

Der Tanz, 1932/33

Öl auf Leinwand

339,7 × 441,3 cm (links); 355,9 × 503,2 cm (mittig); 338,8 × 439,4 cm (rechts)

The Barnes Foundation, Philadelphia

Neben den »Odalischen« gehörten Musik und Tanz zu den Lieblingsmotiven Matisse'. Schon 1909/10 hatte er für den russischen Sammler Sergei Iwanowitsch Schtschukin zwei Bilder zu diesen Themen gemalt, die heute in der Eremitage in Sankt Petersburg zu besichtigen sind (siehe Seite 50/51 und 52/53). Zwanzig Jahre später wird er das Thema erneut bearbeiten, diesmal im Auftrag eines amerikanischen Sammlers. Albert C. Barnes stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, studierte Medizin, arbeitete zeitweilig als Arzt, studierte Pharmazie – unter anderem in Heidelberg – und gründete schließlich eine eigene Firma, die A. C. Barnes Company. Er wurde ein äußerst erfolgreicher Unternehmer, engagierte sich im sozialen Bereich und begann, moderne Kunst zu sammeln, die er zunächst in seiner Fabrik zeigte, bevor er 1924 in Merion ein Gebäude für seine exzellente Sammlung französischer Kunst des 20. Jahrhunderts errichten ließ. Allein von Matisse hatte er 59 Werke erworben.

Matisse nutzte auf dem Rückweg von Tahiti nach Europa 1931 die Gelegenheit und besuchte den Sammler in Merion. Barnes erteilte ihm den Auftrag, die bogenförmigen Wandfelder über den Türen des großen Saals im Privatmuseum mit drei Bildern zum Thema »Tanz« zu schmücken. Für jedes der Bilder stand eine Fläche von knapp zwanzig Quadratmetern zur Verfügung.

Zurück in Nizza, mietete Matisse ein ehemaliges Filmatelier und begann mit der Arbeit an dem größten Wandbild, dass er je malen sollte. Zunächst entstanden Zeichnungen, Farbskizzen und einige größere Ölbilder auf Leinwand. Sie zeigen die gleiche Szene in sehr unterschiedlicher Farbigkeit. Unter diesen Entwürfen besticht das Ölgemälde auf Leinwand *Der Tanz von Paris (Tanz 1)*, ockerfarbene *Harmonie* durch seine harmonische Farbigkeit und die Ausgewogenheit der Komposition im Spannungsfeld zwischen Ruhe und Bewegung. Nach diesem Entwurf entstand dann eine erste Ausführung der Gemälde in Originalgröße, die aber verworfen werden musste, da Matisse nach falschen Maßangaben gearbeitet hatte. Die finale Komposition zeigt deutlich mehr abstrakte und geometrische Formen als die vorherigen Entwürfe. Bei der Vorbereitung hatte Matisse eine neue Arbeitstechnik angewandt, bei der er ausgeschnittene Teile farbigen Papiers miteinander kombinierte.



Faun, eine schlafende Nymphe verzaubernd, 1935

Kohle auf Papier

154 × 167 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Nymphen sind in der griechischen Mythologie weibliche Naturgeister, die in vielerlei Gestalt auftreten können. Als Najaden schützen sie Quellen und Bäche, im Meer schwimmen sie als Nereiden und als Dryaden bevölkern sie den Wald. Sie alle sind jung und schön, stehen für Sexualität und Fruchtbarkeit.

Faunus, griechisch Pan genannt, ist der Schutzherr der Natur und des Waldes und in dieser Funktion zuständig für die Fruchtbarkeit von Mensch und Tier. Da es im griechischen und römischen Götterhimmel sehr menschlich zuging, musste es zwangsläufig zu Begegnungen zwischen Faunus und den schönen Nymphen kommen.

Den *Barberinischen Faun* – die wohl bekannteste Darstellung dieses Gottes – kann man in der Münchner Glyptothek bewundern. Sofort wird man verstehen, dass der um 220 vor Christus entstandene schlafende Jüngling mit feinen Gesichtszügen und makellosem Körper bei den Nymphen großes Interesse weckte.

Das Thema inspirierte auch Musiker und bildende Künstler. Stéphane Mallarmé vollendete 1879 sein Gedicht *Der Nachmittag eines Fauns*, das Claude Debussy zu der Komposition *Prélude à l'après-midi d'un faune* anregte. Vaslav Nijinsky, Choreograf und Tänzer des berühmten avantgardistischen Ballettensembles Ballets Russes, vereinte Gedicht und Tanz zu einer großartigen Ballettaufführung, die wiederum Henri Matisse als Inspirationsquelle für seine Zeichnung nutzte. Das elegante Linienspiel verleiht der Darstellung Dichte und Eleganz.

Hans Hildebrandt, Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Stuttgart und bis 1933 einer der Wegbereiter der Moderne in Deutschland, dann von den Nationalsozialisten mit Berufsverbot belegt, schrieb über Matisse' grafische Arbeiten: »Sein Strich trifft stets das Wesenhafte. Deshalb darf Matisse sich auf Andeutungen beschränken, die der Phantasie des Betrachters den lustvollen Zwang bereiten, das Fehlende mitschaffend zu ergänzen.«



Liegender weiblicher Akt, 1935

Feder und Tusche auf Papier

45 × 56 cm

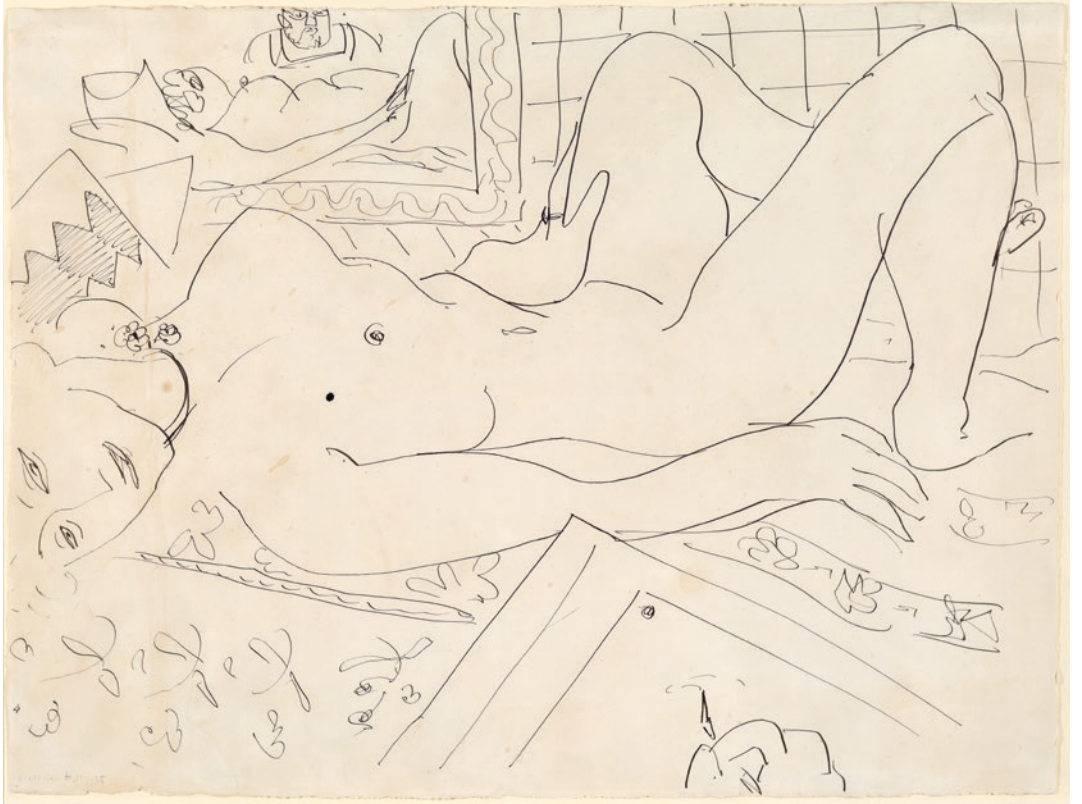
The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg

»Es sind Zeichnungen aus einem einzigen Strich, der erst endet, wenn die Zeichnung vollendet ist.« So beschrieb Louis Aragon, der surrealistische Dichter, in einem Roman Matisse' Werke. Die Federzeichnungen der Dreißigerjahre sind in der Tat allein auf die Linie konzentriert, es gibt keine Schraffuren, keine Schatten, keine Reflexe. Matisse reduziert die Darstellung auf das unbedingt Notwendige. Aber das tut er mit traumwandlerischer Sicherheit: Jeder Strich, jeder Schnörkel, jede Arabeske ist schlüssig und für die elegante Gesamtwirkung des Blattes notwendig.

Durch den raffinierten Bildaufbau erreicht Matisse in diesen Blättern sogar eine räumliche Wirkung, obwohl er an keiner Stelle von seiner rein linearen Art der Darstellung abweicht. Das Auge des Betrachters erkennt die Spiegelszene und ergänzt unbewusst das nicht Vorhandene: Schatten und Räumlichkeit.

Als die Blätter in London gezeigt werden sollten, gab es dort zunächst Widerstand:

»Das Problem war die ungewöhnliche Kombination von absoluter Wahrheitstreue und ästhetischer Strenge, die diese Bilder präsentieren. Die Sinnlichkeit ihrer Linien, die schwungvoll um die Erhebungen und Senkungen des Körpers tanzen, um zwischendurch genüsslich bei den Umrissen lockender Finger, knospender Brustwarzen, lebhaft gewirbelten Schamhaars zu verweilen, waren nicht zu verkennen. Modell für die wunderbaren Zeichnungen war seine Assistentin Lydia Delectorskaya. Matisse sagte, er sei mit ihrem Gesicht und ihrem Körper so vertraut wie mit dem Alphabet. Doch die Beziehung zwischen dem mittlerweile über Siebzigjährigen und der jungen Frau war keine sexuelle, sondern lief auf einer anderen Ebene ab, war durch Freundschaft und die gemeinsame Arbeit geprägt. Matisse' Biografin Hilary Spurling urteilt: »Wenn Matisse mit Lydia eine Liebesaffäre hatte, dann vollzog sie sich auf der Leinwand!«



Die Dame in Blau, 1937

Öl auf Leinwand

93 × 74 cm

Privatsammlung

Es ist kaum vorstellbar, dass Matisse in den Dreißigerjahren, als er seine lebendigen, in den Körperformen seiner Modelle schwelgenden Zeichnungen schuf, ein Bild malen konnte wie *Die Dame in Blau*. Keine Plastizität, kein verführerischer Körper, keine lockende Geste! Diese Dame ist flach wie ein Brett, das ganze Bild besteht aus glatten Farbflächen. Die Figur ist ohne jede Modulation gemalt und von zarten Ornamenten »überhaucht«. Das Scherenschnittartige des Bildes wird noch verstärkt durch den symmetrischen Aufbau sowohl der Farbflächen als auch der Bildgegenstände. Die geschwungenen Seitenlehnen des biedermeierlichen Sofas bewirken zusätzliche Strenge und Einengung, ebenso die auf wenige Lokalfarben reduzierte Palette: Blau, Rot, Schwarz und Gelb.

Ein Brief an den Malerfreund Pierre Bonnard verrät, dass Matisse sich der Gefahr wohl bewusst war, die sein Versuch mit sich brachte, die Malerei auf glatte Farbflächen und ornamentale Formen zu reduzieren. »Ich habe die Zeichnung, die ich brauche, denn sie drückt das Eigentümliche meines Gefühls aus. Aber meine Malerei wird gehemmt [...]. Das passt schlecht zu meiner Spontaneität, mit der ich mitunter in einer Minute eine lange Arbeit über den Haufen werfe.«

Auf jeden Fall ist dieses Bild weit von allem entfernt, was Matisse in den Monaten zuvor gemalt und gezeichnet hat. Vielleicht war es einfach eine »Gegenreaktion« auf die Eleganz und Sinnlichkeit seiner Odalysken, seiner Tanz- und Musikszenen.

Er malte noch einige Bilder in dieser Manier, jedoch in abgeschwächter Form. Mit dem Gemälde *Die Musik* von 1939 (siehe Seite 35) war dieser Formversuch für ihn ausgereizt. Es kommt zu einer beeindruckenden Spätphase seiner expressiven Malerei, die durch lockeren schwarzen Kontur und starke Farbigkeit geprägt ist.



Zwei Tänzer, 1937

Scherenschnitt / Collage (Papier découpé)

80,2 × 64,7 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Diese Arbeit diente als Entwurf für den Vorhang des Balletts »Rot und Schwarz«, einer Aufführung des berühmten Ballets Russes in Monte Carlo. Die Choreografie stammte von Léonide Massine, dem Chef des Ensembles. Matisse entwarf die Kostüme, das Bühnenbild und den Vorhang, außerdem gestaltete er das Programmheft. Matisse' Biografin Hilary Spurling schreibt: »Gemeinsam erarbeiteten Massine und Matisse ein Szenar, das den fortwährenden Kampf zwischen Weiß und Schwarz, zwischen dem Geist und der fleischlichen Seite des Menschen darstellen sollte.« Matisse arbeitet in diesem Entwurf hauptsächlich mit blauem, weißem und gelben Papier. Gezeigt ist eine tanzende schwarze Figur, die Stärke und Dynamik ausstrahlt. Kraftvoll hebt sie die ausgebreiteten Arme nach oben. Darüber schwebt eine Figur in Weiß und Gelb. Die Dynamik erinnert an Balletttänze. Es war aber besonders die Farandole, ein traditioneller Volkstanz in der Provence, die Matisse zu vielen seiner Tanzkompositionen inspirierte. Die Akteure bilden eine Menschenkette oder sie halten Tücher in den Händen, die sie miteinander verbinden. Das gibt den einzelnen Tänzern größere Bewegungsfreiheit. In wiegenden Schritten – fast ist es ein Hüpfen – bewegt sich der Zug im Takt der Musik vorwärts. Wenn keine Kapelle spielt, wird der Zug von einem Flötenspieler angeführt, der sich so bewegt, dass sich verschiedene Figuren ergeben, zum Beispiel Kreise, Achten, Ovale, Schlangenlinien. Der fantasievolle Tanz hat auch anderswo Eingang in die Hochkunst gefunden. Georges Bizet komponierte die oft konzertant gespielte und auch vom Ballett aufgeführte Farandole aus der *L'Arlésienne-Suite*. Auch in Charles Gounods Oper *Mireille* erklingt eine Farandole. Der deutsche Maler Hans Thoma malte die *Farandole* 1884 nicht als schelmischen Reigen, sondern sah sie eher als biederes Hüpfen im Kreis.



Stilleben mit Magnolie, 1941

Öl auf Leinwand

74 × 101 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Dieses Bild erzählt nicht, es überwältigt mit seiner suggestiven Farbgebung. Über das glatte, leuchtende Rot des Hintergrunds sind fünf Gegenstände symmetrisch verteilt. Die Mitte wird beherrscht von der Blumenvase mit der weißen Magnolie, hinter ihr befindet sich ein Kupferkessel, dessen Rund die Blume wie eine Aureole umgibt. Dieses Ensemble wird von vier Gegenständen begleitet (im Uhrzeigersinn): ein blauer Blumentopf, eine gelbe Muschel, ein violetter Wasserkrug und – vom Bildrand stark angeschnitten – eine grüne Blumenvase. Tiefenwirkung und Schatten sucht man vergebens.

Françoise Gilot und Pablo Picasso sahen das Bild 1945 in einer großen Ausstellung zeitgenössischer Kunst im Musée National d'Art Moderne in Paris. Picasso fand das Werk zu dekorativ und bemängelte, dass die Gegenstände sich zwar berührten, aber nicht räumlich in ihren Überschneidungen dargestellt seien. Auf Gilot wirkte das Bild ganz anders: »Ich fand die überraschende Nebeneinanderstellung der einzelnen Teile interessant, zumal sie die Einheit des Ganzen nicht zerstörte. [...] Das Motiv war ohne alle Rhetorik behandelt, die Gegenstände standen weder in einer logischen noch in einer sonstwie ausgeklügelten Beziehung zueinander – sie waren einfach da. [...] Das Bild leuchtete förmlich. Es war voller Glück und schien sich dem Betrachter doch zu entziehen. [...] Das Ganze erinnerte mich an die Figuren auf dem Gemälde *Der Tanz* [siehe Seite 50/51] von 1910 [sic], die im eng geschlossenen Reigen ihre Freudensprünge vollführen. Zwei Hände kommen sich, wie die Zeigefinger Gottes und Adams auf Michelangelos Gemälde *Die Erschaffung des Adam* in der Sixtinischen Kapelle, zwar ganz nahe, berühren sich aber nicht und erzeugen dadurch eine prickelnde Spannung.«



Studie (Léda et le cygne), um 1942–1946

Schwarzer Conté-Buntstift auf Papier

27 × 21 cm

Privatsammlung

Diese Studie wurde angefertigt für ein großes Triptychon, welches sicher eines der seltsamsten Bilder ist, das Matisse je gemalt hat. Auftraggeber war das argentinische Ehepaar Hortensia und Marcello Anchorena. Die beiden galten als reiche Exzentriker, waren aber keine Kunstsammler. Lediglich alle Türen ihrer Wohnung in der Avenue Foch in Buenos Aires ließen sie von arrivierten Künstlern bemalen. Françoise Gilot erinnert sich: »Die *Léda* von Matisse schmückte die Tür zu Hortensias Badezimmer, ein wahres Prunkstück. Diego Giacometti entwarf die bronzenen Türgriffe, Jean Cocteau verzierte den Flügel und Picasso schuf eine abstrakte Silhouette meiner Gestalt.«

Matisse wählte das Thema »Léda und der Schwan«, als dessen Ikone das verschollene gleichnamige Gemälde von Michelangelo gilt. Auf diesem Werk nähert sich Zeus, der oberste aller griechischen Götter, Léda in der Gestalt eines Schwans. Das erotisch stark aufgeladene Bild, in den Jahren 1529/30 entstanden, zeigt unverblümt, wie sich das Paar küsst und den Liebesakt vollzieht. Michelangelos Gemälde avancierte zur bekanntesten künstlerischen Darstellung dieses Themas in Europa. Das Original ist nicht erhalten, die Kopie der National Gallery in London stammt aus dem Umkreis von Rosso Fiorentino.

Von der erotischen Spannung und malerischen Kraft dieses Gemäldes ist bei Matisse kaum etwas zu spüren. Der heranfliegende Schwan versucht, die sitzende Léda zu küssen, doch sie nimmt eine abwehrende Körperhaltung ein. Im finalen Werk wendet sie sogar den Kopf ab. Die Vereinfachung der Form findet sowohl in dieser Skizze als auch im großen Triptychon ihren Höhepunkt, das ganze Bild wird zu einer Art Piktogramm.



Polynesien – Das Meer, 1946

Scherenschnitt / Collage (Papier découpé)

200 × 314 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Im Frühjahr 1940 wurde bei Matisse Darmkrebs diagnostiziert, ein Jahr später musste er sich einer schweren Operation unterziehen. Fast drei Monate lag er in einer Klinik in Lyon, was ihn sehr schwächte, es kam zu zwei Lungenembolien. Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus begann er wieder zu arbeiten, doch seine körperliche Konstitution blieb schwach.

Im Sommer 1946 kehrt der 76-jährige Künstler aus Vence, wo er das Frühjahr verbracht hatte, nach Paris zurück. Es geht ihm gesundheitlich nicht gut, Lydia und eine Krankenschwester versorgen ihn Tag und Nacht. Er schläft schlecht, leidet an schweren, schmerzhaften Leibkrämpfen, verbringt unruhige Nächte voller Träume. »Erinnerungen, die er vor 15 [sic] Jahren aufgesogen hatte wie ein Schwamm, kommen in der Dämmerzone zwischen Wachen und Schlafen wieder an die Oberfläche«, schreibt Hilary Spurling.

Er beginnt, an zwei großen Wanddekorationen zu arbeiten: *Polynesien – Der Himmel* und *Polynesien – Das Meer*. Lydia soll blaues Papier für den Hintergrund besorgen, sie kann aber nur Einwickelpapier in zwei Blautönen finden. Also legt er den Untergrund für *Polynesien – Das Meer* schachbrettartig an und lässt Lydia die blauen Bögen auf festes Packpapier kleben. Die Figuren schneidet er aus gewöhnlichem weißen Zeichenpapier und arrangiert sie mithilfe seiner Assistentin auf der gesamten Bildfläche.

Polynesien – Das Meer beeindruckt schon allein durch seine Größe, es ist über drei Meter breit. Vor dem blau-blauen Hintergrund tummeln sich Vögel und Meeresbewohner aller Art, Himmel und Meer verschmelzen zu einem einzigen Lebensraum. Fünf deutlich größere Formen – ein Fisch, zwei Vögel und zwei Wasserpflanzen – geben der Komposition Halt. Um sie herum wuseln unterschiedlichste Wesen von fantastischer Gestalt: Neben seinen geliebten Algenformen sind kleine Fische und Oktopusse, Vögel und Fantasiewesen zu sehen – eine mit der Schere gezeichnete Wunderwelt.



Ikarus, 1947

Künstlerbuch Jazz, Tafel VIII

Pochoir (Schablonendruck)

33 × 42 cm

Tériade, Paris

Das »Zeichnen mit der Schere« wird für Matisse zur Leidenschaft. Das Ausschneiden der Formen oblag allein dem Künstler, beim Arrangieren und Kleben der Einzelformen auf die Grundflächen halfen die Assistentinnen. Seine Papierschnitte, die *Papiers découpés*, entstanden als Einzelstücke.

Am 2. Mai 1897 kam auf der Insel Lesbos ein Kind namens Stratis Eleftheriadis zur Welt. Mit 18 Jahren – mitten in den Wirren des Ersten Weltkriegs – verließ der junge Mann aus wohlhabendem Haus seine Heimat und zog nach Paris, um Jura zu studieren und Rechtsanwalt zu werden. Doch schon bald zog es ihn zur Kunst. In Verkürzung seines Familiennamens nannte er sich nun E. Tériade. Er wurde Cheflektor der renommierten Kunstzeitschrift *Cahiers d'Art* und verlegte ab 1933 gemeinsam mit dem Schweizer Albert Skira aufwendige Bücher zur zeitgenössischen Kunst, unter anderen über Marc Chagall, Le Corbusier, Alberto Giacometti, Henri Matisse, Joan Miró und Pablo Picasso. Ab 1937 war er Herausgeber des vierteljährlich erscheinenden anspruchsvollen Kunstmagazins *Verve*.

Als Tériade 1943 in Matisse' Atelier einige *Papiers découpés* zu den Themen Jazz und Zirkus sah, wollte er daraus sofort ein aufwendiges Künstlerbuch machen. Seine Vorstellungen stießen bei Henri Matisse auf offene Ohren und gemeinsam machte man sich an die Arbeit. Doch wie die Papierschnitte vervielfältigen und trotzdem den unikatalen Charakter der Blätter bewahren?

Es gibt keine zuverlässige Quelle, der sich entnehmen ließe, wer von den beiden die Idee hatte, für die Vervielfältigung der farbigen Papierschnitte die Pochoir-Technik zu verwenden. Schon 1925 hatte der Grafiker Jean Saudé einen Leitfaden für diese Art des Schablonendrucks herausgebracht.

Begleitet werden die Bildseiten von handschriftlichen Seiten mit »Notes« (Bemerkungen) des Künstlers – gedruckt im Siebdruckverfahren –, die nicht nur interessant zu lesen sind, sondern gemeinsam mit den Bildern spannende Doppelseiten ergeben. Matisse schreibt: »Die außergewöhnliche Größe der Schrift erscheint mir wesentlich, damit sich im Verhältnis zu den Farbtafeln ein dekoratives Zusammenspiel ergibt.«

un moment
si libres.

Ne devrait-on
pas faire ac.
complir un
grand voyage
en avion aux
jeunes gens
ayant terminé
leurs études.

54



Die Codomas, 1947

Künstlerbuch Jazz, Tafel XI

Pochoir (Schablonendruck)

42,2 × 65,1 cm

Tériade, Paris

Der Zirkus mit seinen vielfältigen Darbietungen entwickelte sich bereits im 19. Jahrhundert zu einem Thema der bildenden Kunst. Der Pariser Cirque Fernando war bei den Malern besonders beliebt. Edgar Degas fand hier das Motiv für sein Gemälde *Miss La La in der Zirkuskuppel*, aber auch Toulouse-Lautrec, Auguste Renoir und viele andere widmeten sich dem Genre. Pablo Picasso, der Freund und ewige Konkurrent Matisse', besuchte den Zirkus gern, malte vor allem in seiner rosa Periode Harlekin und Gaukler.

Das Album *Jazz* von Matisse umfasst 20 Tafeln, 8 davon widmen sich dem Thema Zirkus. Die großen Schablonendrucke entstanden in den Jahren 1944/45, die Texte dazu schrieb der Künstler erst nach Vollendung der Serie 1946.

Die Trapezkünstler Les Codomas waren ein Brüderpaar, dessen waghalsige Schwünge und Sprünge das Publikum begeisterten. Sie arbeiteten am sogenannten Fliegenden Trapez. Das heißt, dass einer der Akteure sein Trapez loslässt und in der Luft verschiedene Figuren, Pirouetten und Salti vollführt, um schließlich von seinem Partner aufgefangen zu werden.

Obwohl der Abstraktionsgrad auf Matisse' Darstellung sehr hoch ist, wird das Geschehen eindringlich geschildert. Man erkennt die beiden stark schwingenden Schaukeln, zwischen denen die Artisten schlangengleich fliegen. Die Akteure sind von vegetabilen Gebilden umgeben, deren unruhige Formen die Dynamik des Geschehens zusätzlich steigern. Schwarze Quadrate auf gelbem Grund, eher statisch wirkend, deuten die Arena an und beruhigen die Komposition. Das Blatt besticht durch seine Ausgewogenheit von Rhythmus und Dynamik.

