

Museumsführer

Erdgeschoss

Guten Tag und willkommen!

Eine kurze Geschichte des Hôtel Julia

Wie Sie vielleicht wissen, war dieser Ort einst das Nebenhaus eines Hotels des Hôtel Julia. Ihre Ankunft gleicht damit der eines Reisenden, eines Künstlers, der begierig auf neue Landschaften und neue Farben in unserem Ort eintraf.

So hoffen wir, Ihnen etwas von jenem besonderen Zauber zu vermitteln, der von den Werken ausgeht, die so fest mit der Umgebung von Pont-Aven verwoben sind.

Wir weisen Sie darauf hin, dass bestimmte Werke aus Konservierungsgründen oder aufgrund der Verleihung an andere Museen nicht dauerhaft ausgestellt werden.

Um Ihren Rundgang zu beginnen, begeben Sie sich bitte über die Treppe oder den Aufzug in den ersten Stock und in den Raum Julia, dem einstigen Speisesaal des Hotels.

Museumsführer

1.Stock Der Raum Julia

Dies ist also der Ort, an dem im Hotel Julia die Mahlzeiten serviert wurden. Dieser Raum hat sich sein ursprüngliches Flair bewahrt, ist jedoch nicht immer zugänglich, da er für punktuelle Veranstaltungen genutzt wird. Obwohl von „Hotel“ die Rede ist, befinden wir uns hier in einem Nebenhaus, das im Übrigen moderner und funktionaler war als das zu klein gewordene Hotel selbst. Dieses säumte den einstigen Marktplatz, den heutigen Place Julia.

Zu seinem Fertigstellungstermin 1881 wirkte das Nebenhaus mit seinem Stahlrahmen so modern wie ein Wolkenkratzer in Chicago. Es wartete mit allen Annehmlichkeiten des ausgehenden. Jahrhunderts auf wie eine komfortable Einrichtung, Strom und eisgekühltes Wasser. Mit seinem Ambiente verrät dieser Speisesaal die Behaglichkeit einer gediegenen Adresse, an der für das Wohlergehen der Gäste keine Mühen gescheut wurden wie es derüberaus geschäftstüchtigen Eigentümerin Julia Guillou entsprach.

Mademoiselle Julia ist eine Persönlichkeit von Pont-Aven, bei der eine Vielzahl an Künstlern einkehrten: Ihr in Bronze gegossenes Abbild ist auf dem Platz zu sehen, der heute nach ihr benannt ist.

1.Stock

1% Für die Kunst

Im Rahmen der Renovierung des Museums 2014 wurde die französische Designerin Matali Crasset vom Museum von PontAven damit beauftragt, zur Einlösung der Regelung, nach der 1 % der Kosten öffentlicher Bauvorhaben in zeitgenössische Kunst fließen muss, die drei Kronleuchter zu gestalten, die den Raum Julia zieren.

Das Werk dieser international bekannten französischen Künstlerin knüpft deutlich an die Geschichte dieses Ortes an und nimmt zugleich den Faden der architektonischen Gestaltung des neuen Museums auf. In diesem Gegenentwurf zu einem klassischen Kronleuchter hat die Designerin ihren Leuchten eine Kuppelform gegeben, die jeweils einen abgeteilten Bereich umschließt.

Das auf den Boden geworfene Licht lässt chromatische Kreise entstehen. Damit verkörpern die Leuchten einen der Grundsätze der Schule von Pont-Aven: den Synthetismus, der die Rückkehr zur grundlegenden Form verlangt. Mit den Werken der Maler hat die Arbeit von Matali Crasset auch die geometrisierten Formen, die unterteilten Flächen und den Verzicht auf Details zur Reduzierung auf das Wesentliche gemein.

Schnörkel und überflüssige Ornamente sucht man vergeblich: Die Kuppelstruktur tritt hinter ihre Funktion zurück, um selbst zur Lichtquelle zu werden. Einen irdischen Gegenpart haben die Kronleuchter, deren Durchmesser 120 cm misst, in den handgetufteten Wollteppichen, die die Farbpalette der Sammlungen im Museum unmittelbar aufgreifen. Die Designerin zieht die Parallele zur Geschichte der Schule auch damit, dass ihre Kreation auf die Kühnheit von Julia Guillou anspielt, die ihr Hotel zur Zeit der Maler mit großzügigen Glasfronten versah, um den Künstlern lichtdurchflutete Ateliers zu bieten.

Steigen wir in den dritten Stock zu den Werken der ständigen Sammlung. Der zweite Stock ist den Wechselausstellungen gewidmet.

3.Stock - Raum 1

Pont-Aven – von der Landschaft zum Kunstwerk

Die Künstler zieht es aber nicht nur wegen der behaglichen Pensionen nach Pont-Aven. Dieser Teil der Bretagne hat noch etwas anderes zu bieten: Obschon die Region bis in die 1830er Jahre kaum in der Malerei vertreten ist, hat das schmucke Dörfchen Pont-Aven mit seinem lieblichen Tal einen besonderen Reiz für Künstler und findet schon sehr früh Erwähnung. Jacques Cambry etwa schrieb schon Ende des

Reise ins Finistère: „Die Umgebung von Pont-Aven und vor allem die Stadt bot Zeichnern, die sich dort zu Studien einfanden, wohl hundert Bizarrerien.“

Der englische Reisende Thomas Trollope entdeckt diesen Ort 1837 für sich und schwärmt von der Erhabenheit einer unberührten Natur mit ihren für Künstler so stimulierenden druidischen und religiösen Einflüssen.

Zwar sind viele andere bretonische Dörfer nicht minder pittoresk, doch in Pont-Aven herrscht dank des Hafens, der eine Brücke zwischen Land und Meer mit ihren jeweils eigenen

Welten schlägt, ein besonders lebendiges Treiben, was vielleicht die Anziehungskraft des Örtchens erklärt.

Zudem lässt sich dank der Anbindung von Quimperlé an das Eisenbahnnetz 1863 das Tal von Paris aus leicht erreichen: In wenigen Stunden gelangt man so

in eine andere Welt und Kultur mit ihren eigenen Trachten und Traditionen.

Und um noch einmal auf die Pensionen zurückzukommen: Maler machen auch einfach deshalb in Pont-Aven Station, weil sie hier eine Herberge finden, während es in anderen Städtchen keine Gasthöfe gibt.

3.Stock - Raum 1

Wahrzeichen

Bestimmte Ansichten von Pont- Aven entwickeln sich zu Lieblingsmotiven der Maler und damit zu echten

Wahrzeichen. Ein Beispiel ist die Kapelle Notre-Dame de Trémalo, die man über den Bois d'Amour erreicht, der den Künstlern ebenfalls als Inspirationsquelle dient. Dieser „Wald der Liebe“ schmiegt sich an den Fluss Aven und lässt die baumgesäumte Uferpromenade zu einem weiteren begehrten Motiv werden. Zu sehen ist sie auf dem Gemälde von Marie Luplau von 1883 mit dem Titel Der Liebeswald in Pont-Aven.

Die Dänin Marie Luplau war eine engagierte Feministin, die der skandinavischen Künstlerkolonie des Dorfs angehörte. Dies ist übrigens das älteste Gemälde einer

Künstlerin im Museum von Pont- Aven. Damals war es für ausländische Künstler gang und gäbe, sich in Pariser Ateliers zu schulen und anschließend im Sommer Orte aufzusuchen, an denen sie weiterarbeiten konnten. Einer von dieser Orte war die Bretagne.

Ihr Bild entspringt einer realistischen Strömung und lässt mit seinen dunklen Farben an Werke von Jules Bastien Lepage denken. Ein besonderes Augenmerk gilt dem nuancenreich wiedergegebenen Blattwerk und den Lichtkontrasten. Marie Luplau malte am liebsten nach der Natur und hielt ihre Motive zunächst in Skizzen fest, um ihr Werk später im Atelier fertigzustellen.

Im Ortskern von Pont-Aven findet sich ebenfalls eine Reihe emblematischer Schauplätze wie der dreieckige Platz am Fuß dieses Museums, auf dem Markt gehalten wurde, und natürlich der Hafen, der hier auf zwei Bildern zu sehen ist. Dieses anonyme Werk im Stil des Realismus aus den 1880er Jahren zeugt von der regen Küstenschiffahrt. Gaston Rouillet, offizieller Marinemaler und Vielreisender auf hoher See, malte diesen Hafen von Pont-Aven.

3.Stock - Raum 1

Die Vorreiter

Die Vorreiter und sozusagen Entdecker von Pont-Aven waren Amerikaner. Henry Bacon, ein junger Maler, erliegt bei einem Bretagne- Besuch 1864 dem Charme des Dorfes und teilt seine Entdeckung Robert Wylie und Charles Way mit. Die beiden, Amerikaner und Künstler wie er, machen sich sogleich ebenfalls auf den Weg.

In der Tat übt diese verwunschene, fast gebirgige Landschaft so nah am Meer mit ihren bizarren Felsen und dem bewaldeten Tal eine starke Faszination aus. Dazu dieser vom Rhythmus der Gezeiten gewogene Binnenhafen ... Überhaupt ist die Bretagne gerade stark en vogue; ihre ‚keltischen‘ Traditionen scheinen manchen plötzlich noch bezaubernder als die griechische und römische Antike, und dies trotz der bedeutenden Grabungen in dieser Zeit. Was man hier zu finden hofft, ist eine Urwüchsigkeit, die mit den Umwälzungen im Zuge der industriellen Revolution fast

schon verloren scheint. Maler locken sowohl die felsige Küste und die Megalithen als auch die Bußprozessionen und Trachten nach Cornouailles. Die Geburtsstunde der Künstlerkolonie von Pont-Aven schlägt im Sommer 1866: Rund ein Dutzend Maler, darunter sieben Amerikaner, zwei Engländer und zwei Franzosen, quartieren sich in Pont-Aven ein.

Robert Wylie beschließt, seinen Aufenthalt über den Sommer hinaus zu verlängern: Er lässt sich ganzjährig nieder und wird zur zentralen Figur der amerikanischen Kolonie. Der Ruf von Pont-Aven verbreitet sich schnell bis in die Pariser Ateliers, und die am Aven gemalten Genrebilder feiern erste Erfolge. In diesem Bereich ist ein nach 1870 entstandenes Selbstporträt von Robert Wylie zu sehen, das den Künstler gegen Ende seines Lebens zeigt.

Er verstirbt bereits mit 38 Jahren 1878, löst in dieser kurzen Zeit jedoch eine unglaubliche Bewegung in Richtung Pont-Aven aus, deren Renommee bis ins amerikanische Philadelphia reicht. Im Sommer 1875 logieren vierzig bis fünfzig Künstler im Dorf. Das Wort vom Maleratelier unter freiem Himmel macht die Runde. Ein eigener Malstil prägte sich erst mit dem Jahr 1888 und mit Paul Gauguin aus, doch so weit ist es vorerst noch nicht.

3. Stock - Raum 2

Sie sind hier

Nicht nur der künstlerische und kulturelle Austausch wird vom Zulauf der vielen Maler belebt. Dem Dorf beschert er auch eine wirtschaftliche Blüte, denn schließlich müssen all die Künstler beherbergt und verköstigt werden. Schon bald vermieten geschäftstüchtige Einwohner Zimmer und Dachböden als Ateliers. Achten Sie auf Ihrem Spaziergang durch Pont-Aven auf die Verglasungen, die die einstigen Werkstätten verraten.

Was die Hotellandschaft betrifft, so zählt das Dorf bereits Mitte der 1860er Jahre drei Häuser. Bevor sie sich im Hotel Julia einquartieren, beziehen Robert Wylie und seine Freunde mit dem Hôtel des Voyageurs die größte und auch teuerste Adresse. Etwas günstiger war das Hôtel du Lion d'Or, am bescheidensten die als „wahres Zuhause der Bohème“ bezeichnete Pension Gloanec. Julia Guillou ist ab 1870 im Hôtel des Voyageurs angestellt. Es entspinnt sich eine enge Beziehung zwischen ihr und Wylie, der in Pont-Aven in ihrer Familiengruft beigesetzt wird.

Sie kauft das Hotel 1878, benennt es in Hotel Julia um und baut 1881 dieses Nebenhaus. Die Angestellte wird damit zur Eigentümerin ... und Geschäftsfrau!

Sie stellt Ihren Gästen Kutschen zur Verfügung, damit diese ans Meer fahren können, sie verkauft Eintrittskarten für den Bois d'Amour, und Franck Penfold gibt Malkurse in ihrem Hotel. Auf Ihrem Rundgang werden Ihnen sicherlich die restaurierten Glaswände der Ateliers auffallen, die im Museum noch heute sichtbar sind. Hier wie auch in den anderen Gasthäusern füllen sich die Wände nach und nach mit Werken, die als Tribut hinterlassen werden und nicht selten von Künstlern signiert sind, die ihre Epoche geprägt haben

Legendäre sind auch ihre Großzügigkeit und

Aufgeschlossenheit für die Welt der Künstler, die bei ihr anschreiben lassen können. Es herrscht eine ausgelassene und in künstlerischer Hinsicht fruchtbare Atmosphäre. Eine Audioinstallation in der Raummitte präsentiert Seiten ihres Gästebuchs, die von Künstlern wie insbesondere Paul Gauguin, O'Conor und Seguin illustriert sind. Mit der Strandlandschaft von Van der Anker und Quignon zeigte die Pension Gloanec, dass Künstler bei ihr willkommen waren. Von einem Vordach geschützt hing dieses großformatige Bild als Aushängeschild über dem Eingangstür.

Zu lesen war die heute ausgelöschte Inschrift „Tribu Gloanec à Port- Manech“ (Die Gloanec-Bande in Port- Manech).

Gezeigt wird eine idealisierte Vorstellung vom Malerberuf, in der Arbeit und Entspannung miteinander verschmelzen: Zu den faltbaren Staffeleien gesellen sich Sonnenschirme und eine Picknickdecke, daneben Gäste in lasziver Pose. Fernand Quignon ist für seine Wiedergabe von Lichtstimmungen bekannt. Umso mehr überraschen deshalb hier die in verschiedene Richtungen geworfenen Schatten. Otto Hagborg verdanken wir einige echte Alltagsszenen mit fast schnappschussartigem Charakter wie die Tischlerei in Pont-Aven aus dem Jahr 1888.

3. Stock - Raum 2

Vitrine

Diese Fayence-Büste des bretonischen Bildhauers Louis- Henri Nicot stellt Janedik Cueff dar. Das als Barden und Sänger bekannte Ehepaar Cueff bediente sich des mehrfach des Repertoires von Théodore Botrel, von dem das berühmte Chanson „La Paimpolaise“ stammt. Janedik Cueff, die als eine der letzten Einheimischen die traditionelle Haube trug, wurde auch vom Maler Émile Bernard porträtiert, dessen Werdegang in Pont-Aven wir nachher entdecken werden.

3. Stock - Raum 4

Die Beziehungen zur Bevölkerung von Pont- Aven

Von Beginn an begegnet die einheimische Bevölkerung den Künstlern freundlich. Diese integrieren sich wie selbstverständlich, tragen Beret und das geringelte Matrosenhemd und loben die Eleganz der Frauen in ihren traditionellen Trachten. Hinzu kommt, dass in Pont-Aven nicht nur Bretonisch, sondern auch Französisch gesprochen wird.

Dies erleichtert den Austausch und die Zusammenarbeit. Bereitwillig posieren die Einheimischen als Modelle, und dies für eine Bezahlung weit unter der von Paris, wenn nicht sogar umsonst. Und es gibt bretonische Familien, die die Hinzugezogenen mit Porträts beauftragen. So handelt es sich beim Porträt von Marie-Anne Herlédan aus der Hand von Van den Anker, das um 1885 entsteht, um einen Auftrag des Sohns der Porträtierten. Deutlich wird der Einfluss der niederländischen Malerei am Spiel mit dem Licht an Händen und Gesicht.

3. Stock - Raum 4

Die bemalten Elemente der Pensionen und Ateliers

Von den Vertäfelungen Wandverkleidungen der Ateliers und Gasthäuser von Pont-Aven sind meist nur schriftliche Beschreibungen überliefert. Die als Triptychon ausgeführte Atelierstür, ein anonymes Werk, zeigt – von oben nach unten gesehen die Algenzucht, den Aven und den Hafen von Pont-Aven vom Kai aus gesehen und entstand gegen 1890-1895.

Mit seinen Lichttupfern lässt dieses Werk impressionistische Einflüsse erkennen. Es wurde in einem Atelier am Hang von Keramperech gefunden, das an Künstler vermietet worden war.

Auf dem Bild gleich in der Nähe, das die Unterschrift von Arthur Dow trägt, einem amerikanischen Vertreter des Japonismus und späteren Konservator am Museum der Schönen Künste in Boston, sind die Skizze eines Frauengesichts, eine Kreuzigungsszene und eine handschriftliche Inschrift zu sehen. Häufiger Gast in der Pension Gloanec war Gauguin. Gauguin ... Wenden wir uns nun also jenem Künstler zu, der ab 1886 ein neues und entscheidendes Kapitel der künstlerischen Geschichte von Pont-Aven aufgeschlagen hat.

3. Stock - Raum 5

Gauguins Werdegang bis nach Pont-Aven

Welcher Weg hat Paul Gauguin nach Pont-Aven geführt?

Der 1848 in Paris geborene Enkel von Flora Tristan tritt in sehr jungen Jahren in die Marine ein und wechselt dann als Makler an die Börse. Die Malerei entdeckt er über seinen Vormund Gustave Arosa, einen mit einer Reihe an Malern befreundeten Kunstsammler. In diesem Lebensabschnitt erlaubten seine Einkünfte es ihm, ebenfalls den Grundstein zu einer kleinen Sammlung vor allem impressionistischer Werke zu legen. Mit Leidenschaft nimmt er seinerseits die Malerei auf, angeleitet von Camille Pissarro, der bald zu seinem Meister wird. Als Autodidakt malt er zunächst in

seiner Freizeit und besucht die Pariser Privatakademie Colarossi. 1876 stellt er erstmals im Salon aus und beschließt Ende jenes Jahres, sich ganz seiner Kunst zu widmen.

Da sich seine im impressionistischen Stil gehaltenen Bilder jedoch nur schlecht verkaufen, nimmt er wieder Anstellungen im Bankwesen an. Mit seiner Entlassung infolge des Börsenkrachs 1882 verschlechtert sich seine finanzielle Lage so weit, dass er sich nachts als Plakatkleber am Pariser Gare du Nord verdingt. Wohl über Fernand Quignon und Claude Emile Schuffenecker hört er vom Künstlerdorf Pont-Aven und der Pension Gloanec, in der man auf Kredit leben kann, bis wieder bessere Tage kommen. In erster Linie sind es tatsächlich materielle Zwänge, die ihn in die Ferne treiben. Er spürt jedoch auch, dass seine Inspiration verfliegt. 1886, mit 38 Jahren, sucht er zum ersten Mal Zuflucht im bretonischen Dorf.

Als der Älteste wird er rasch zu einer zentralen Figur. Er wendet sich vom Impressionismus ab, und seine höchst persönlichen Theorien revolutionieren die Kolonie der bis dahin im Akademismus verhafteten Künstler. Manchmal bespöttelt, oft aber bewundert, radikalisiert er nach und nach seinen Ansatz, der sowohl in der Malerei als auch in der Grafik, der Bildhauerei und der Keramik zum Ausdruck kommt. Im Verlauf seines zweiten Aufenthalts in Pont-Aven 1888 kommt es zur entscheidenden Begegnung mit Émile Bernard und zum Beginn einer Entwicklung, die der modernen Malerei ganz neue Wege eröffnet: Eine neue Ästhetik ist geboren, die als Synthetismus bezeichnet wird. In Pont-Aven findet Paul Gauguin das, was er zur Erneuerung seiner Kunst und zur Verlagerung seiner kreativen Positionierung benötigt.

Schuffenecker schreibt er: „Hier am Meer wohne ich wie ein Bauer und werde der Wilde genannt ... Ich liebe die Bretagne, ich finde hier Wildheit und Primitivität.

Wenn meine Holzschuhe auf dem Granit klappern, höre ich den dumpfen, dunklen

und starken Ton, den ich in meinen Bildern zu erreichen suche.“ Auf der Pariser Weltausstellung 1889 stellt er im Café Volpini als Teil der „Gruppe der Impressionisten und Synthetisten“ eine Serie an Zinkografien aus, die vom Museum aufbewahrt werden. Von 1889 bis 1890 und noch einmal im Jahr 1894 kehrt er nach Pont-Aven zurück, bevor er Frankreich endgültig verlässt und sich nach Ozeanien einschiffet, das er bereits von mehreren Aufenthalten kennt.

Aufgrund der Empfindlichkeit dieser Zinkografien befinden sich diese Werke womöglich in den Depots. Raum 6 ist ein Themenkabinett, in dem insbesondere die Grafiken unserer Sammlung ausgestellt sind. Die in diesem Raum gezeigte Ausstellung wechselt mehrmals jährlich.

3. Stock - Raum 7

Die Malstunde (im Wald der Liebe)

Was als „Lektion im Wald der Liebe“ in die Kunstgeschichte eingehen soll, wird Paul Sérusier 1888 von Paul Gauguin erteilt. Als sich die beiden Männer erstmals begegnen, zeigt Sérusier Gauguin ein Gemälde, auf dem er sich bemüht hat, die Rotbrauntöne von Farn im Herbst wiederzugeben. Gauguin, der soeben die Kraft reiner Farben entdeckt hat, fragt ihn, warum er sich nicht einfach mit Zinnoberrot begnügt hat, und führt ihn ans Aven-Ufer, um ihm seine Theorien direkt am Motiv zu erläutern. Am 6. Oktober 1888 malt Sérusier am Weg, der am Flussufer entlang in den Bois d'Amour führt, eine Landschaft unter der Anleitung von Gauguin, der ihn auffordert, das Gesehene nicht exakt, sondern nach eigenem Empfinden wiederzugeben. So malt er die Bäume in leuchtendem Gelb, die Schatten in einem tiefen Ultramarin, und die Blätter rot. Dies ist der Kern des Synthetismus: das Malen mit unvermischten, flächig aufgetragenen Farben, die die zweidimensionale Vereinfachung noch verstärken.

Im selben Jahr schreibt Gauguin in einem Brief an Schuffenecker: „Ich rate Ihnen, arbeiten Sie nicht zu sehr getreu nach der Natur. Die Kunst ist Abstraktion. Gewinnen Sie diese aus der Natur, indem Sie von ihr träumen, und denken Sie eher ans Schaffen als an ein Resultat. Sérusier kehrt mit seinem kleinen, auf eine Holzplatte gemalten Bild nach Paris zurück. Für einige seiner Kommilitonen an der Kunstakademie Julian wird es zur Offenbarung. Maurice Denis, Pierre Bonnard,

Henri Gabriel Ibels und Paul Ranson, mit denen er später die Nabis-Gruppe gründet, sind von dieser synthetisch erfassten Landschaft beeindruckt. Das Bild wird später in Der Talisman umbenannt und zählt heute zu den Meisterwerken im Musée d'Orsay in Paris. In einer interaktiven Installation kann dieses höchst symbolträchtige Werk, das direkt zu den Farben der Bilderwände dieses Museums inspiriert hat, näher erkundet werden.

3. Stock - Raum 7

Kann man von einer Schule von Pont-Aven sprechen?

Ab 1888 geschieht etwas Neuartiges rund um die Figur Gauguin. Schon 1886 rühmt er sich in einem Brief an seine Frau, in Pont-Aven die erste Geige zu spielen. Es gebe „nicht einen Künstler, der meinen Überzeugungen widersteht“, schreibt er. Er stellt sich frontal gegen die Akademisten und wendet sich Malern zu, die nach Innovation streben.

Nachwuchstalenten wie Paul Sérusier oder Émile Bernard nimmt er sich als Mentor an.

Dabei haben wir es nicht wirklich mit einem von Schülern umringten Meister zu tun: Es handelt sich vielmehr um eine Gruppe aus Künstlern um Gauguin, die einander anregen und gemeinsame Vorstellungen und Theorien fernab der offiziellen akademischen Lehre entwickeln. Die Bezeichnung „Schule von Pont-Aven“ hat sich schließlich im Nachhinein als Bezeichnung für den Kreis aus rund zwanzig Malern etabliert, die Gauguin in diesem bretonischen Dorf von 1888 bis 1898 nachhaltig prägen wird. Er umfasst u. a. Charles Filiger, Meijer de Haan, Claude-Émile Schuffenecker, Armand Seguin und Władysław Ślewiński.

Obwohl sich bei ihrer Zusammenarbeit eine bestimmte Ästhetik herausbildet, handelt es sich um Maler sehr unterschiedlicher Laufbahn und Nationalität, die nicht immer den Pfad des Gauguinschen Synthetismus weiterverfolgen. Während einige dem impressionistischen Stil treubleiben, kehren andere zum Klassizismus zurück. Alle jedoch haben sich Gauguin zufolge in PontAven das „Recht erworben, alles zu wagen“, und manchen Grundstein der modernen Malerei gelegt.

3. Stock - Raum 8

Paul Sérusier

Halten wir bei Paul Sérusier inne, den wir vom Talisman kennen. Sein 1889 fertiggestelltes Gemälde Die Ferkel entspricht der Ästhetik der Schule von Pont-Aven. Das Motiv ist flächig und in einfachen Linien ausgeführt und das Bild aus zwei kontrastierenden Bereichen mit satten Farben aufgebaut – warme Töne in einem Bildteil, kalte Farben im anderen.

Hier steht deutlich die Empfindung im Vordergrund, nicht die Darstellung. Auffällig ist auch die Wahl des Ausschnitts: Der Oberkörper der Frau ist abgeschnitten. Diese für die damalige Zeit beispiellose Freiheit der Bildkomposition findet sich auch bei Gauguin.

Das Gemälde Interieur in Pont-Aven von Sérusier stammt aus dem Jahr 1888: Ob es die Pension Gloanec darstellt? Eine verlässliche Antwort gibt es nicht, doch tatsächlich traf Sérusier 1888 in Pont-Aven ein und malt dieses recht akademische Bild vor seiner Begegnung mit Gauguin.

Ein drittes Werk von Sérusier zeigt uns die Entwicklung eines Malers von Pont-Aven nach Auflösung des Zusammenhalts der Gruppe. Nach der Offenbarung des Talismans und seiner Mitwirkung an der Bewegung der Nabis verändert sich seine Farbpalette in den 1890er Jahren: Er verwendet nun keine reinen Farben mehr, sondern versetzt sie mit Grau. Anschaulich wird dies in dieser sitzenden kleinen Bretonin aus dem Jahr 1895. Es soll sich um Marie Francisaille handeln. Sérusier lebt damals in Châteaunef-du-Faou und schöpft Inspiration aus dessen Einwohnern. 1921 veröffentlicht er sein ABC der Malerei, das Ergebnis seiner Experimente, in dem er eine Theorie einfacher Formen und Linien sowie eine Methode zur

Erzielung stumpfer Farben entwickelt.

3. Stock - Raum 8

Émile Bernard

Wenn von Émile Bernard die Rede ist, darf eine sowohl für Paul Gauguin als auch für Pont-Aven folgenreiche Begegnung nicht unerwähnt bleiben: 1886 begibt sich der junge Émile, damals erst 18 Jahre alt, zu Fuß auf eine Wanderung durch die Bretagne. In Concarneau trifft er auf Claude-Émile Schuffenecker, der ihn ermuntert, Gauguin in Pont-Aven aufzusuchen.

Dort schlägt ihm zunächst Kühle entgegen; von Gauguin wird Bernard mehr oder weniger ignoriert, vielleicht, weil er ein unbekannter und noch im Impressionismus verhafteter Künstler ist, während sich Gauguin von diesem allmählich abwendet. Was eine verpatzte erste Begegnung ist, erlaubt es Bernard jedoch, das künstlerisch erblühende Pont-Aven zu entdecken und sich auf eine persönliche Stilfindung zu begeben, die ihn von den impressionistischen Einflüssen entfernt. Wieder in Paris angekommen, nähert er sich Van Gogh und vor allem Louis Anquetin an, mit dem er 1887 die Strömung des « Cloisonismus » entwickelt: einfache Formen in großen Farbflächen, abgegrenzt von dunklen Konturen wie in der Glasmalerei. Räumliche Tiefe zu vermitteln hat hier keine Priorität mehr.

Von großer Bedeutung sind die Umrandungen, die im Synthetismus eine breite Verwendung finden. Nach der Erkundung dieser neuen Strategie kann Émile Bernard endlich in einen echten Austausch mit Gauguin treten, als er 1888 nach Pont-Aven zurückkehrt.

Das (im Musée d'Orsay aufbewahrte) Bild Bretoninnen auf der Wiese, das ihre gemeinsamen theoretischen Errungenschaften widerspiegelt, regt Gauguin an, diese Überlegungen mit der Vision nach der Predigt (die in Edinburgh aufbewahrt wird) seinerseits umzusetzen. Und in jenem Herbst folgt die Malstunde im Bois d'Amour ... Damit wird in jenem Jahr der Synthetismus geboren.

3. Stock - Raum 8

Keramiken und Farbkreis

Da es gerade um Farbe geht, schlage ich Ihnen vor, diesen Farbkreis zu betrachten. Er stammt von Paul Sérusier, und es ist gut denkbar, dass er ihm als Ausgangspunkt für seine Studien für das ABC der Malerei 1921 diente, wenn nicht gar für seine künstlerische Stilfindung überhaupt!

Wie man sieht, platziert er das Grau in die Mitte dieses Kreises, den er nach seinem Umzug nach Châteauneuf-du-Faou anlegt: Wie er ausführt, lasse die Verwendung verschiedener Grautöne in einem Bild ein Gefühl von Frieden und Harmonie entstehen.

Nach seiner Auffassung dürfen zudem warme und kalte Farben nie miteinander vermischt werden, was an die vorhin gesehenen Ferkel zurückdenken lässt. Er begründet dies damit, dass Pigmente stets Unreinheiten enthielten: Das Mischen führe zu einer wechselseitigen Aufhebung der Farben und hinterlasse lediglich einen verschmutzten Eindruck.

Der Keramiker Ernest Chaplet, der die Spardosen und Krüge in dieser Vitrine schuf, ist ein weiterer Weggefährte Gauguins. Ihrer Zusammenarbeit entspringen mehrere gemeinsame Werke.

Diese hier entstanden zwar vor ihrer Begegnung, fallen jedoch mit ihrem japonisierenden Blumenmotiv auf. Womit wir beim Japonismus angelangt sind, einer weiteren Facette des Synthetismus, auf die wir eingehen möchten. Ende des 19. Jahrhunderts ist japanische Kunst in Europa überaus in Mode, und ihre Merkmale wie die klaren Linien und der flächige Farbauftrag finden sich auch in einigen synthetistischen Theorien wieder. Bevor wir uns jedoch ins Land der aufgehenden Sonne aufmachen, wenden wir uns einem weiteren Aspekt zu, der die Protagonisten der Schule von Pont-Aven bewegte: der spirituellen Suche.

3. Stock - Raum 9

Die spirituelle Suche

Gauguins Forderung lautete:

„Konzentrieren Sie sich auf die Schöpfung, nicht das Ergebnis. Dies ist der einzige Weg, zu Gott aufzusteigen und es unserem göttlichen Meister gleichzutun: zu erschaffen.“ In seiner Vorstellung war die Malerei wahrscheinlich eine Form der Annäherung an Gott. Das Thema Religion war bei den Malern von Pont-Aven überaus präsent. Gauguin selbst schreckte nicht davor zurück, sich auf einigen seiner Bilder als Christus darzustellen. Sein Selbstbildnis mit gelbem Christus (heute im Musée d'Orsay aufbewahrt) von 1903 wurde von Maurice Denis gekauft, einem Mitglied des dritten Dominikanerordens. Bei Denis ist die Vorstellung vom Heiligen jedoch stärker im Alltag verankert, während die klassische religiöse Ikonografie bei Émile Bernard mit Marienbildnissen und Weihnachtsszenen eine thematische Grundlage bildet. Paul Sérusier hingegen nähert sich dem Rätsel Gottes mit seinen Überlegungen zum „goldenen Schnitt“ und mathematischen Formeln für die richtigen Proportionen religiöser Werke.

Seiner hier ausgestellten Jungfrau mit Kind wohnt deutlich eine starke Symmetrie inne. So kann man wohl von einem Hang zur Mystik bei den Malern von Pont-Aven sprechen: einer Neigung, in der auch die breitere Strömung des Mystizismus widerhallt, die sich zum Ende des 19. Jahrhunderts weltweit entfaltete. Die starke Anziehungskraft der Bretagne erschließt sich auch im Hinblick auf ihre Kreuzigungsgruppen, Kapellen und megalithischen Monumente, die von älteren Glaubenstraditionen zeugen.

3. Stock - Raum 9

Mystizismus, Symbolismus oder Synkretismus?

In der bretonischen Religiosität scheinen verschiedene Anschauungen zusammenzufließen, und dies lässt sich wohl auch von der Spiritualität dieser Maler sagen. Der in ihren Werken anklingende Mystizismus stützt sich auf einen synkretischen Ansatz, vermischt also verschiedene Einflüsse, die nicht alle auf das Christentum verweisen.

Ihre Werke tragen auch symbolistische Züge, da sie nicht an den Blick des Betrachters, sondern vorrangig an sein geistiges Auge gerichtet sind. Der Symbolismus entstand in der Literatur, insbesondere bei Charles Baudelaire, und bildet das philosophische Fundament, auf das der Cloisonismus und später der Synthetismus aufbaut. 1886 charakterisiert ihn der Kritiker Jean Moréas in seinem Symbolistischen Manifest als den Versuch, eine Idee in eine sinnliche Form zu kleiden, oder, anders ausgedrückt, das Unsichtbare sichtbar zu machen.

So ist der Synthetismus als eine Ausprägung des Symbolismus in Pont-Aven zu verstehen. Ismen über Ismen ... Es dürfte an der Zeit sein, in die Grundsätze der Schule von Pont-Aven einzutauchen, nachdem wir sie bisher nur fragmentarisch angeschnitten haben.

Ein Film im folgenden Bereich erzählt den Dialog zwischen Émile Bernard und Paul Gauguin nach und illustriert die Entstehung des Synthetismus anhand seiner grundlegenden Werke.

Folgen Sie dem Rundgang nach dem Film weiter.

3. Stock - Raum 11

Techniken und Theorien der Schule von Pont-Aven

Wie wir bereits gesehen haben, hat sich Paul Gauguin zur Zeit seiner Ankunft in Pont-Aven vom Impressionismus abgewendet, der ihm trotz seiner Modernität noch zu sehr in der Tradition verankert scheint. Die reale Welt abzubilden scheint dem Künstler kein gangbarer Weg: Kunst soll Abstraktion sein. 1888 entfacht er eine Revolution, als er mit Émile Bernard diesen als Synthetismus bezeichneten Stil erfindet. Seiner Bewunderung etwa für Pissarro, Degas, Cézanne tut dies jedoch keinen Abbruch. Der Synthetismus ist Teil der symbolistischen Bewegung; bezeichnenderweise befürworten die Synthetisten das Malen nach der Erinnerung, um sich möglichst weit vom Malen nach der Natur zu entfernen. Es gilt, eine Landschaft auf sich wirken zu lassen und sie anschließend im Atelier, fernab des Motivs, neu zusammensetzen. Wiedergegeben wird dabei die Idee, die Empfindung, und nicht so sehr die Realität. Eine technischere Definition des Synthetismus könnte lauten, dass dieser vorrangig auf eine

Vereinfachung der Formen und der Verwendung von Farbe abzielt, wobei die kräftigen, flächig verteilten Farben in direktem Gegensatz zu den kleinen Lichttupfern des Impressionismus standen.

Maurice Denis merkte an: „Es sollte bedacht werden, dass ein Bild – bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt – im Wesentlichen eine gewöhnliche Fläche ist, überzogen mit in bestimmter Weise angeordneten Farben.“ Hinzu kommen die vom Cloisonismus von Anquetin und Bernard entlehnten Konturen zur Hervorhebung der Farbflächen. Der Bildausschnitt ist oft gewagt, Figuren und Details werden manchmal abgeschnitten, und Vordergrund und Hintergrund können sehr deutlich und etagenhaft voneinander getrennt sein. Dies führt zu einer neuen oder sogar fehlenden Perspektive und einer verflachenden, zweidimensionalen Darstellung.

3. Stock - Raum 11

Aus dem Umfeld von Paul Gauguin

Hier sind Arbeiten von Künstlern ausgestellt, die die von Paul Gauguin und Émile Bernard entworfene Ästhetik beispielhaft umgesetzt haben. Die Bucht von Maxime Maufra drückt mit den verdichteten Effekten und dem Verzicht auf Detailsein starkes Empfinden im Geist des Synthetismus aus.

Während das Meer pastös herausgearbeitet ist, wurde für die Felsen das ursprüngliche Weiß der Leinwand beibehalten. An der Landschaft mit blauem Baum von Meijer de Haan finden sich die Farbflächen und der Verzicht auf Perspektive sowie die mit blauem Pinselstrich umrahmten und stark vereinfachten Motive wieder. Mit Maxime Maufra, Meijer de Haan, Władysław Ślewiński und Émile Jourdan ist die Pont-Aven-Gruppe hier in ihrer ganzen künstlerischen Bandbreite und Vielfalt vertreten.

3. Stock - Raum 11

Zerfall der Gruppe

Als Gauguin am 28. Juni 1895 zum letzten Mal nach Tahiti aufbricht, durchleben die meisten Maler, die sich ihm angenähert haben, eine Phase des Umbruchs. Manche von ihnen zerstreuen sich auf der bretonischen Halbinsel und stoßen zu den Künstlerkolonien von Concarneau, Douarnenez, Camaret und Cancale. Émile Bernard ist bereits nach Kairo ausgewandert, wo er zu einem gewissen Klassizismus zurückkehrt und sich mit den Meistern der Renaissance zu messen versucht. Er reklamiert beharrlich die Erfindung des Synthetismus für sich, was 1897 zum Zerwürfnis mit Gauguin führt.

Dieser bricht auch sonst so gut wie alle in der Bretagne geknüpften Beziehungen ab: Pont-Aven war nur eine Station auf dem Weg zu seinen Zielen, und er hofft, sich von seinen Weggefährten abzuheben, indem er auf den Pazifikinseln neue Inspiration sucht – wenngleich manche seiner ozeanischen Bilder Anklänge an die Bretagne aufweisen. Von den rund fünfzehn Malern, die sich der „Schule von Pont-Aven“ zurechnen lassen, lebten nur vier nach Gauguin Abreise dauerhaft im Dorf weiter: Emile Jourdan, Charles Filliger, Roderic O'Connor und Władysław Ślewiński.

Die Landschaftsmaler der Gruppe wie Moret und Maufra arbeiten auch weiterhin in der Umgebung von Pont-Aven und der Bretagne, verlagern sich jedoch auf einen weniger verwegenen, impressionistischeren Stil. Wobei sie vom Galeristen Durand Ruel unter die Fittiche genommen werden, der sich um den Verkauf ihrer Werke kümmert und unmissverständliche Empfehlungen erteilt: „Bemühen Sie sich um eine möglichst ausgefeilte Malweise, die Natur vor Augen, denn im Atelier lassen sich die so unterschiedlichen und feinen Farbnuancen, die wir in der Landschaft wahrnehmen, nur schwer wiedergeben.“ Welch Unterschied zu dem von Gauguin beschworenen Arbeiten nach dem Gedächtnis! Nicht wenige Künstler der Kolonie von Pont-Aven sind in ihr Herkunftsland zurückgekehrt. Cuno Amiet lebt seit 1893 wieder in der Schweiz. Seine 1894 in Basel ausgestellten bretonischen Gemälde rufen Unverständnis hervor, die Kritiker sprechen von „unglaublichen koloristischen Purzelbäumen“ und einer „tollen Halluzination eines Farbenblinden“.

3. Stock - Raum 12

Japan und Europa

Im 19. Jahrhundert ist der Japonismus eine Mode, ein regelrechter Hype sogar, der ganz Europa erfasst. Alles beginnt 1853, als die US-Flotte in die Edo-Bucht einfährt, die ausländischen Schiffen bis dahin verschlossen war. Die Amerikaner zwingen Japan zu Handelsverträgen, was ihnen die größeren europäischen Staaten bald nachtun. Kunst und Kunsthandwerk aus Japan strömen fortan in die Vereinigten Staaten und nach Europa und finden sich auf Weltausstellungen wie jener 1867 in Paris wieder. Bei dieser Gelegenheit werden Ukiyo-e-Grafiken gezeigt, zu Deutsch: „Bilder der fließenden Welt“. Diese entstammen einer zwischen 1603 und 1868 entwickelten Kunstströmung und gelten in Japan aufgrund ihrer populären Sujets als ordinär. Im Westen wird dieses Genre indes ein Riesenerfolg. Maler und Grafiker entdecken originelle Anregungen im Hinblick auf Farbe, Zeichenstil, Anordnung, Perspektive und Format, die radikale Umwälzungen bei der Bildkonstruktion bewirken. Die Schockwelle zieht sich ungebrochen vom Impressionismus bis hin zum Jugendstil und sogar dem Art déco fort.

Geprägt wird der Begriff „Japonismus“ 1872 vom Kunstkritiker Philippe Burty, und Anfang der 1880er Jahre ist Paris das unangefochtene Zentrum der Japonismusbewegung. Mit Tadamasa Hayashi und Samuel Bing spielen zwei Händler, die sich nach der Weltausstellung von 1878 in der französischen Hauptstadt

niederlassen, eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung dieser Ukiyo-e-Holzschnitte. In gewisser Weise ist der Japonismus ein Vorläufer des Primitivismus, der nach der Jahrhundertwende an die Kunst Schwarzafrikas und Ozeaniens anzuknüpfen versucht: Hier sei angemerkt, dass ein Künstler wie Gauguin auf der Nahtstelle zwischen den beiden Strömungen zu verorten ist. In den Augen der impressionistischen Generation weist die japanische Kunst eine beinahe animistische Naturverbundenheit auf und verweist mit ihrer sorgfältig herausgearbeiteten Anmut noch der alltäglichsten Gegenstände auf eine mögliche Symbiose

3. Stock - Raum 13

Pont-Aven und der Japonismus

Die japanische Kunst fand in den künstlerischen Erneuerungsbewegungen des Westens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen fruchtbaren Nährboden für ihre Verbreitung. Weit mehr als eine reine Inspirationsquelle bestätigt sie ihre visuellen Postulate und fungiert als Katalysator für die bereits aufkeimenden Entwicklungen. Monet, Moreau, Degas und später auch Van Gogh und Toulouse-Lautrec begeistern sich für Utamaro, Hokusai und Hiroshige und schaffen Werke, die von den Kompositionsprinzipien der Ukiyo-e-Grafiken beeinflusst sind.

In Pont-Aven ist die Parallele zum Synthetismus offensichtlich: Die in der Bretagne entwickelte neue plastische Sprache ist mit diesen Drucken in Bezug zu setzen. In seinen 1903 veröffentlichten Notizen bezeichnet Émile Bernard Japan als entscheidenden Impulsgeber für sein Interesse an der Synthese: „Das Studium der japanischen Kreppdrucke führt uns zur Vereinfachung, und wir begründen den Cloisonismus.“

So schätzen die Künstler der kleinen Gemeinschaft in Pont-Aven diese Kompositionen mit ihrer fehlenden Perspektive, negierten Tiefe und dem in überlagerte und vereinfachte Ebenen gezwängten Raum. Auch in der ungewöhnlichen, dezentral versetzten Ausschnittwahl auch unter Abschneidung von Formen, in der Vereinfachung, in den vielen elegant ondulierenden Linien, im dekorativen Charakter der stilisierten Blumen und Pflanzenmotive und dem Verzicht auf Modellierung und Schatten, an deren Stelle der starke Kontrast plakativer Farben tritt, erkennen sie sich wieder.

Deutlich wird dies etwa bei André Jolly, der das bretonische Dorf ab 1903 regelmäßig besucht und von Henry Moret in Gauguins Theorien eingeführt wird. In seinem 1910 entstandenen Ölgemälde Die Tansammler fallen die starke Stilisierung der

Motive sowie die Darstellung des Meeres ins Auge, die an die Gischt in den Drucken von Hokusai erinnert.

3. Stock - Raum 13

Ursprung der Nabis

Ende 1888 gründet eine Handvoll junger Maler der Akademie Julian, die vom aus Pont-Aven zurückgekehrten Paul Sérusier unterwiesen werden, die Bewegung der Nabis. Zu diesem Namen soll Maurice Denis von Auguste Cazalis angeregt worden sein. Er leitet sich vom Begriff „Nebim“ ab, der im Hebräischen wie im Arabischen „Prophet“ bedeutet. Laut Maurice Denis haben die Nabis ihren Namen deshalb gewählt, weil „ihr natürlicher Zustand derjenige der Begeisterung sein soll“. Ihre Treffen finden in Paul Ransons Atelier statt. Sie möchten die naturalistische Sichtweise der Impressionisten überwinden und rechnen sich entschieden den Symbolisten zu.

Auch berufen sie sich auf Paul Gauguins Synthese und betrachten den Talisman als Inbegriff einer neuen Ästhetik. Ihrem Kreis gehören Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Georges Lacombe und ausländische Maler wie der Schweizer Félix Vallotton an. Als führende Köpfe der Gruppe entwickeln Sérusier und Denis Theorien zu den plastischen Entdeckungen und veröffentlichen Manifeste. Beeinflusst vom Christianismus oder der Theosophie, einer von der Allgegenwart der göttlichen Weisheit insbesondere im Menschen ausgehenden Doktrin, schaffen sie esoterische und mystische Werke, die einen Aufbruch in der sakralen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeuten. Andere Mitglieder der Gruppe – wie Bonnard und Vuillard – stellen ihre Malerei eher in die Tradition der Impressionisten und Fauvisten. Zwischen 1891 und 1896 richten die Nabis dreizehn Ausstellungen aus.

Stilistisch gesehen stehen sie der Schule von Pont-Aven nahe, das einige von ihnen besucht haben. Ihr Ideal ist denn auch ein zweidimensionales Werk, das ohne Modellierung und Perspektive auskommt, um den Ausdruck der Gefühle und der ursprünglichen Empfindung nicht zu stören. Befürwortet werden leuchtende Farben in plakativen Flächen, geschwungene Linien, einfache Formen.

Die Malerei soll eine freie und synthetische Interpretation der Natur sein und stets erkennen lassen, dass Traum und Spiritualität jeden Augenblick des Lebens begleiten. Alle Nabis bringen Gauguin große Bewunderung entgegen.

3. Stock - Raum 14

Bedeutende Werke aus der Nabis-Bewegung

Cuno Amiet war zwar der Nabis-Gruppe während seines Studiums an der Akademie Julian nicht begegnet, begibt sich aber 1890 für einen dreizehnmonatigen Aufenthalt in die Pension Gloanec, von dem er begeistert schwärmt: „Maler trafen ein: Chamaillard (...), Émile Bernard (...), dann Seguin, Morer und Sérusier. Es wurden lebhafte Diskussionen und theoretische Debatten geführt (...). Ich begegnete O'Connor, einem scharfsinnigen, quicklebendigen Iren, der in hellen, ungebrochenen Farben malte. Armand Seguin, geistreich und jovial, der sich an allem versuchte. Émile Bernard, der sein Werk fertiggestellt hatte und mit Nachdruck über Gauguin, Van Gogh und Cézanne referierte. Das lithografische Werk von Daumier befand sich vollständig vor Ort (...). Dieses Milieu sprühte vor Ideen und führte einen ständigen Kampf. Vor allem aber, und hierauf kommt es an, gaben sich alle mit Leidenschaft der Malerei hin.“

Das Geburtshaus in Pouldu, Abendstimmung von Maurice Denis wurde 1899 vom Hôtel du Pouldu-Clément Portier aus gemalt.

Obwohl die Bildkomposition auf vereinfachten Formen beruht, ist der Farbauftrag nicht flächig, und es handelt sich nicht um reine Töne wie in Pont-Aven gefordert. Dafür ist die Perspektive verflacht; Tiefe vermittelt einzig die Staffelung der Landschaft mithilfe des Fensters. Dies ist der erste Besuch von Maurice Denis in der südlichen Cornouaille, in der er einen Familienurlaub verbringt. Er kehrt 1905 nach Gauguins Tod zu einer gemeinsamen Pilgerfahrt mit Sérusier an die Orte zurück, die Gauguin, De Haan und vielen anderen so viel bedeutet hatten.

Der als Bildhauer unter den Nabis bekannte Georges Lacombe, der später Büsten von Paul Sérusier und Maurice Denis anfertigte, thematisiert in seinen Bildern immer wieder den Wald, dem er oft eine verwunschene Dimension verlieh. Im Gemälde

„Bretonne mit Kind“ aus dem Jahr 1894 bilden die abgeschnittenen Bäume einen ungewöhnlichen Hintergrund für die zentrale Figur und scheinen anzudeuten, dass sich das Unheimliche seinen Weg in die Realität bahnt.

3. Stock - Raum 14

Die Techniken der Druckgrafik

Die Druckgrafik in ihrer heute praktizierten Form wird Ihnen in diesem Bereich in einer Serie aus sechs kurzen Filmen vorgestellt, die jeweils eins dieser Verfahren beleuchten. Bei der japanischen Druckgrafik handelt es sich um den Holzschnitt. Verwendet werden in der Regel Harthölzer wie Kirsche oder Trompetenbaum, die in Faserrichtung eingeschnitten oder eingeritzt werden. Wie jedes Verfahren wirkt sich auch der Holzschnitt auf den Stil aus. So begünstigt er Konturen und große Flächen, schematische Formen und geschwungene Linien. Eine wesentliche Rolle spielen Farben: Sie sorgen für Rhythmus, modulieren den Raum und betonen die Volumen. Der Künstler erstellt die Zeichnung und vertraut sie einem Holzschneider an, der den reliefartigen Druckstock erstellt. Eine mehrfarbige Druckgrafik kann bis zu zehn Holzplatten – je eine pro Farbe – erfordern; jede Platte umfasst nur die

Flächen einer bestimmten Farbe. Anschließend nimmt der Drucker den Abzug vor: Er druckt zunächst den Strich zur Umrandung der Formen. Dieser konturierte Abzug wird nun auf die verschiedenen, jeweils mit einer kurzborstigen Bürste eingefärbten Platten aufgelegt. Die Auswahl der Druckfarben erfolgt in Abstimmung mit dem Künstler.

Bei Lithografien ist die Druckform aus Stein, oft aus einem sehr feinkörnigen Kalkstein. Die Zeichnung kann mit einem Kreidestift oder mit lithografischer Tusche direkt auf den Stein aufgebracht werden. Auch die Übertragung im Umdruckverfahren ist möglich. Für den Druck wird der Stein anschließend befeuchtet, wobei das Wasser über die Poren einzieht. Nun wird die Druckfarbe auf die gesamte Oberfläche aufgegeben. Sie bleibt an den Stellen haften, die mit dem lipophilen Druckmotiv versehen wurden, und wird in allen anderen Bereichen vom Feuchtfilm abgestoßen. Auf diese Weise verbleibt nach dem Druck nur die Zeichnung auf dem Blatt. Man benötigt so viele Steine, wie man Farben verwenden möchte.

Sehr früh wurden Druckplatten aus Metall als Alternative für die schwieriger handzuhabenden Steine verwendet. Bei der Radierung oder Aquatinta-Technik handelt es sich um ein Verfahren, bei dem eine geritzte Zeichnung in eine Metallplatte eingeätzt wird. Hierzu wird die Platte zunächst mit einer Lackschicht überzogen, in die der Künstler sein Motiv mit einem spitzen Riffel einritz. Anschließend wird die Platte in eine Ätzflüssigkeit getaucht, die die freigelegten Partien angreift und so die Zeichnung zum Vorschein bringt. Beim verwendeten Metall handelt es sich meist um Kupfer oder Zink; daher der Name Zinkografie.

3. Stock - Raum 15

Jean Deyrolle

Sein künstlerischer Werdegang führte Jean Deyrolle, einen Enkel des realistischen Malers Théophile Deyrolle, aus einer inneren, spirituell begründeten Notwendigkeit von der konventionellen figurativen Malerei zur reinen Abstraktion. 1911 in Nogent-sur-Marne als Sohn einer bretagnestämmigen Familie geboren, wächst er in Concarneau auf und besucht ab 1929 die Pariser Hochschule für Kunst und Werbung. Mit dem Diplom in der Tasche gibt er die Werbung auf und zieht nach Concarneau zurück. Er beginnt, zu malen, und unternimmt Streifzüge quer durch die Bretagne, um sich an Stillleben und Landschaftsbildern zu üben. Nach einem Aufenthalt in Marokko kehrt er 1938 nach Frankreich zurück und lässt sich erneut in Concarneau nieder, wo ihm das Atelier seines Großvaters zur Verfügung steht. Nachdem er Paul Sérusiers Werk entdeckt, besucht er häufig dessen Witwe Marguerite in Châteauneuf-du-Faou, um Sérusiers Bilder und Schriften zu studieren. 1944 schlägt er den Weg der Abstraktion ein: Er freundet sich mit Alberto Magnelli an, der ihn spirituell stark beeinflusst, und macht mit der Pariser Galeristin Jeanne Bucher Bekanntschaft, die ihm seine ersten nicht figurativen Werke abkauft. Er nimmt 1945 an der Ausstellung der Surindépendants teil und schließt sich im folgenden Jahr einer Gruppe abstrakter Maler an, die sich um die Galerie Denise René formiert, in der er auch Gilioli, Poliakoff und Vasarely begegnet.

In den 1950er Jahren wird sein Stil zunehmend freier: Seine Kraft entfaltet sich im feinsinnigen Einsatz der malerischen Mittel, der raffinierten Farbgebung, der Abmilderung der formalen Strenge über das Spiel mit Strukturen und Abwandlungen. In Frankreich wie im Ausland werden ihm zahlreiche Ausstellungen gewidmet.

3. Stock - Raum 15

Die Werke von Jean Deyrolle

Selbstporträt mit Feigenbaum aus dem Jahr 1947 und die Gerstenleserin von 1942 sind Wendepunkte für Jean Deyrolle, die den Übergang von der Figuration zur Abstraktion markieren. Beiden Bildern merkt man den Einfluss Paul Sérusiers merklich an; sie stammen aus der Zeit, in der er sich regelmäßig nach Châteauneuf-du-Faou begab. Viele der Theorien Sérusiers greift er auf: den dem goldenen Schnitt folgenden Bildaufbau, die Verwendung von Temperafarben, die Regeln der

Farbharmonie mit dem Prinzip der kolorierten Grautöne und das Arbeiten mit zwei unterschiedlichen Farbpaletten für warme und kalte Töne, damit sich keine Pigmente vermischen.

Obschon die stilistische und formale Prägung durch Sérusier im Grunde nur rund achtzehn Monate lang anhält, bleibt der Einfluss der Leitfigur der Nabis im gesamten Werk Deyrolles präsent. Zwei Bilder aus den 60er Jahren stehen hier beispielhaft für die Verlegung auf die reine Abstraktion: Hernet, Opus 637 entstammt der dritten abstrakten Phase, die von 1954 bis 1965 reicht und in der eine freiere Ausdrucksform wählt: Die wie ausgereizt wirkenden Elemente weisen eine feinschichtige Struktur auf, die an spiegelndes Gestein oder Schieferfragmente denken lässt.

Wirkungsvoll sind die der piktoralen Abstraktion eigene Logik und Rhythmik, die sich den figurativen Rhythmen gänzlich entziehen. In Ovid, Opus 850 von 1966, entwickeln neue Spannungen Schubkräfte in alle Richtungen; es scheint ein Kern aufzubrechen, aus dem sich ein Segel aufspannt. Die farbig durchscheinenden Schichten fächern sich in feine Abstufungen auf, die verborgene Bewegungen auf den verschiedenen Ebenen suggerieren. Das Werk strahlt ein gedämpftes Licht aus, das der Tiefe der Materie zu entspringen scheint.

3. Stock - Raum 15

Schlusswort

Das Pont-Aven von Gauguin und seinen Wegbegleitern weist eine reale wie auch eine imaginäre Dimension auf. Es war Schauplatz der Auseinandersetzung mit einer für diese weit hergereisten Künstler fremdartigen Landschaft und Kultur, stellte vor allem aber ein Mittel dazu dar, diese Realität zu überwinden und auszudrücken, was sie in ihrem tiefsten Innern trugen. So hat es sie zu Wegbereitern der modernen Malerei werden lassen, die von Künstlern wie Jean Deyrolle weiterentwickelt wurde. Hatte Gauguin ihnen nicht einst aufgetragen: „Brüder, haltet euch nicht mit Nachahmungen auf. Beginnt euch selbst. Kehrt in euch zurück bis zum Schrei der Geburt ...“

Die Bedeutung der Schule von Pont-Aven misst sich auch in den Werken, die nach ihr entstanden. Ob Fauvisten, Expressionisten oder abstrakte Künstler des 20. Jahrhunderts – Vertreter dieser verschiedenen Strömungen haben jene grundlegende Dimension aufzugreifen gewusst, die Paul Gauguin und seine Mitstreiter einst erschlossen: die Darstellung einer erlebten Realität, die über das

Sichtbare hinausweist, und die Loslösung vom Sujet, die einen besseren Zugang zur Idee oder Empfindung ermöglicht.

Es ist an der Zeit, uns zu verabschieden. Sehen Sie sich die angesprochenen Orte in Pont-Aven und seiner Umgebung gerne genauer an, um das Licht, die Farben und die Formen auf sich wirken zu lassen, die zu den im Museum gezeigten Werken inspiriert haben.

Auf Wiedersehen! Bitte übergeben Sie Ihre Museumsführer unserem Empfangspersonal im Erdgeschoss.