

Henri Matisse

Immer offen für Neues

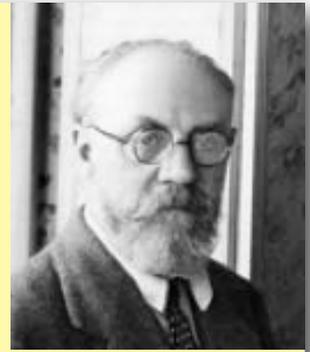
Das farbenfrohe, leicht zugängliche Oeuvre von Henri Matisse, stand von Anfang an in krassem Kontrast zum von gesundheitlichen und familiären Problemen geprägten Leben des Künstlers.

Die eindrückliche Liste der Reisen von Henri Matisse, welche die Ausstellung seines Lebenswerks in der Fondation Beyeler leitmotivisch definiert, und seine zahlreichen Arbeitsorte innerhalb Frankreichs, stehen im Widerspruch zur Selbsteinschätzung des Künstlers, der seine Sesshaftigkeit betonte. Im Gespräch mit dem Schweizer Kunsthistoriker Pierre Courthion (1902-1988) erklärte er, «kein Reisender» zu sein. Vielmehr sei er «jemand, der an einem Ort bleibt, jeden Tag pünktlich seine Arbeit beginnt, sie zu Mittag unterbricht, sie wieder aufnimmt, ... und so bis am Abend weitermacht».

In der Tat war der studierte Jurist Matisse ein höchst disziplinierter Mann, der seiner künstlerischen Arbeit mit grossem Ernst nachging. Kurator Raphaël Bouvier zitiert ausführlich eine Unterhaltung mit dem Kritiker Tériade (eigentlich: Stratis Eleftheriadis, 1897-1983) über die Gewissensbisse, die der Maler angesichts unvollendeter Arbeiten in seinem Atelier empfand, während er auf Reisen war: «In meinem Atelier in Nizza hatte ich, bevor ich nach Tahiti aufbrach, mehrere Monate an einem Bild gearbeitet, ohne es zu vollenden. Obwohl ich während meiner Reise stark beeindruckt war von dem, was ich täglich sah, dachte ich zu wiederholten Malen an meine im Stich gelassene Arbeit. Ich könnte sogar behaupten, dass ich andauernd daran dachte.»

Weiter berichtete er, dass er auf der Überfahrt nach Amerika kurz darauf – Matisse steckte zu der Zeit, 1930, in einer Schaffenskrise und das Bild war weiterhin unfertig – «fühlte, was ich tun musste». ... «Wenn man lange in der gleichen Umgebung gearbeitet hat», schloss er aus dem Erlebnis, «kommt einmal der Mo-

Mit dem leitmotivisch gesetzten Untertitel «Einladung zur Reise» widmet die Fondation Beyeler in Riehen vom 22. September 2024 bis 26. Januar 2025 dem Jahrhundertkünstler Henri Matisse



(1869-1954) eine umfassende Werkschau. Nach Ansicht des Kurators Raphaël Bouvier ist das Poem «L'invitation au voyage», aus der Sammlung «Les fleurs du mal» von Charles Baudelaire (1821-1867) geeignet, die zahlreichen Fahrten des Malers auf der «Suche nach dem idealen Licht» als treibende Kraft des Gesamtwerks zu definieren. Im Gegensatz zur Ausstellung «Matisse, Derain und ihre Freunde» (2.9.2023 bis 24.1.2024 im Kunstmuseum Basel), die sich auf die «Fauves», die erste bedeutende Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts, konzentrierte, zeigt die Fondation Beyeler die ganze Fülle von Matisse' Schaffen. Die Schau sei «die erste Retrospektive in der Schweiz und dem deutschsprachigen Raum seit fast 20 Jahren», heisst es in einer Pressemitteilung: In neun Räumen sind, chronologisch gegliedert, 72 Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen und Papierarbeiten zu sehen. In einem zehnten Raum gibt es zudem eine Multimedia-Präsentation, die Leben und Werk des Künstlers in Schrift, Fotografien und Filmsequenzen zusammenfasst.

Zur Ausstellung erschien eine wunderbar opulent gestaltete Publikation. Bouvier, R. (Hrsg.): Matisse – Einladung zur Reise. Riehen/Berlin 2024 (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag) 216 Seiten. CHF 62.50/€58.00

ment, wo es gut tut, den gewohnten Gang der Gedanken durch eine Reise zu unterbrechen; eine Reise beruhigt gewisse Gedanken und lässt andere vom Willen unterdrückte aufkommen.»

Der Zweifel sei erlaubt, ob das Publikum, das die Ausstellung mit grösster Begeisterung genießt, viel über den Untertitel und wohl höchstens ganz wenig über die Verbindung zu Charles Baudelaire, dem Dichter der



Motiv mit Varianten, Vereinfachung und Suche nach neuer Bildsprache: Üppig gedeckte Tafeln 1893 bis 1915

«Fleurs du mal» nachdenkt. Für die ganz grosse Mehrheit ist die Begegnung mit den Werken eines Meisterkünstlers des 20. Jahrhunderts das Wichtigste. Gemessen an dem revolutionären Gestus, mit dem Matisse und seine Freunde die Pariser Kunstwelt zu Beginn des Jahrhunderts aufmischten, ist die breite Akzeptanz auch heute noch erstaunlich.

Angesichts des umfassend dargebotenen Werkpanoramas drängt sich der Gedanke auf, dass Henri Matisse eben für alle etwas zu bieten hat. Wer sich für bürgerlich-gediegene Genre-Malerei begeistert, kommt ebenso auf seine Rechnung wie alle, die es lieber «modern» haben – was immer das im Einzelnen heissen mag...

In der Tat gehört zu den Eigenheiten des Künstlers, dass er mit grosser Neugier den jeweils neusten Trend aufnahm und ihn für sich interpretierte. Oft tat er dies, indem er dasselbe Thema abwandelte. Beispielhaft ist dieses Konzept am Motiv von «La desserte» nachzuvollziehen. Die erste Version entstand bereits 1893, als er – wie damals üblich – im Louvre übungshalber die Werke grosser Meister kopierte. Das (unerreichte) Vorbild stammte von Jan Davidsz. de Heem (1606-1683/84), dem führenden niederländischen Stilleben-Maler seiner Zeit.

Die erste eigenständige Variante des üppig gedeckten Tisches mit dem Titel «La desserte» entstand 1896/1897. Das vornehme Geschirr musste er sich von seiner Familie leihen, berichtet Patrice Deparpe, in seinem informativen Katalogbeitrag über die künstlerischen Anfänge. Die Arbeitsmethode, die Matisse in diesen Jahren entwickelte, habe er für den Rest seines Lebens beibehalten: «Er ging von einem Motiv aus», schreibt Deparpe, «und entwickelte es weiter, angetrieben vom Streben nach Vereinfachung und der Suche nach

einer neuen Bildsprache. Die üppige Tafel unter dem Titel «La desserte» war das dritte Bild einer Reihe, die 1896 mit «Nature morte au couteau noir» begann und im gleichen Jahr mit «La serveuse bretonne» fortgesetzt wurde. 1908 nahm der Künstler den Faden mit «Harmonie rouge/La desserte» wieder auf. Den Endpunkt der Reihe setzte er 1915 unter dem Titel «La desserte (d'après Jan Davidsz. de Heem)» mit einer kubistischen Version.

Interessant an dem Vorgang erscheinen uns zwei Dinge: Die üppige niederländische «Nature Morte»-Kopie aus dem Louvre schrumpft in einem ersten Schritt zu einer frugal gedeckten Tafel mit schwarzem Messer, die dann in einem zweiten mit der bretonischen Bedienerin belebt wird. In den weiteren Varianten bleibt die menschliche Figur erhalten, zunächst an einer reich überladenen, am holländischen Vorbild orientierten Tafel, die ihre Üppigkeit neun Jahre später in einer weiteren Variante auf die raumfüllend rote Dekoration überträgt.

Der zweite interessante Aspekt betrifft die Dauer der Beschäftigung mit einem Motiv. Im vorliegenden Fall sind es knapp 20 Jahre. Matisse ermalte sich ein Repertoire an Motiven, auf die er bei Gelegenheit jederzeit zugreifen konnte. Allerdings war dies seinem künstlerischen Interesse geschuldet, nicht seinem materiellen.

Denn in dieser Frühzeit seiner Karriere war es seine Frau Amélie, welche die Familie als selbständige Hutmacherin weitgehend allein durchbringen musste. Matisse war mit seiner Malerei im Kunstmarkt nicht präsent. Stattdessen sah er sich 1900, nach der Geburt seines zweiten Sohnes Pierre, gezwungen, einen Auftrag als Dekorationsmaler im eben für die Weltausstellung fertiggestellten Grand Palais zu übernehmen. Die kauernde Haltung, in der

er arbeiten musste, setzte ihm zu, ausserdem erkrankte er an einer Bronchitis, die er im folgenden Frühjahr in Villars-sur-Ollon in den Waadtländer Alpen auskurierte. Noch 1903, als er bereits mit den jüngeren Kollegen André Derain und Maurice de Vlaminck in Kontakt war, seinen wichtigsten Mitstreitern unter den Fauvisten, war die finanzielle Lage der Familie Matisse so prekär, dass sie in die nordfranzösische Provinz umziehen musste.

Die Lage entspannte sich zwar, nachdem der Galerist Ambroise Vollard im Juni 1904 dem Künstler eine erste Einzelausstellung ausrichtete. Die Stilleben und Landschaften fanden Anklang, ein solides Einkommen lockte. Doch den wohlfeilen Erfolg der populären Stilleben lehnte Matisse ab. Amélie und seine Tochter Marguerite mussten reihenweise Bilder zerstören.

Patrice Deparpe bewundert die «radikale Entscheidung, die seine extreme Willensstärke offenbart», und er zitiert Matisse: «Eines Tages hatte ich gerade eines dieser Stilleben fertig. (...) Ich wusste, wenn ich es ablieferte, würde ich das Geld bekommen, das ich so dringend brauchte. Ich war in Versuchung, es abzuliefern, aber ich wusste, dass es mein künstlerischer Tod sein würde, wenn ich es täte. Rückblickend ist es mir klar, dass es Mut verlangte, dieses Bild zu zerstören, besonders da der Metzger und der Bäcker die Hand aufhielten und auf Geld warteten. Aber ich vernichtete es. Ich rechne meine Emanzipierung von diesem Tag an.»

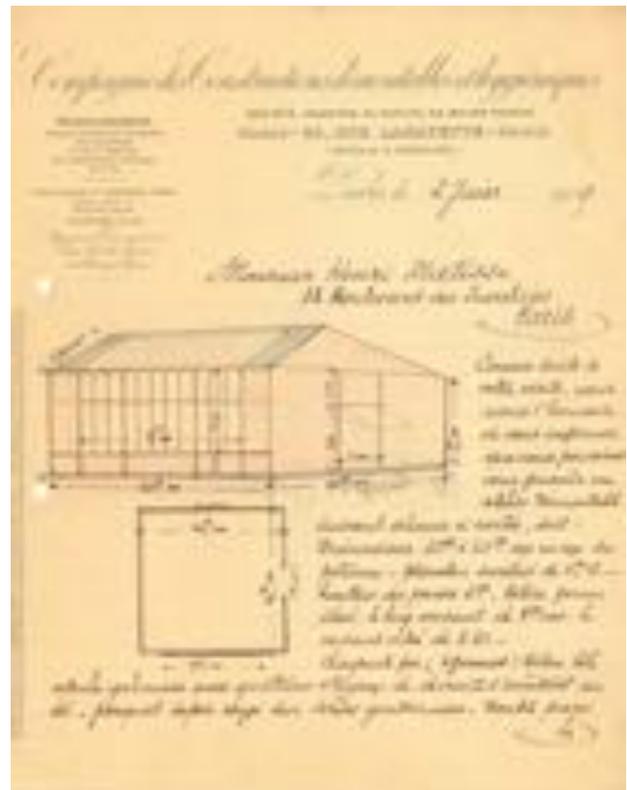
Emanzipierung ist ein grosses Wort, wenn man bedenkt, dass sich Matisse seinen «Mut» nur leisten konnte, weil Amélie den Bäcker und den Metzger bezahlte, und er ihr auch die grausame Vernichtung der Leinwände zumuten konnte.

Aber möglicherweise ist der Einwand falsch gedacht. Denn auch für Amélie verschaffte dieses – für uns Heutige einseitige – Arrangement Genugtuung. Ihre Stellung im Familien-Unternehmen war überdurchschnittlich stark, und ihr Einfluss wuchs mit der zunehmenden Bedeutung ihres Ehemannes in der Kunstwelt. In der Gruppe der «Fauves» war

ihre Autorität unbestritten. (Wir haben darüber [anlässlich der Ausstellung «Matisse, Derain und ihre Freunde» im Kunstmuseum Basel](#) ausführlich berichtet.)

Etwa um 1908 war Henri Matisse endlich, was er sich immer erträumt hatte: «ein gemachter Mann» mit einer eigenen, von der einflussreichen Sammlerin und Mäzenin Getrude Stein geförderten Kunstschule. 1909 konnte er mit dem führenden Galeristen Bernheim-Jeune einen Abnahmevertrag unterschreiben, und er erhielt Aufträge der russischen Sammler Sergei Schtschukin und Iwan Morosow. Das ermöglichte ihm, mit seiner Familie vor den Toren von Paris, in Issy-les-Moulineaux, eine Villa zu mieten, in deren Garten er ein Atelierhaus aufstellen liess.

Die Offerten-Skizze des Unternehmers Lucien Assire vom 9. Juni 1909 zeigt ein quadratisches, 10 mal 10 Meter grosses Gebäude mit einer dem Garten zugewandten Glasfront und einem Glasdach darüber. Auch die gegenüber liegende Seite trug mit einem 1,8 Meter breiten Fenster zum lichtdurchfluteten Arbeitsraum bei, wie im «Magazine» des Museum of Modern Art in New York nachzulesen ist, wo 2022 dem Atelier und den dort ent-



Atelier-Haus im Garten: Offerten-Skizze



Schwärzung als Pflaster über einer Wunde: Fensterbilder mit und ohne Goldfische 1905 bis 1914

standenen Bildern eine Ausstellung gewidmet war. In der aktuellen Präsentation der Fondation Beyeler fällt auf, dass von den in Issy-les Moulineaux entstandenen Arbeiten vor allem die Skulpturen prominent vertreten sind.

In Issy entstanden 1912 auch die ersten Bilder mit Goldfischen – ein Sujet, das Matisse aus Marokko mitbrachte, wo er beobachtete, dass die einheimischen Gäste in einem Kaffeehaus, beim Betrachten von Goldfischen in einen meditativen Zustand versetzt wurden. Etwas Ähnliches dürfte auch der Künstler empfunden haben, der mehrfach die Überzeugung äusserte, dass Kunstwerke das Publikum nicht aufwühlen, sondern beruhigen sollten. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass er sich dem Sujet in den wirren Zeiten vor und während dem Ersten Weltkrieg und in den schwierigen Nachkriegsjahren immer wieder widmete.

Ein besonders schönes Bild «Intérieur, bocal de poissons rouges» malte er 1914 in Paris. Es zeigt zwei Goldfische in einem Glaszylinder, vor einem Fenster, das den Blick auf eine städtische Szenerie freigibt. Etwas später im Jahr entstand am gleichen Ort in kubistischer Manier «Poissons rouges et palette» – ein weiteres Beispiel für Matisse' Fähigkeit, ein Motiv in wechselnden Stilformen darzustellen.

Tatsächlich ist auffallend, dass Henri Matisse in seinem langen Malerleben nur in der Zeit der «Fauves» und, ganz am Schluss, mit seinen «papiers découpés» selbst stilbildend wirkte, während er sich dazwischen in vielen seiner Werke an aktuelle Formensprachen anlehnte. Es wäre allerdings höchst ungerecht, ihm dies vorzuwerfen. Im Gegenteil: Indem er sich ein Leben lang immer offen für Neues und für die Vorlieben des Publikums zeigte,

gelang es ihm, über ein halbes Jahrhundert lang zu den Besten zu gehören. Viele seiner Generation, die weniger flexibel agierten, verloren im Lauf der Zeit den Anschluss und gerieten in Vergessenheit.

In den Jahren des Ersten Weltkriegs, als die Goldfisch-Bilder entstanden, experimentierte er besonders häufig, wie der britische Kunsthistoriker John Elderfield, in seinem Katalogbeitrag ausführt. Im Herbst 1914, der Krieg hatte eben angefangen, malte Matisse in Collioure «Porte-fenêtre à Collioure», das erstaunlichste Bild der Ausstellung: Es nimmt das Motiv der Arbeit «La fenêtre ouverte» von 1905 auf und verkehrt es ins Gegenteil: Statt den Blick auf eine fröhliche und farbige Hafenszenerie freizugeben, ist neun Jahre später das Fenster geschlossen, sichtbar ist nur eine undurchdringliche schwarze Fläche in der Mitte.

Das Werk, das 1966, 12 Jahre nach dem Tod des Künstlers, zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurde, galt sogleich als ein «über seine Zeit hinausweisendes abstraktes Kunstwerk». «Tatsächlich», schreibt Elderfield, «verdankt es sein Aussehen aber der Tatsache, dass Matisse die Arbeit daran unvermittelt einstellte.» Wie Untersuchungen ergaben, übermalte er das Balkongeländer und die Landschaft dahinter mit schwarzer Farbe.

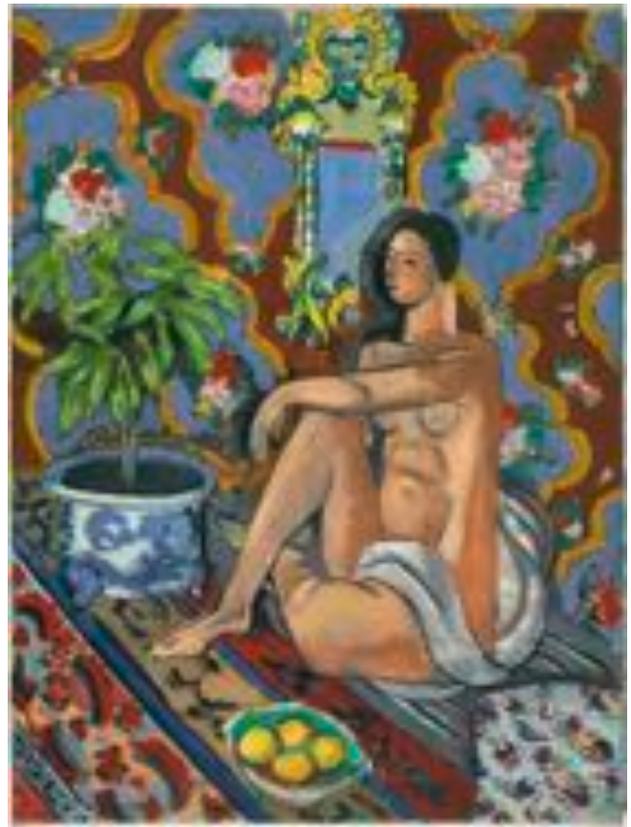
Für ihn war die Schwärzung eine Art Pflaster (franz. rustine) über einer Wunde, das er wieder entfernte, sobald er die Arbeit fortsetzte. «Für seine Entwicklung als Künstler», meint Elderfield, «fungierte das Gemälde selbst als «rustine», denn es veranlasste ihn dazu, Schwarz als wichtiges kompositorisches Element ... in dem radikalen Werk «Poissons rouges et palette» einzusetzen.

Besonders interessant findet der Autor, dass das Bild «keinen festen, durchgehenden Grund» aufweist. Es sehe so aus, «als hätte Matisse die Schicht des Malgrunds «abgelöst», wobei er durch Kratzen und Schaben einen Teil davon sozusagen an die Oberfläche zog ... und einen anderen Teil, einschliesslich des Wassers im Glas, zurück in den Raum schob.»

Nach dem Krieg verlegte Matisse seinen Lebensmittelpunkt nach Südfrankreich. In Nizza arbeitete er zunächst periodisch in einem Hotel, bevor er 1921 in der Altstadt eine Wohnung bezog, in der er seine Modelle inszenierte. Dem Geschmack der Zeit entsprechend posierten sie in den exotischen Kulissen als Odaliskens. Im Hinblick auf die spätere Faszination des Künstlers für ornamentale Formen ist «Figure décorative sur fond ornemental» aus dem Jahr 1925/6 besonders interessant. Das streng konstruierte Abbild des Modells Henriette Darricarrière wirkt in der üppigen Dekoration wie ein Fremdkörper. Zehn Jahre später werden die Modelle von der ornamentalen Umgebung gleichsam aufgesogen.

Während sich die Arbeiten blendend verkauften, rümpften manche Kritiker die Nase. Sie vermissten die Kühnheit des einstigen Fauvisten und die konstruktive Strenge der in den Kriegsjahren entstandenen Arbeiten. Und sie bemängelten die immer gleichen Dekorationen. Matisse konnte das egal sein. Seine Dienste waren auch ausserhalb seiner Atelierwohnung gefragt. Er entwarf das Bühnenbild und die Kostüme für das Ballett «Le chant du rossignol» der «Ballets russes» von Sergei Diaghilew und reiste dafür mehrfach nach London. Galerien in New York, Paris und Kopenhagen zeigten seine Werke, er wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und in den USA erhielt er in Abwesenheit in Pittsburgh den Carnegie Prize.

Die Art dieser Erfolge machte Matisse keineswegs glücklich. Er fand, sie hielten ihn vom Arbeiten ab. Zudem hatte er immer wieder mit Erkältungen zu kämpfen, während seine Frau Amélie in Issy den Haushalt ma-



Versatzstück im Dekor: Figure décorative... (1925/26)

nagte. Frust und Freude wechselten sich in den 1920er-Jahren ab. 1923 endete die Heirat der Stieftochter Marguerite, welche die Familie zu entzweien drohte, zum Glück in Minne. Matisse, der die Verbindung zunächst bekämpft hatte, war so stolz, dass er vom Fotografen Man Ray ein Bild seiner Tochter anfertigen liess, dem er in seiner Wohnung in Nizza einen Ehrenplatz zuwies, wie die Biografin Hilary Spurling berichtet.¹

Ein Jahr später dagegen gipfelte die Ehe von Pierre Matisse mit der schönen und verwöhnten Korsin Clorinde Peretti in einem Kulturschock. Die junge Frau fand sich in der Künstlerfamilie, die ohne Dienerschaft auskam und den Haushalt unter Mithilfe aller selbst organisierte, nicht zurecht. Möglich, dass ihr im Haus auch die Respektsperson eines alles bestimmenden Patrons fehlte. Vor dem eigenen Vater, der für sie einen tüchtigen Mann mittleren Alters ausgesucht hatte, war sie in die Arme von Pierre Matisse geflüchtet. Nach quälenden zwei Monaten war klar, dass das Ganze ein schlimmes Missverständnis und die Trennung unausweichlich war.

¹ Spurling, Hilary: «Matisse - The Life», London 2009 (Penguin Books)

Henri Matisse engagierte umgehend einen Scheidungsanwalt, stellte für Clorinde eine Abfindung bereit und schickte Pierre nach Korsika, um dem Schwiegervater François Peretti das Fiasco zu erklären. Scheidung, bekam er zu hören, komme nicht in Frage. Peretti zeigte immerhin Respekt für den Mut des jungen Matisse und liess ihn unbehelligt abziehen.

Pierre empfand das Scheitern seiner Ehe als einen weiteren Beweis für sein Versagen, nachdem er zuvor schon als Maler nicht hatte genügen können. Vater und Sohn kamen überein, dass ein Neustart nötig war – weit weg von der Familie. Pierre zügelte nach New York, wo er schon bald als erfolgreicher Kunsthändler das Werk seines Vaters und der europäischen Avantgarde bekannt machte. Seine Ehe wurde erst 1929, nach dem Tod von François Peretti geschieden.

Zwischen Paris und Nizza glich die Fernbeziehung zwischen Amélie und Henri Matisse einer Wippe. Der Künstler war in seinem Schaffenszwang gefangen, während sich seine Frau an der Seine unnützlich und ausgeschlossen fühlte. Um das Dilemma zu lösen, liess man über der Atelierwohnung des Künstlers ein separates Logis als Familienwohnung einrichten. Viel half das nicht. Amélie hatte immer wieder Depressionen, chronische Rückenschmerzen und Nierenprobleme. Matisse seinerseits litt unter allgemeiner Erschöpfung, die sich lähmend auf seine Arbeit auswirkte. Am Ende der 1920er-Jahre erlebte Matisse eine künstlerische Krise. «In der Malerei geht so gut wie nichts, heisst es 1929 in einem Brief an seine Frau. «Ich mühe mich vergeblich.» Er hörte auf zu malen und wandte sich seinen Skulpturen und der Druckgrafik zu.

Im Jahr darauf machte er die lange ersehnte Reise in die Südsee. Amélie, die mit ihm reisen sollte, blieb in Paris, um ihre diversen Leiden zu kurieren. Er begann das auf fünf Monate geplante Abenteuer in New York und



Amélie und Henri Matisse, Paris um 1929

querte den ganzen Kontinent, bevor er ihn in San Francisco auf dem alten Postschiff «RMS Tahiti» verliess. Die zehntägige Reise, kommandiert von einem mürrischen Kapitän und in Gesellschaft australischer Schafhändler, war auch wegen des eintönigen Essens alles andere ein Vergnügen.

In Papeete erwartete ihn Pauline, Tochter einer tahitianischen Mutter und eines Franzosen und Ex-Freundin des

Schriftstellers und Kolonialbeamten Marc Chadourne, der sie als Begleiterin des Meisters engagiert hatte. Die junge Frau, die es gewohnt war, als Fremdenführerin zu wirken, wunderte sich über die kaum zu stillende Wissbegier des berühmten Künstlers. Während drei Monaten zeigte sie ihm in Begleitung ihres Verlobten die Insel. Er besass eine Autowerkstatt und stellte sich mit einem grossen blauen Buick als Chauffeur zur Verfügung.

Malerisch fand Matisse keinen wirklich überzeugenden Zugang zu seiner Umgebung. Das herrische Benehmen seiner Landsleute fand er abtossend, schreibt Hilary Spurling. Die feuchte Hitze setzte ihm zu, er fühlte sich erschöpft und unbefriedigt. Er machte zwar täglich Zeichnungen, seinen Reisemalkasten öffnete er jedoch nur ein einziges Mal, um einen Baum zu skizzieren.

Nach zwei Monaten, nach einer ausgedehnten Erkundungsfahrt auf die pittoreske Halbinsel Tairapu, wo er zu Dreharbeiten zu F. W. Murnaus Meisterwerk «Taboo» eingeladen war, hatte Matisse den Eindruck, die Zeit sei reif für die Rückkehr. Doch noch blieb ein Monat bis zur Abfahrt. Deshalb packte er seine Sachen und fuhr mit einem Versorgungsschiff der Regierung zur Koralleninsel Apataki im Tuamotu-Archipel.



Neue Technik für Grossprojekt: «La danse» für die Barnes Foundation in Merlon (1932)

Die Reise auf dem kleinen Boot durch raue See dauerte einen Tag und zwei Nächte. Er war Gast des verantwortlichen Kolonialbeamten und seiner Frau, die sich auf ihrem Korallenatoll, wo es nichts zu trinken gab als Regenwasser und keine frischen Lebensmittel als Fische, einen französischen Haushalt eingerichtet hatten.

Matisse war von der Natur tief beeindruckt. Er lernte auf einer der Inseln ein junges polynesisches Paar kennen, das ihn an seinem arbeitsamen, einfachen Leben teilnehmen liess, und er tauchte mit seinem Gastgeber im tiefen, grau-grün schimmernden Wasser der Lagune zwischen den exotischen, in allen farben schimmernden Fischen. Was er hier an vier Tagen sah, war Stoff, von dem er bis an sein Lebensende zehrte.

Sechs Wochen dauerte anschliessend die Heimfahrt nach Marseille mit der «Ville de Verdun». Schon einen Tag nach seiner Rückkehr, stand er im Atelier und nahm die Arbeit am zuletzt unvollendeten Bild «La robe jaune» wieder auf, von dem am Anfang die Rede war.

Schon nach wenigen Wochen war er erneut in Amerika, um in Pittsburgh als Jurymitglied der Carnegie-Stiftung der Verleihung des Carnegie Prize an Pablo Picasso beizuwohnen. Ende September 1930 reiste er weiter nach Merion bei Philadelphia. Vom Arzt und Kunstsammler Albert C. Barnes erhielt er dort den Auftrag, für seine Stiftung, eine Hochschule für Kunst und Philosophie, drei Wandbilder zum Thema des Tanzes anzufertigen.

Um das Grossprojekt zu realisieren, mietete der Künstler 1931 in Nizza eine Halle und entwickelte eigens eine neue Technik. Die Experimentierfreude war zurück!

Als Helferin engagierte Matisse die 22-jährige Lydia Delectorskaya, die nach ihrer Flucht aus Russland nach Frankreich und einer gescheiterten Ehe froh war, eine Arbeit zu finden. Sie half Matisse, die bemalten, ausgeschnittenen Papierformen auf die Leinwand zu heften. So war es möglich, die riesigen, jeweils über drei bis fünf Meter grossen Teile in den Originalmassen zu realisieren. Kaum war das Riesensprojekt vollendet, stellte er fest, dass die Teile aufgrund eines Messfehlers zu klein geraten waren. Eine zweite Version mit den richtigen Massen vollendete er 1932 und installierte sie im Jahr darauf in Merlon. Nach seiner Rückkehr war auch Lydia wieder präsent, diesmal in erster Linie als Pflegerin und Begleiterin von Amélie.

Dabei blieb es nicht. Lydia übernahm auch im Atelier neue Pflichten, und 1935 begann sie für ihn zu posieren. Ellen MacBreen schreibt in ihrem Katalogtext, dass sich Lydia Delectorskaya in den 22 Jahren ihrer Zusammenarbeit «als unentbehrlich für Matisse' Produktivität erwies. Ihr Einstieg als Modell... fiel zusammen mit Matisse' erfolgreichen Rückkehr zur Staffeleimalerei nach langer Unterbrechung».

Die erste grosse Errungenschaft der Zusammenarbeit entstand gleich im ersten Jahr: «Grand nu couché» ist das Ergebnis einer sechsmonatigen Arbeit, in der sich «ein natu-

ralistischer Akt zur dekorativen Ikone» wandelte, wie, die amerikanische Kunsthistorikerin und Matisse-Spezialistin McBreen schreibt. Matisse setzte wie bei «La danse» wieder Scherenschnitte ein. Korrekturen und Radierungen zeigen, wie sich das Bild im Lauf seiner Entstehung veränderte. Lydia ging auch dabei dem Künstler zur Hand. Nach dem Posieren schabte sie unerwünschte Farbe weg, um die Leinwand für den nächsten Tag vorzubereiten. Ellen McBreen berichtet von 22 Fotografien, welche die Entstehung von »Grand nu couché» dokumentieren.

Im Katalog der Ausstellung in der Fondation Beyeler zeigt eine ähnliche Fotosequenz, wie sich das Bild «La grande robe bleue et mimosas» 1937 im Lauf der Arbeit veränderte, bis es die endgültige Form annahm. Interessant ist zum Beispiel zu beobachten, wie sich die Neigung des Modells nach rechts hin zurück zur Mitte bewegte, und wie Matisse die zentrale Vertikale betonte, indem er dem Modell, eine Kette in die Hand legte.

Schon zwei Jahre zuvor, als der Maler vollkommen von der Vollendung seines Tanz-Triptychons in Beschlag genommen war, verschlechterte sich das Verhältnis des Ehepaars Matisse zusehends. Amélie fühlte sich durch die tüchtige, junge Lydia vollkommen an den Rand gedrängt. Sie inszenierte hässliche Eifersuchtsszenen und zog schliesslich Knall auf Fall bei ihrer Schwester Berthe Parayre ein,



Schritt für Schritt zum fertigen Bild: «La grande robe bleue et mimosas» (1937)



Lydia als dekorative Ikone: «Grand nu couché» (1935) der es zunächst gelang, eine Versöhnung zu erreichen.

Besonders bitter war es für die nun chronisch kranke und immer wieder von Depressionen heimgesuchte Amélie, dass Lydia mit der Zeit nicht nur die Arbeit im Atelier ihres Mannes managte, sondern den ganzen Haushalt. Da erkrankte Matisse selbst schwer. Eine Grippe entwickelte sich zu einer lebensbedrohenden Lungenentzündung. Während Lydia nicht von der Seite des Kranken wich, kam Amélie zu neuen Kräften.

Der von Lydia umsichtig organisierte Umzug aus der Stadt in eine neu eingerichtete Atelier- und Familienwohnung Wohnung im siebten Stock des früheren Luxushotels Hotels Excelsior Régina Palace auf dem Hügel von Cimiez sorgte im Herbst 1938 für den finalen Eclat. Folgt man der Biografin Hilary

Spurling, ertrug es Amélie nicht, dass zuerst für Henri ein Arbeitsraum bereitgestellt wurde, während ihre Habseligkeiten irgendwo zwischengelagert wurden und ihr Zimmer unbewohnbar war. Sie verlangte ultimativ die Entlassung der Russin. Alle Einwände nützten nichts. Und sie blieb auch hart, als der Arzt sie warnte, Matisse' Herzprobleme könnten sein Leben bedrohen.

«Madame verlangte meinen Abgang», zitiert Spurling Lydia Delectorskaya, «nicht aus Eifersucht – von Ehebruch konnte keine Rede sein – sondern, weil ich den ganzen Laden schmiss.» Es war ihr vollkommen klar, dass die Entlassung sie in Gefahr brachte; sie sah die drohende Kriegsgefahr und glaubte nach Unterzeichnung des Münchner Abkommens den offiziellen Beschwichtigungen nicht, dass Hitler sich mit der Preisgabe des Sudetenlandes zufrieden geben würde. Sie hatte das Letzte verloren, was ihr nach ihrer Heimat, ihrer Sprache und ihrem Lebensplan, Ärztin zu werden, geblieben war: eine Aufgabe, die sie mit Begeisterung und im Wissen versah, dass sie ihren Fähigkeiten entsprach.

Lydia war am Ende. Sie versuchte, sich umzubringen, indem sie sich ins Herz schoss. Doch die Kugel prallte am Brustbein ab. Zum Nachschuss fehlte ihr der Mut. Sie unterrichtete Berthe Parayre kurz und verliess Nizza noch am gleichen Tag. Wenig später reichte Amélie allem zum Trotz die Scheidung ein und liess ihren Anwalt im Februar 1939 einen Teilungsplan aufstellen. Alle Besitztümer der Familie sollten fifty-fifty geteilt werden. Pierre eilte aus New York herbei und konnte nichts tun, als die Trümmer von allem zu besichtigen, was seiner Existenz seit seiner frühesten Kindheit Sinn und Halt gegeben hatte.

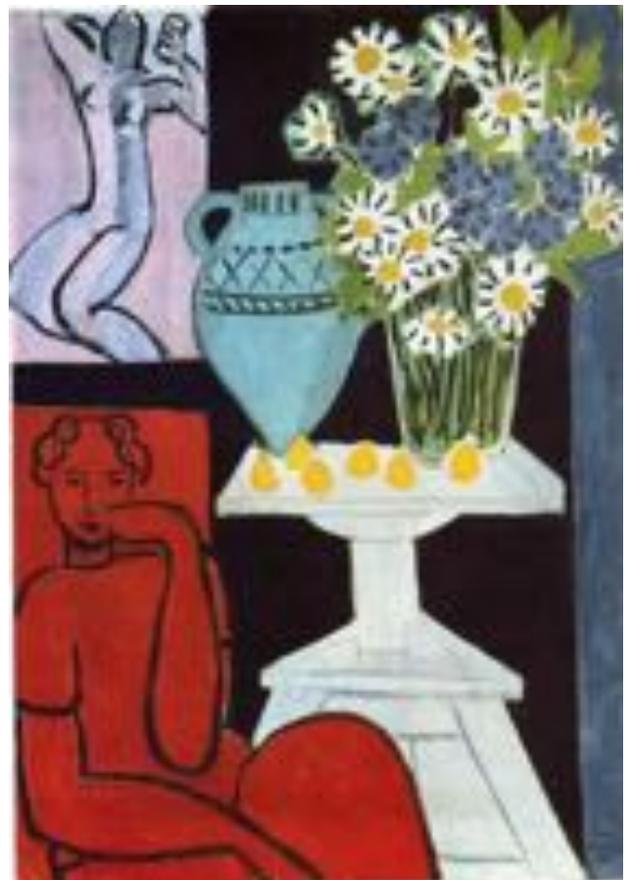
Henri Matisse blieb allein und wie gelähmt in seiner prächtigen neuen Wohnung zurück, zerrissen zwischen der Leere nach fast 50 Jahren unermüdlichen künstlerischen Schaffens und dem noch unbestimmten Gefühl einer persönlichen Befreiung. Nach der Besetzung der «Rest-Tschechei», wie die Nazis das nannten am 15. März 1939 wusste er, dass es erneut Krieg geben würde.

Er bekämpfte seinen lähmenden Schock, indem er sich zurück in die Arbeit stürzte und in drei Wochen «Musique» malte, ein Seitenstück für das Werk «Le chant», das Nelson Rockefeller zur Dekoration eines Cheminées bestellt hatte. Um den 20. August 1939 waren die Errungenschaften seiner Ehe mit Amélie geteilt, und er floh nach Genf, um dort eine Ausstellung mit Meisterwerken des Madrider Prado-Museums zu besuchen. Kaum ange-

kommen, erfuhr er vom Deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt und machte sofort Kehrt um nach dem Kriegseintritt Frankreichs am 3. September seine Werke in den Tresorräumen der Banque de France in Sicherheit zu bringen.

Zusammen mit Lydia, die er im Juli zur Rückkehr überreden konnte, schloss er sich dem Flüchtlingsstrom Richtung Südwesten an. Die Kolonne von hoch mit Hausrat bepackten Autos kam nur langsam voran. Schon nach wenig mehr als 50 Kilometern war Schluss. Matisse nahm Quartier im Dorfgasthaus von Rochefort-en-Yvelines, wo er die Reise fast einen Monat lang unterbrach.

Das Bild des Blumenstrausses, den ihm Lydia bei ihrer Rückkehr zu seinem Namenstag am 15. Juli geschenkt hatte, wurde zum Symbol ihrer neuen Verbindung. «Ich zögerte nicht», zitiert Hilary Spurling «Madame Lydia», wie sie alsbald genannt wurde. «Ich war allein. Ich hatte keine Bindungen... Es war mir klar, was die Leute über eine junge Schönheit und einen reichen alten Mann sagen würden, aber der Schutz meines Rufes war mir egal.»



Zum Namenstag: «Les fleurs de la Saint Henri» (1939)

Gleichwohl weigerte sie sich nach der Rückkehr nach Cimiez in die seit Monaten verlassene Wohnung einzuziehen. Sie lebte unter dem Dach in einem Dienstbotenzimmer, während Matisse wie ein Eremit, inmitten eines Dschungels von Rhododendren und neben rund 300 Vögeln lebte, die täglich von einem Angestellten versorgt wurden.

Lydia legte grössten Wert darauf, schreibt Spurling, als Bedienstete wahrgenommen zu werden. «Ich trug immer eine Schürze, um zu zeigen, dass ich einen Job machte.» Bis zu seinem Tod saezte sie ihn. Sie war seine Sekretärin und er ihr Patron, während die Familien selbstverständlich davon ausgingen, dass sie seine Geliebte war. Amélie sann auch nach dem Vollzug der Scheidung auf Rache, und Matisse fürchtete, angesichts der unausgesetzten Querelen sein Augenlicht einzubüsen.

Dabei blieb es nicht. Matisse klagte über häufig wiederkehrende Bauchschmerzen und wurde im Januar 1941 von Marguerite unter Protest seiner Ärzte in einer dramatischen Rettungsaktion aus seinem Spitalbett in Nizza nach Lyon transportiert, wo ihm in einer Notoperation ein Darmtumor entfernt wurde. Das beherzte Eingreifen seiner Tochter war Lydia zu verdanken, die an Weihnachten Alarm geschlagen hatte, weil sie an der Kompetenz der behandelnden Doktoren zweifelte. und um sein Leben fürchtete.

Der Patient überlebte den Eingriff nur knapp. Fortan empfand sich Matisse als Überlebender, was seinen Arbeitswillen anstachelte. Die Rekonvaleszenz verlangte Geduld. Erst im März 1941 wurde er in ein Hotel in der Nähe der Klinik verlegt, und erst im Mai konnte er sich im Bett soweit aufsetzen, dass er zeichnen konnte. Doch die Schmerzen hielten an und neue kamen hinzu.

Henri Matisse blieb nach seiner Rückkehr nach Cimiez ein chronisch kranker Mann, der die schmerzfreie Zeit, die es durchaus gab, wenn immer möglich zum Arbeiten nutzte. An der Staffelei stehend war das nur selten möglich, doch sitzend konnte er noch ganz gut tätig sein. Er perfektionierte dabei eine Innovation, die er kurz nach Kriegsbeginn für den Umschlag der Zeitschrift «Verve» zum ersten Mal eingesetzt hatte, indem er den Schriftzug und einzelne Pflanzenblätter aus farbigem Papier ausschchnitt.

Er begann mit Unterstützung von Lydia und später auch mit weiteren Helfern mit der Schere zu malen. Als Motive nutzte er oft biomorphe Muster, die ihm aus seinem Formen-Repertoire zur Verfügung standen: Hier tauchten die Elemente der tropischen Vegetation Polynesiens und die Unterwasserwelt seiner Tauchgänge wieder auf. Wir begegnen auch den Vögeln wieder, die er während des Krieges verkauft hatte, um wenn nötig jederzeit die Flucht ergreifen zu können.



Laubblätter und Granatäpfel aus Papier mit blauem Vogel: «La perruche et la sirène» (1952)

Die Entstehung der weiter oben abgebildeten Komposition «La perruche et la sirène» («Der Wellensittich und die Nixe») von 1952 – das Grossformat ist mit einer Höhe von über drei Metern und einer Breite von fast acht Metern mehr als raumfüllend – beschreibt Jodi Hauptmann, Kunsthistorikerin und Kuratorin am Museum of Modern Art in New York, in ihrem Katalogbeitrag: «Quer über die Wände seines Ateliers hinweg verteilte er Laubblätter und Granatäpfel aus Papier. Ganz im Sinne des Dekorationsgedankens setzte in diesem All-over-Arrangement ein blauer Vogel einen Akzent.» Nach rechts hin habe Matisse sodann weitere Blätter und Früchte angefügt. Oben rechts liess er eine Lücke für eine zweite Figur, ohne zunächst festzulegen, worum es sich dabei handeln könnte. «Matisse», heisst es aufgrund der den Prozess dokumentierenden Fotografien weiter im Text, «erprobte eine Vielzahl von Optionen, manche eigens für das Werk geschaffen, andere einem vorhandenen Figurenrepertoire entnommen: Das umfasste die «Nus bleus I-IV» – subtile Variationen einert sitzenden weiblichen Figur –, die «Nus bleu debout» und «La chevelure» sowie die Werke «Vénus» und «L'escargot». Jedes Mal verschob er den Ort und die Positionierung der das Aktmotiv umgebenden Elemente.»

Henri Matisse blieb allen Gebrechen zum Trotz bis zu seinem Tod am 3. November 1954 aktiv. Seine letzte Arbeit, ein Kirchenfenster im Bundesstaat New York, das Nelson Rockefeller in Auftrag gebenen hatte, wurde erst posthum realisiert und installiert. Am Tag vor seinem Ableben porträtierte er Lydia ein letztes Mal mit Kugelschreiber auf einem Blatt Papier. Die Beerdigung auf dem Friedhof in Cimiez fand ohne sie statt.

Lydia Delectorskaya, die bis zuletzt, zusammen mit Tochter Marguerite, an seinem Sterbebett gesessen hatte, reiste mit ihrem längst gepackten Koffer sofort ab. Im März 1998, im Alter von 87 Jahren, nahm sie sich in Paris das



Lydia Delectorskaya, Henri Matisse im Atelier um 1952

Leben. Im Abschiedsbrief soll sie darum gebeten haben, Henri Matisse' Hemd neben sie zu legen.

© Jürg Bürgi 2024 (Text)

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel.

IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0

Illustrationen. Seite 1: H. Matisse um 1928 (Ausschnitt, Archives Henri Matisse), Seite 2: La-deserte (after Jan Davidsz. de-Heem), 1893; . The Dinner Table, 1897; Harmony in Red, 1908; Still-life after Jan Davidsz. de Heem's La-desserte, 1915. (alle <https://www.wikiart.org/de/henri-matisse/all-works>). Seite 3: Offerte für das Aelier in Issy-les Mouligneaux (<https://www.moma.org/magazine/articles/725>). Seite 4: La fenêtre ouverte. Collioure, 1905. © Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich. Poissons rouges et sculpture, 1912. © Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich. Intérieur, bocal de poissons rouges, 1914. © Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich. Porte-fenêtre à Collioure, 1914 und Poissons rouges et palette, 1914/15 (Scans aus dem Katalog). Seite 5: Figure décorative sur fond ornamental, 1925/26. © Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich. Seite 6: Amélie und Henri Matisse mit Hund in Nizza um 1929 (Foto Michel Georges-Michel, © Musée départemental Matisse/Conseil départemental du Nord. Seite 7: La danse, 1932/33 The Barnes Foundation, Philadelphia (Scan aus dem Katalog). Seite 8 : Grand nu couché (nu rose), 1935. © Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich. unten La grande robe bleue et mimosas, 1937 (© Succession H. Matisse / 2024, Pro Litteris, Zürich) und Darstellung der Entstehung von (Scan aus em Katalog). Seite 9: Les Fleurs de la Saint Henri, 1939 (<https://www.wikiart.org/de/henri-matisse/all-works>) Seite 10: La perruche et la sirène, 1952. (Scan aus dem Katalog). Seite 11: Lydia und Matisse im Atelier in Cimiez, um 1952 (Image Lydia Delectorskaya, © 2014 Succession H. Matisse.).