaft gezeigt hätte (vgl. Segalen 1995: 356/Segalen 1920: XIII). Dies scheint mir eminent wichtig. Segalen zeigt mit Gauguin einen neuen Exotismus: den »Exoten«³⁶, dessen ästhetisches Können aus der Reflexion der interkulturellen Begegnung resultiert.

33 Weitere Texte Segalens über Gauguin: *La Marche du feu*, 1908 geschrieben, nie erschienen; *Maître-du-Jour*, Fragment, publiziert in *Œuvres*, 1995.

34 Segalen 1995: 294. »[...] il contenait en lui-même une sorte de génie d'espèce, impérieux, orgueilleux et gauche, fécond et tumultueux, comme il s'en lève parfois aux temps des origines chez les peuples en formation. Lui le tenait dans son seul individu. *Par sa puissance de créer, il équivalait une race entière* [Herv. LF].« / »Er hat in sich selber eine Art Gattungsgenie, herrisch, hochmütig und linkisch, fruchtbar und stürmisch, wie es sich zuweilen in den Ursprungszeiten der im Entstehen begriffenen Völker erhebt. Er trug es in sich selber. *Durch seine Schöpfungskraft kam seine Bedeutung der einer ganzen Rasse* [Herv. LF] gleich.« (Übersetzung Felix Bühlmann) Diese Aussage ist eine seltsame Mischung aus Ernst und Parodie nationalistischer hierarchischer Konzepte.

35 Segalen erwähnt Gauguin übrigens nur zweimal in seinen Notaten, beide Nennungen sind cursorisch und nicht ausgearbeitet. vgl. Segalen (1994: 31; 72).

36 Vgl. Fußnote 12; vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010: 97). Mit dieser Bezeichnung für die (europ.) Betrachterperspektive zeigt Segalen plakativ an, dass er eine Umkehrung der Werte, bzw. den »choc en retour« erreichen will. Der Exot macht den neuen Exotismusbegriff fruchtbar, indem er die Perspektive des traditionellen Exoten/ischen mit einbedenkt. Von Segalen lediglich männlich verwendet, was hier aus diesem Grund ebenso gehandhabt wird.

Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers

Segalens Exotismus-Essay ist das große theoretische Herzstück seines literarischen, ethnographischen und archäologischen Werks. 1904 entwirft er einen Plan für einen Essay und arbeitet vor allem im Zeitraum zwischen 1908 und 1918 am Projekt, das einen Essay bald deutlich übersteigt. Die Einträge sind von unterschiedlicher Qualität, es gibt umfangreiche, ausformulierte Passagen, aber auch stichwortartige Aufzeichnungen und längere Abschnitte mit Exzerpten. Mehrere Notizen betreffen die Strukturierung des Werks und machen die kontinuierliche Arbeit Segalens am Konzept sichtbar.³⁷ Im Kern ist der *Essai sur l'Exotisme* das Resultat einer breiten Ausdifferenzierung und Neubestimmung des Exotismus-Begriffs. Segalen propagiert eine neue Definition von Exotismus, der ganz klar in Ablehnung des Exotismus und Kolonialismus des 19. Jh. seine Konturen gewinnt. Er wendet sich gegen die »Zuhälter des Exotismus« (Segalen 1994: 55), die er vor allem im dekorativen, romantischen Impressionismus ausmacht (er nennt bspw. Paul Bonnetain, Jean Ajalbert, Pierre Loti, aber auch Saint-Pol-Roux und Paul Claudel).³⁸ Er betont, dass sein Exotismus jenseits von Palmen, Kamelen, Tropenhelmen, schwarzer Haut und gelber Sonne gedacht werden soll (vgl. Segalen 1978: 36)³⁹ – er wolle kein »[...] protzige[s] Flitterwerk einer Rückkehr aus dem Lande eines Negerkönigs« bieten (Segalen 1994: 112). Segalen interessieren die Vorbedingungen und die Funktionsweise der interkulturellen Begegnung, die Vorgänge hinter der exotischen Oberfläche. Er will den Begriff Exotismus von »Rückständen, Verunreinigungen und Flecken, vom Makel und Schimmel« befreien und aus dieser Arbeit der Negation und Rekonstruktion sollen der Exotismus und das Diverse, die zwei zentralen Begriffe seiner Theorie, als klare, universelle Begriffe wieder aufleben (Segalen 1978: 36f/1995: 41f). Segalens Exotismus-Konzept beruht auf der fundamentalen

37 Seit 1978 umfassen die Editionen des Textkonvoluts auch Briefe Segalens, die vom Fortgang seines Projekts zeugen.

38 Weitere Namensnennungen und Negativbeispiele: Segalen 1978: 31; 35f; 40; 46; 52; 55; 58ff; 82ff / Segalen 1994: 35; 39f; 46; 55; 62; 69; 73ff; 110ff.

39 »Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux: le palmier et le chameau; casque de colonial; peaux noires et soleil jaune; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconne niaise.« / »Alles, was das Wort Exotismus an Missbrauchtem und Abgestandenem enthält, über Bord werfen. Es von seinen fadenscheinigen Kleidern befreien: von den Palmen und Kamelen, dem Tropenhelm, der schwarzen Haut und der gelben Sonne.« (Segalen 1994: 41)

Erkenntnis, dass das exotische Gegenüber über eine eigene Perspektive verfügt, die sich insofern nicht von der Perspektive des/der Betrachtenden unterscheidet, als dass sie ihrerseits einem/einer (exotischen!) Fremden gegenüber steht. Segalen beschreibt die interkulturelle Situation als Folge von Blicken, als ein Spiel der gegenseitigen Betrachtung und Beeinflussung. Er spricht vom exotischen Schock (bspw. Segalen 1994: 59), den der/die Reisende, der/die Beobachtende erfährt, und beschreibt diesen als Gewährwerden des Blicks des/der Anderen, der (idealerweise) zu einem neuen Bewusstsein der eigenen Perspektive führt. Auf dieser Umkehrung der eigenen Perspektive baut seine Theorie. Es ist ein Exotismus auf der zwischenmenschlichen Dimension, wie Cachot schreibt:

»Par ce regard réciproque, l'homme se désolidarise du paysage; il est ramené à sa dimension humaine. La conscience de la présence de l'autre induit la conscience de sa propre existence. De plus, le moi est contemplé en même temps qu'il contemple. Le choc, que le voyageur exprime, naît de cette découverte de soi à travers le regard de l'autre.« (Cachot 1999: 103)⁴⁰

Segalen will die fremde Perspektive mitsamt den Konsequenzen, die aus der interkulturellen Begegnung resultieren, begreifen. Er will den »Gegeneindruck«/»Widerhall«/»Rückstoß« (Segalen 1994: 35f) aufzeigen und nicht den oberflächlichen sensationellen Schock der Wirkung des Exotischen auf sich selber wiedergeben: »Ils [Loti, Saint-Pol Roux, Claudel] ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses [Herv. i.O.] et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. *Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux?* [Herv. LF] Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit.« (Segalen 1978: 31f)⁴¹ Das fundamental Fortschrittliche an Segalens Exotismus ist, dass das Exo-

40 »Durch diesen wechselseitigen Blick entsolidarisiert sich der Mensch von der Landschaft; er wird auf seine menschliche Dimension zurückgeworfen. Das Bewusstsein der Gegenwart des Anderen ruft ihm seine eigene Existenz ins Bewusstsein. Außerdem wird das Ich, in dem es betrachtet, zugleich selbst betrachtet. Der Schock, den der Reisende fühlt, geht aus dieser Selbstentdeckung durch den Blick des Anderen hervor.« (Übersetzung Felix Bühlmann)

41 »Sie [Loti, Saint-Pol Roux, Claudel] haben gesagt, was sie in Gegenwart der unerwarteten *Dinge* [Herv. i.O.] und Menschen gefühlt haben, mit denen sie zusammenzustossen suchten. *Haben sie auch aufgedeckt, was diese Dinge und Menschen in ihrem Innern und von ihnen dachten?* [Herv. LF] Denn es gibt vielleicht vom Reisenden zu

tische nur mittels Reflexion der eigenen Perspektive erfasst werden kann. Und dass er die Frage nach der Enthüllung der Perspektive des Exotischen und der Indigenen aus »ihrem Innern« als Wunschdenken entlarvt. »Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux?« (s.o.) ist eine rhetorische, bzw. utopische Frage, denn Segalen geht davon aus, dass die fremde Perspektive uneinnehmbar ist. Er spricht von der undurchdringlichen Individualität des/der Fremden, dessen/deren »impénétrabilité« und einem ewigen Unverständnis, das zwischen den Kulturen, respektive den Individuen herrsche.

»L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires* [Herv. i.O.]). L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors du soi-même qu'on étendrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.« (Segalen 1978: 38)⁴²

Der/die Fremde ist das Andere, das sich dem Begreifen entzieht. Es gibt keinen Exotismus, der das Leben des/der Anderen authentisch zeigt und keine Möglichkeit der Grenzüberschreitung im Nachleben dieses Lebens – »Der Exotismus ist also keine Anpassung«. Segalen zeigt damit das »Going Native« als eine Illusion des traditionellen Exotismus.

Segalen konzipiert den Exotismus als Erfahrung des Diversen nicht nur aus der Reflexion der Distanz zwischen den Kulturen. Sein Denkmodell der exotischen Konfrontation ist universell. Er redet vom Exotismus der Natur, der Ethnien, der Tiere und Wertsysteme und plant die historische, geographische und moralische Dimension des Exotismus auszudifferenzieren. Es geht Segalen darum, im Diversen das Andere zu sehen, eben nicht das traditionell Exotische (vgl. Segalen

dem hin, was er sieht, einen Rückstoss, der das Geschehene erschüttert.« (Segalen 1994: 35f)

42 »Der Exotismus ist also nicht jener kaleidoskopische Zustand des Touristen oder des gewöhnlichen Zuschauers, sondern die lebhaft und neugierige Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß mit einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet. (Das Gefühl des Exotismus und des Individualismus *ergänzen sich* [Herv. i.O.]). Der Exotismus ist also keine Anpassung; es ist also nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit.« (Segalen 1994: 44)

1994: 111/Segalen 1978: 83f). Aus diesem Grund verhandelt er den »Exotismus der Geschlechter« auch primär unter dem Stichwort »Exotismus *innerhalb* [Herv. LF] einer Rasse« (Segalen 1994: 47/Segalen 1978: 41).⁴³ In den Notaten zur Frage der Geschlechter ist Segalen wenig ausführlich und fokussiert vor allem darauf, das Unverständnis der Geschlechter parallel zum interkulturellen Unverständnis zu konstatieren.⁴⁴ In Bezug auf die literarischen und ethnographischen Werke Segalens zeigt sich jedoch, dass Segalen mit der Darstellung des Blicks der indigenen Frau einen idealtypischen exotischen Schock inszeniert. Durch den Blick der exotischen Frau (speziell durch den Blick der liebenden exotischen Frau) wird der Mann seines eigenen Blicks gewahr. Cachot bemerkt dazu: »Le reflet de soi, présent dans le regard de la femme aimante, est certainement une représentation idéalisée. On peut y voir, sous forme du complexe de Narcisse, un sentiment d'auto-affection de l'homme dans sa recherche de l'image de lui-même.« (Cachot 1999: 105)⁴⁵ Mit dieser ironisch formulierten Kritik Cachots haben wir das Grundproblem von Segalens Ästhetik des Diversen für die Geschlechterebene ausformuliert. Sein universeller Standpunkt lässt zahlreiche Fragen auf der »konkreten« Ebene offen. Er legt es zwar an, dass sich das koloniale und interkulturelle Blickverhältnis, als Machtverhältnis gedacht, sich auf der Ebene der Geschlechter sozusagen ungeschönt reproduziert, bzw. verdichtet wiederfindet und er reflektiert auch die Gefahr der Reproduktion dieser Verhältnisse im Ästhetischen. Schmidt-Linsenhoff schreibt: »Er ist sich der Gefahr bewusst, dass das Du, das sein Exotismus zu Wort kommen lässt, nur ein maskiertes Sprachrohr des hegemonialen Ichs sein könnte« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 98). Das Grundproblem ist jedoch, dass seine theoretische und ästhetische Sichtweise viele Fragen in Bezug auf die koloniale, soziale und geschlechtertheoretische Dimension des Exotismus unbeantwortet lässt – lassen muss. Seine Formel aus dem Essay, dass das Koloniale exotisch ist, aber der

43 Zur Geschlechterfrage: Segalen 1978: 33; 50; 53; 79f; 81 / Segalen 1994: 37; 60; 63; 106; 108.

44 Segalen 1978: 41. »Exotisme des sexes. Et là toute Différence, toute l'incompatibilité, toute la Distance, surgit, s'avère, se hurle, se pleure, se sanglote avec amour ou dépit. [...]« / »Der Exotismus der Geschlechter. Der tiefe Graben, der die Geschlechter trennt, der große Unterschied, die ganze Unvereinbarkeit bricht hervor, schreit, weint, schluchzt voller Liebe oder Verdruss.« (Segalen 1994: 47)

45 »Die Selbstspiegelung im Blick der liebenden Frau ist sicherlich eine idealisierte Vorstellung. Man kann darin, in Form eines narzisstischen Komplexes, die Selbstliebe des Mannes erkennen, der nach einem Bild von sich selbst sucht.« (Übersetzung Felix Bühlmann)

Exotismus das Koloniale übersteigt – »Le ›colonial‹ est exotique, mais l'exotisme dépasse puissamment le colonial« (Segalen 1978: 83)⁴⁶ – gilt sozusagen auch für die Ebene, auf der Segalen über die Begegnung der Geschlechter im Zusammenhang mit Exotismus reflektiert. Die Exotismusfrage übersteigt die Geschlechterfrage. Sein Exotismus konzentriert sich auf die Ebene der Wahrnehmung und ist schließlich auf das Ästhetische fokussiert. In letzter Konsequenz, so gibt Segalen zu bedenken, übersteigen darum auch die ästhetischen Maßstäbe, die er an den Exotismus heranführt, die Exotismusfrage. »Le principe esthétique est plus général que le principe de l'esthétique du Divers.« (Segalen 1978: 57)⁴⁷ Segalen lässt also einerseits Fragen unbeantwortet, andererseits denkt er die Mängel seines Begriffs durch. Er bekennt, dass sein ästhetisches Exotismus-Konzept nur singular, individuell sein kann, dass es im »Sozialbereich der Kunst« völlig versage: »L'Exotisme est navrant dans l'art social. [...] L'Exotisme social amène des fortunes particulières et des désastres nationaux, ou bien, si ce n'est pas des désastres, le résultat est tout contraire à cet exotisme« (Segalen 1978: 55).⁴⁸ Der ästhetische Standpunkt von Segalens Theorie der Interkulturalität ist deren Dilemma und bedingt in gleicher Weise ihre postkoloniale Qualität.

Im Folgenden soll der ästhetische Standpunkt, den Segalen in seiner interkulturellen Theorie einnimmt, im »Konkreten« – am Text – geprüft werden. Dabei mache ich den »Spielraum einer postkolonialen Kritik aus der Perspektive der Kolonisierten« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 93), den Schmidt-Linsenhoff Segalens Text *Dernier décor* zugesteht, am ästhetischen Verfahren Segalens fest. Die Analyse seiner literarischen Inszenierung von Interkulturalität kann abschließend die Möglichkeiten der Segalen'schen Ästhetik aufzeigen. Ich beschreibe *Dernier décor* in seiner Theatralität und Künstlichkeit als »Kunstort« einer angewandten kritischen Ästhetik und insofern als die Utopie eines künstlerischen »Going Native«.

46 Zur Reflexion der kolonialen Situation: Segalen 1978: 52; 55; 72f; 83f / Segalen 1994: 62; 69; 93f; 110; 112.

47 »Das ästhetische Prinzip ist allgemeiner als das Prinzip einer Ästhetik des Diversen.« (Segalen 1994: 71)

48 »Der Exotismus versagt völlig im Sozialbereich der Kunst [...]. Der soziale Exotismus bringt private Reichtümer und nationale Katastrophen, oder, wenn es keine Katastrophen sind, dann ist das Ergebnis das Gegenteil von Exotismus.« (Segalen 1994: 69)

3. GAUGUIN DANS SON DERNIER DÉCOR ALS UTOPIE EINES KÜNSTLERISCHEN ›GOING NATIVE‹

Segalens Ästhetik des Diversen plädiert für eine Beziehung der Distanz zwischen dem Selbst und dem/der Anderen, und diese Distanz ist sowohl ein theoretischer als auch ein praktischer, ästhetischer Standpunkt. Das Fremde ist unassimilierbar, bzw. die »unassimilierbare[...], fremde[...] Fremderfahrung« (Schüttelpelz 2005: 382f) kann nicht dargestellt werden. Aber gerade in dieser Unvereinbarkeit der Perspektiven liegt, so Segalen, ästhetisches Potential. Gilles Manceyron beschreibt diese Überzeugung Segalens folgendermaßen: »[...] puisque c'est au moment où se trouvent confrontés les deux versant irréductibles du divers que jaillit pour Segalen l'image poétique.« (Segalen 1978: 11)⁴⁹ Die Distanz in der interkulturellen und zwischengeschlechtlichen Begegnung verlangt nach einer ästhetischen Distanznahme, bzw., und das ist wichtig: sie gewährt dem Exoten die ästhetische Freiheit. Der Exot, der die Stimme seines Gegenübers fassen will, ist auf sich selber zurückgeworfen – was nicht in narzisstischer Selbstbe Spiegelung enden muss. Segalen beschreibt die ästhetische Freiheit des Exoten folgendermaßen: »Il se peut qu'un des caractères de l'Exote soit la liberté, soit d'être libre [Herv. i.O.] vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou ressent, du moins dans cette phase finale, quand il s'en est retiré.« (Segalen 1978: 51)⁵⁰ In Bezug auf seinen Roman *Les Immémoriaux*, dem »Eingeborenenroman«⁵¹, wie ihn Segalen auch nennt, in dem er seinen theoretischen Standpunkt umsetzen will und den Exotismus aus den Augen der Fremden beschreiben will, den Exotismus »des Objekts für das Subjekt«, gibt er Ähnliches zu Protokoll: Er habe sich zuerst von den Exotismen durchdringen lassen und hätte sich dann schlussendlich von ihnen losgelöst, um sie »in ihrem ganzen objektiven Reiz« hervortreten zu lassen (Segalen 1978: 49).⁵² Die »Objektivität«⁵³ ist nur aus der radikal subjektiven

49 »[...] weil das poetische Bild für Segalen im Moment des Aufeinandertreffens der zwei unbezwingbaren Seiten des Diversen aufblitzt.« (Übersetzung Felix Bühlmann)

50 »Möglicherweise ist einer der Charakterzüge des Exoten die Freiheit: die Freiheit [Herv. i.O.] gegenüber dem Objekt, das er beschreibt und empfindet, jedenfalls in jener letzten Phase, wenn er sich ihnen entzogen hat.« (Segalen 1994: 61)

51 Segalen 1994: 99. Segalen in Presseankündigung seiner Schrift »Peintures«, 1916.

52 »[...] m'en imbiber d'abord, puis m'en extraire, afin de les laisser dans toute leur saveur objective (Comme les mêmes mots se retrouvent obstinément avec leur même force! Je dois aboutir à l'exotisme essentiel: celui de l'Objet [Herv. i.O.] pour le sujet)« / »[...] zunächst will ich mich von ihnen durchdringen lassen, mich dann von ihnen loslösen, um sie schließlich in ihrem ganzen objektiven Reiz hervortreten zu

Distanz erreichbar. Mit einem ›bescheidenen‹ ästhetischen Mantra, das in diese Richtung zielt, endet auch der letzte Eintrag von Segalens Essay: »Terminer l'Avant-Propos par: Ceci, universel, n'est que ma vision à moi: artiste: voir le monde, et puis dire *sa vision* [Herv. LF] du monde.« (Segalen 1978: 85)⁵⁴

Gauguin dans son dernier décor

In *Dernier décor* spielt eine Vision, ein Bild eine große Rolle: die Theaterkulisse der dekorativen Natur auf Hiva-Oa, auf der Gauguin als Meister und die Indigenen als Statisten erscheinen. Diese Vision nimmt den Raum des gesamten Texts ein, denn Theaterkulisse und Theatermetaphern durchziehen den Text auf allen Ebenen. Man kann sagen, die Künstlichkeit ist allgemeine Vision des Texts. Segalen weist damit auf die interkulturelle Distanz und zeigt das künstlerische Bild des Fremden/der Fremden als Projektion; und vor allem demonstriert er damit eine radikale Annahme der Subjektivität, in die der Exotismus zwingt. *Seine* Vision von Exotismus ist zum Ausdruck gebracht, mit der er aber auch – indem er demonstrativ als ›Theatermaler‹ und Bilderarrangeur agiert – die Perspektive Gauguins verspinnt. Seine künstliche Vision ist eine Annäherung an den Künstler und eine Nachahmung von Gauguins künstlerischer Vision der Annäherung an die exotische Fremde. Die Theatermetaphern betreffen nicht nur das Setting und das Personal des Texts, sie gelten auch für die Kunstwerke von Gauguin. Segalen beschreibt die Werke, auf die er in und um die verlassene Hütte des verstorbenen Künstlers trifft, sehr kurz und knapp.⁵⁵ Einzig einem Werk widmet er seine Aufmerksamkeit und verdeutlicht an ihm die Grundsätze der Kunst Gauguins. Es ist eine kleine Götterstatue [›Atua« (Gott)], mit der Segalen das Zusammengesetzte, Nicht-Authentische der Gauguin'schen Kunstwerke betont:

lassen (wie sich doch immer wieder dieselben Worte mit derselben Kraft wiederfinden! Ich muss zum grundlegenden Exotismus kommen, nämlich jenem des *Objekts* [Herv. i.O.] für das Subjekt!)« (Segalen 1994: 58)

53 Segalen versucht sozusagen auch hier eine neue Begriffsbestimmung, vgl. Klammerbemerkung Fußnote 52.

54 »Das Vorwort beenden mit: Wenn auch universell, so ist es doch nur meine persönliche Sicht als Künstler: die Welt anschauen, um dann zu sagen, wie man sie sieht.« (Segalen 1994: 113)

55 Bspw. »Puis, deux silhouettes femelles nues, aux lignes grossières comme œuvre de préhistorique.« (Segalen 1995: 289) / »Dann zwei nackte weibliche Silhouetten mit groben Strichen wie ein prähistorisches Werk« (Segalen 1994: 41)

»Et c'est bien une figuration de l'atua indéfini des jours passés; mais, issue des rêveries exégétiques de l'artiste, elle est étrangement composite. [...] c'est un Bouddha qui serait né au pays maori. Gauguin se plut ainsi à revêtir de poses hiératiques diverses les héros des mythes polynésiens. Il pouvait, en cela, relever que de lui-même; car ces peuples dédaignèrent de figurer leurs dieux.« (Segalen 1995: 288)⁵⁶

Im Vorbeigehen erzählt also Segalen, dass die MarquesanerInnen keine solchen Götterdarstellungen kennen, wie sie Gauguin für sie geschaffen hat. Ohne mit der Wimper zu zucken, folgt die lakonische Bemerkung: »Les missionnaires seuls furent païens qui crurent à l'anthropomorphisme des indigènes, et les dissuadèrent d'adorer les ›dieux de bois‹.« (Segalen 1995: 289)⁵⁷ Segalen führt damit aus, dass Gauguins Kunstwerke diesen Anthropomorphismus nicht haben und dass sie keinen Anspruch auf Verkörperung und Authentizität (»Kanakanseele«) formulieren. Es sind hochstilisierte Objekte, die ihre Zusammengesetztheit nicht verleugnen. Segalen betont, dass es Visionen des Künstlers sind, und dass diese Visionen qua ihrer exotistischen Interkulturalität über die fremde Perspektive Aussagen machen können.⁵⁸ Gauguins Kunst ist das Paradox von Natürlichkeit und Nähe, die aus der distanzierten Haltung erwächst.

Auch die erzählte Zeit ist in einem ambivalenten Verhältnis gestaltet. Segalen wird damit der Gesamtanlage des Texts als einer theatralischen Vision gerecht. Einerseits erzählt der Text vom Hier und Jetzt: Segalen datiert und verortet das Geschehen mit einem Eintrag, der an die Gepflogenheiten eines Reisejournals

56 »Und es ist sehr wohl eine Darstellung des unbestimmten atua der vergangenen Tage; doch, hervorgegangen aus den exegetischen Träumen des Künstlers, ist sie merkwürdig zusammengesetzt. [...] es ist ein Buddha, wie er im Land der Maori geboren wäre. Gauguin gefiel sich dieser Art darin, die Helden der polynesischen Mythen mit verschiedenartigen hierarchischen Haltungen zu versehen. Er konnte sich dabei nur auf sein eigenes Wissen stützen, denn dieses Volk verschmähte es, seine Götter abzubilden.« (Segalen 2001: 39)

57 »Nur die Missionare waren so heidnisch, an den Anthropomorphismus der Eingeborenen zu glauben und ihnen abzuraten, die Götter aus Holz zu verehren.« (Segalen 2001: 40)

58 »Avant lui, bien moins que des dieux, nulle image d'homme maori *vraisemblable* [Herv. LF] ne s'était montrée à l'Europe.« (Segalen 1978: 113f) / »Vor ihm hatte sich kein auf *Wahrheit* [Herv. L. F] Anspruch erhebendes Bild eines Maorimenschen, geschweige denn eines Maorigottes, in Europa sehen lassen.« (Segalen 1920: XXI)

oder Tagebuchs erinnert »(Îles Marquises – Tahiti, janvier 1904)« (Segalen 1995: 291), außerdem notiert er mitten im Text nochmals »Et voici, enfin, la mise en scène: ›De nos jours, en l'île d'Hiva-Oa, au district d'Atuana«⁵⁹ (Segalen 1995: 291) – gleichzeitig inszeniert er aber das Geschehen auf einer höchst artifiziellen, zeit- und ortslosen Ebene.⁶⁰ Das Interessante an dieser Doppelkonstruktion ist, dass der Bruch der nochmaligen »mise en scène« auf die Stelle folgt, wo Segalen Gauguin attestiert, ein Tiermaler gewesen zu sein, der eben gerade in der »Umformung« der Formen, die die Maori-Frau ihm am schönsten präsentierte, »Objektivität« erreichte. Nach der Szenenanweisung folgt also ein Stil- und Stimmenwechsel. Der Text mündet in eine kolonialkritische Klage des Untergangs der »Wilden« (Segalen 2001: 45)⁶¹ und darauf in eine fiktive gespenstische Apokalypse. Der Theaterrahmen zerfällt, denn die dekorative Natur nimmt Besitz von der Insel, nachdem die Menschheit durch kolonialisationsbedingte Krankheiten ausgelöscht ist. Gauguin ist Teil dieses apokalyptischen Todes. In dieser Inszenierung zeugt sein Tod von der Stichhaltigkeit seiner kolonialkritischen Klage, für die er die Indigenen zu mobilisieren vermochte, und von seiner Verbundenheit mit ihnen. Der Text endet damit, dass Gauguins tahiti-

59 »Und hier noch die Szenenanweisungen: ›In unserer Zeit, auf der Insel Hiva-Oa, im Distrikt von Atuana.« (Segalen 2001: 44)

60 An der Stelle ist auch wichtig zu wissen, dass Segalen die Authentizität der Szene bricht, indem er Kunstwerke beschreibt, die er zum Zeitpunkt des Besuchs der letzten Wohnstätte Gauguins dort gar nicht gesehen haben kann. Auch inszeniert er (sehr wahrscheinlich wider besseren Wissens) Gauguins Bild »Le village breton sous la neige«/»Bretonisches Dorf im Winter« (1888 od. 1895, nicht 1903) als symbolisches Bild der letzten Lebensjahre Gauguins. Es vermag den exotischen Schock des interkulturellen Zusammentreffens und die Ortslosigkeit des Exoten sehr gut zu verbildlichen, die Tatsache, dass es in Europa entstanden ist, ist zu vernachlässigen. Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010: 99); Zinfert (2003: 64ff).

61 »[...] sans plaintes ni récris, ils s'acheminent vers l'épuisement prochain. [...] L'opium les a émaciés, les terribles jus fermentés les ont corrodés d'ivresses neuves; la phtisie creuse leurs poitrines, la syphilis les tare d'infécondité. Mais qu'est-ce que tout cela sinon les modes diversés de cet autre fléau: le contact des ›civilisés« / »Ohne Bedauern, ohne Klage oder Einspruch gehen sie [die Bewohner der Marquesas-Inseln] dem bevorstehenden Erlöschen entgegen. [...] Das Opium hat sie ausgezehrt, die fürchterlichen gegorenen Säfte haben sie mit neuen Trunkenheiten zerfressen, die Schwindsucht höhlt ihre Brust aus, Syphilis schlägt sie mit Unfruchtbarkeit. Aber was ist das alles außer einzelnen Abarten jener anderen Plage: des Kontakts mit den ›Zivilisierten.« (Segalen 2001: 45)

anischer Freund Tioka zu Wort kommt. Dieses Schlusswort ist sozusagen der letzte Beweis der ›Wahrheit‹ der künstlerischen Vision Gauguins, bzw. der interkulturellen Kraft seiner Kunst. »Le fidèle Tioka, son ami indigène, le couronna de fleurs odorantes, l'enduisit, selon l'usage, du monoi onctueux, puis déclara tristement: ›Maintenant, il n'y a plus d'hommes‹ [Herv. LF].« (Segalen 1995: 291)⁶² In den Worten des Indigenen gelingt Gauguin also eine utopische Assimilation an eine universale Menschheit, ein ›Going Native‹, das Segalen in seinen Schriften zum Exotismus verneinte. In diese utopische Assimilation zum Schluss des Texts ist die exotische Frau implizit mit eingeschlossen. Sie nimmt in *Dernier décor* damit einen großen Weg auf sich. Von der extra plakativen tierischen Natürlichkeit, über die »zivilisierte« resp. »besondere« tierische ›Natürlichkeit‹ (Segalen 2001: 43) geht auch sie den Weg der Verwandlung, die aus den »trägen Komparsen« (Segalen 2001: 43) ein sprechendes Individuum machen. *Dernier décor* allgemein ist als Klagelied und Vision angelegt. Der Text kann darum jenseits der ›ersten‹ hierarchischen Vision (Hauptrolle/Statisten) in den klagenden und gleichzeitig visionären Worten Tiokas gebündelt werden. »Maintenant il n'y a plus d'hommes« – in diesem zweiten Konzentrat des Texts verlieren die Indigenen ihre Statistenrolle.

Segalen beklagt mit dem Text das Verschwinden der ›Wilden‹ und als Theoretiker der Differenz und des Diversen den Verfall der Exotismen. Der Untergang ebnet das Diverse ein. Seine Maßnahme dagegen lautet Künstlichkeit: die Stimme des/der Anderen und speziell die der exotischen Frau sei mittels Kunst und Literatur heraufzubeschwören, so Segalen. Und dies, scheint mir, ist die Quintessenz zum Verständnis seiner kritischen Ästhetik der Interkulturalität in ihrer – besonders im Literarischen – paradoxalen Gestaltung zwischen Annäherung und Distanz. Im Essay gibt er kryptisch an, man müsse, um gegen den Verfall der Exotismen anzuarbeiten, sich den »heilen oder virtuellen Exotismen« annehmen und müsse diese verherrlichen. Und unter diese heilen und virtuellen Exotismen fasst er die Frau und die Kunst: »Les exotismes intacts ou en puissance: Femme, Musique et en général tout sentiment d'art« (Segalen 1978: 81).⁶³ Segalen verherrlicht und exotisiert also – speziell die indigene Frau – und dies bewusst. Sein Exotismus ist in der Künstlichkeit und im Rückbezug auf traditionelle exotische

62 »Der treue Tioka, sein eingeborener Freund, umkränzte ihn mit duftenden Blumen, bestrich ihn dem Brauch gemäss mit öligem Monoi und erklärte dann traurig: ›Jetzt gibt es keine Menschen mehr.‹ [Herv. LF]« (Segalen 2001: 46)

63 »Die heilen oder virtuellen Exotismen: die Frau, die Musik und ganz allgemein jegliches Gefühl für Kunst.« (Segalen 1994: 106ff)

Bilder jedoch gebrochen. Seine interkulturelle Theorie verbietet ihm einen ver-harmlosenden, dekorativen und gewalttätigen Exotismus. In einer Utopie der Kunst gibt er den Indigenen und speziell der indigenen Frau eine eigene Stimme. *Dernier décor* vermag eigene Stimmen in ihrer Fremdheit zu generieren und eine transkulturelle und zwischengeschlechtliche Menschlichkeit zu zeigen.

LITERATUR

- Bismarck, Beatrice von (2010): »Das modernistische Paradigma. Paul Gauguin. Genie, Barbar, Prophet. Kult und Kunstkritik um 1900«, in: Beatrice Bismarck, *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos*, Köln: Walther König, S. 27-56.
- Bouillier, Henry (1986): *Victor Segalen*, Paris: Mercure de France.
- Cachot, Laurence (1999): *La femme et son image dans l'œuvre de Victor Segalen*, Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises.
- Cahn, Isabelle (1995): »Segalen et Gauguin«, in: *Centre de Recherche Bretonne et Celtique* (Hg.), *Victor Segalen. Actes du Colloques de Brest*, S. 147-157.
- Childs, Elizabeth C. (2008): »Récit du voyage: On location, or why go? Reflections of a traveling art historian«, in: *Le Globe. Revue genevoise de géographie* Tome 148, S. 129-145.
- Dagen, Philippe (2010): *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris: Flammarion.
- Dietrich, Stephan (2004): »Der Wilde und die Großstadt. Literarische Exotismen von Altenberg bis Claire Goll«, in: *Kopp/Müller-Richter* (Hg.), *Die ›Großstadt‹ und das ›Primitive‹*, Stuttgart: Metzler, S. 201-220.
- Dollé, Marie (2008): *Victor Segalen. Le voyageur incertain*, Bruxelles: Aden.
- Eisenman, Stephen F. (1997): *Gauguin's Skirt*, London: Thames and Hudson.
- Forsdick, Charles (2000): *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity. Journeys between Cultures*, Oxford: UP.
- Gamboni, Dario (2003): »Paul Gauguin's Genesis of a Picture: A Painter's Manifesto and Self-Analysis«, in: *Digital Humanities and Art History* 2 (3), S. 1-14, <http://www.19thc-artworldwide.org> (25.1.2013).
- Gauguin, Paul (1924): *Noa Noa. Édition définitive. Bois dessinés et gravés d'après Paul Gauguin par Daniel de Monfreid*, Paris: Crès [Louvre MS].
- Gauguin, Paul (1940): *Noa Noa. Mit zehn Holzschnitten des Künstlers*, Basel: Schwabe [Louvre Ms].

- Gauguin, Paul (1992): *Noa Noa. Voyage de Tahiti*, zweisprachige Edition nach Originalfassung MS 1893, Pierre Petit (Hg.), München: Metamorphosis.
- Goddard, Linda (2008): »The Writings of a Savage?«. *Literary Strategies in Paul Gauguin's Noa Noa*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, S. 277-293.
- Goldwater, Robert John (1986): *Primitivism in Modern Art*, Harvard: UP.
- McNelly, Cleo (1975): »Nature, Women and Claude Lévi-Strauss«, in: *Massachusetts Review* 16, S. 7-29.
- Nochlin, Linda (1972): »Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art«, in: Thomas B. Hess/Linda Nochlin (Hg.), *Woman as Sex-Object*, New York: Newsweek Inc., S. 9-15.
- Pollock, Griselda (1992): *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History*, London: Thames and Hudson.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2010): »Die Ästhetik des Diversen. Victor Segalen und Paul Gauguin«, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Asthetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg: Jonas, S. 87-108.
- Schultz, Joachim (1995): *Wild, irre und rein: Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen: Anabas.
- Schüttpelz, Erhard (2005): *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, München: Fink.
- Segalen, Victor (1920): Einleitung [Hommage à Gauguin], in: *Paul Gauguin. Briefe an Georges-Daniel de Monfreid* (Hans Jacob, Übers.), Potsdam: Kiepenheuer, S. V-XXXVIII.
- Segalen, Victor (1978): *Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers. Et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, Gilles Manceron (Hg.), Paris: Fata Morgana.
- Segalen, Victor (1994): *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, (Uli Wittmann, Übers.) Frankfurt a.M: Fischer.
- Segalen, Victor (1995): *Œuvres complètes*, Henry Bouillier (Hg.), Paris: Robert Laffont 1995.
- Segalen, Victor (2001): »Gauguin in seiner letzten Umgebung«, in: Margit Prusatz/Wolfgang Till (Hg.), *Neger im Louvre. Texte zu Kunstethnologie und moderner Kunst*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, S. 37-46.
- Solomon-Godeau, Abigail (1989): »Going Native«, in: *Art in America* 77, S. 118-129.

Yee, Jennifer (2008): »Exotic Polyphony: Victor Segalen and Les Immémoriaux«, in: Dies., *Exotic Subversions in Nineteenth-Century French Fiction*, London: Maney, S. 83-103.

Zinfert, Maria (2003): *Über eine Poetik der Inversion. Die Romane von Victor Segalen*, München: Judicium.