

# 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, das 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 schützten 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 Inspirationsquell 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 Odaliskens, 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.

