

Les Fauves

Universum der Hässlichkeit

Die Künstler der ersten bedeutenden Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts erschreckten das Publikum mit wilder Farbigkeit und anarchischen Ansichten.

Im Freien gemalte Landschaften, Frauenakte aus dem Atelier und sorgfältig arrangierte Stillleben, dazu Skulpturen und bemalte Keramiken: die «Fauves» beherrschten das ganze traditionelle Repertoire der Kunst. Trotzdem ernteten sie Hohn und Spott. Ihre Bilder, berichtete der amerikanische Schriftsteller und Karikaturist Gelett Burgess (1866-1951) 1910 in einem halb ernst, halb witzig gemeinten Essay für den «Architectural Record» begründeten ein «Universum der Hässlichkeit».

Gewiss: Als der Bericht erschien, der dem amerikanischen Publikum erstmals Picassos «Demoiselles d'Avignon» präsentierte, hatte sich der Fokus des Entsetzens bereits von den Fauves auf die Kubisten verschoben. Doch für Burgess war alles einerlei: Wilde Farben, verdrehte und gestauchte Körper zwangen ihn, wie er unter dem Titel «The Wild Men of Paris» schrieb, sein Kunstverständnis völlig umzukrempeln: «Suddenly I had entered a new world, a universe of ugliness. And, ever since, I have been mentally standing on my head in the endeavor to get a new point of view on beauty so as to understand and appreciate this new movement in art.»

Burgess sah sich in guter Gesellschaft. Denn die Künstler der Avantgarde waren gern bereit, über ihre konzeptionellen Überlegungen Auskunft zu geben. Matisse zum Beispiel, im Frühling 1906 vom Galeristen Eugène Druet (1867-1916) zur Präsentation früherer und aktueller Arbeiten eingeladen, berichtete dem Vernissage-Gast und Maler Pierre Girieud (1876-1948) von der Entstehung des roten Strandes: «Sie sind ohne Zweifel erstaunt, einen Strand dieses Kolorits zu sehen», zitiert der deutsche Matisse-Experte Peter Kropmanns in seinem Katalogbeitrag die Überlieferung, «in Wirklichkeit bildete ihn weisser

Vom 2. September 2023 bis 24. Januar 2024 stellt das Kunstmuseum Basel unter dem Titel «Matisse, Derain und ihre



Freunde» 160 Arbeiten der ersten bedeutenden Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts aus: «Les Fauves». Die Häuptlinge der «Wilden» – Henri Matisse (1869-1954) und André Derain (1880-1954) – machten mit den gültigen Gesetzen der Malerei Schluss. Im Zentrum ihrer Arbeiten stand, repräsentiert durch reine, ungemischte Farben, der emotionale Gehalt des Dargestellten. Als Schlüsselwerke der neuen Richtung gelten Gemälde, die 1905 während der Sommerferien von Henri Matisse und André Derain in Südfrankreich entstanden. Ihre für das Publikum gänzlich ungewohnten Farbkombinationen machten im Herbstsalon in Paris Skandal. Der ebenso einflussreiche wie scharfzüngige konservative Kritiker Louis Vauxcelles (1870-1943) verhöhnte die Maler in seinem Ausstellungsbericht als «Fauves» – und erfand damit die in den folgenden Jahren erfolgreiche Marke des «Fauvisme». Die vom Berner Kunsthistoriker Arthur Fink, der Matisse-Expertin Claudine Grammont, sowie dem Basler Museumsdirektor Josef Helfenstein kuratierte Ausstellung zeigt auf eindruckliche Weise und unter Einbezug von zahlreichen schriftlichen und fotografischen Zeitzeugnissen wie vielgestaltig die Gruppe der Fauvisten auftrat. Die Ausstellung wird begleitet von einem sorgfältig gestalteten Katalog mit kenntnisreichen Aufsätzen, die den didaktischen Anspruch der Ausstellung unterstreichen, auch ökonomische und soziale Aspekte des französischen Kunstschaffens zu Beginn des 20. Jahrhunderts einzubeziehen.

Fink, A., Grammont, C., Helfenstein, J. (Hrsg.): Matisse, Derain und ihre Freunde. Die Pariser Avantgarde 1904-1908. Basel/Berlin 2023 (Kunstmuseum Basel/Deutscher Kunstverlag), 266 Seiten, €58.00.

Illustration: H. Matisse, La Plage rouge, 1905



«La femme au chapeau» und «Le madras rouge», Familie Matisse in Collioure: Lockerer Kleidungsstil

Sand. Als ich merkte, dass ich ihn mit Rot gemalt hatte, versuchte ich es am nächsten Tag mit Gelb. Das funktionierte aber überhaupt nicht mehr, so dass ich wieder das Rot auftrug.»

Die Geschichte ist insofern ein wenig fragwürdig, als Girieud, an den die Rede vor allem gerichtet war, von der überraschenden Farbwahl kaum überrascht gewesen sein dürfte. Denn 1905, beim skandalträchtigen Herbstsalon, war sein Bild «Die Versuchung des Hl. Antonius» im berühmten Raum VII ausgestellt, den der Kritiker Louis Vauxcelles zur «Cage aux fauves» erklärte. Girieud, ein Bewunderer und Nachahmer Gauguins, gehörte zu den «Fauves» der ersten Stunde.

André Derain, der die Entstehung des roten Strandes im Sommer 1905 als Gast der Familie Matisse in Collioure begleitete und sogleich nachahmte, war ebenfalls gern bereit, über die Abkehr von der natürlichen Farbigekeit und einem neuen Verständnis von der Rolle der Kunst zu berichten.

Am 15. April 1906 notierte er für den sizilianischen Studenten Bartolomeo Savona, der ihm in London als Übersetzer behilflich war: «Wenn man eine Idee ausdrücken will, hat man sie schneller aufgeschrieben, als ein Bild davon gemalt. Wenn man etwas darstellen will, wird eine Fotografie diesen Zweck mit mechanischer Präzision erfüllen. Die Kunst ist deswegen noch lange nicht tot, aber sie wird aufhören objektiv zu sein, um rein zu werden. Sie wird nicht mehr Abbild von Objekten sein, sondern von Gefühlen.»

Der Versuch durch die Gestaltung der Bilder nicht Objekte – Landschaften, Menschen, Gegenstände – darzustellen, sondern die damit evozierten Gefühle zu vermitteln, war schon für Matisse massgebend. Sein Bild «La femme au chapeau», für das seine Frau Amélie Modell sass, wurde am Herbstsalon bei Publikum und Kritikern gleichermassen zur Lachnummer. Denn da sass ja nicht nur dieser grün-blau-braune Turm von Hut auf dem Kopf von Madame, sondern auch das Gesicht und das Kleid waren entsprechend koloriert. In Wirklichkeit trug sie, wie es sich damals ziemte und Matisse gegenüber dem Kollegen Hans Purmann bestätigte: «Ganz klar: schwarz».

Zwei Jahre später war der Kleiderzwang offensichtlich nicht mehr so streng. 1907 in der Sommerfrische in Collioure sass Amélie erneut Modell. Sie trug ein mutmasslich selbst genähtes bequemes Batikkleid, das lediglich mit einem Streifen mit Stickerei geschmückt ist. Auf dem Kopf trug sie einen Turban aus mit Goldfäden besticktem rotem Stoff. Unter dem Titel «Tête d'expression» zeigte der Künstler das Bild im Herbstsalon 1907. (Seit 1912, als es in London präsentiert wurde, wird es «Le Madras rouge» genannt.)

Die Co-Kuratorin Claudine Grammont befasst sich in ihrem Katalog-Essay ausführlich mit den Kleidern und Hüten von Amélie Matisse und den Gemälden der «Fauves» auf denen sie abgebildet sind. Sie macht darauf aufmerksam, dass sich der lockere Kleidungsstil seit der Jahrhundertwende unter Künstlern durchzusetzen begann. Der Jugendstil-Pro-

phet Henry van de Velde (1863-1957), eng verbunden mit der Reformbewegung im Kunsthandwerk, setzte sich mit seiner Frau Maria – so Grammont – für eine Kleidung von «funktionaler Schönheit ein, die harmonisch zum Interieur und zur Persönlichkeit passte. ... Diesen Grundsätzen gemäss wurden Frauen dazu ermutigt, das Diktat der Pariser Mode zu ignorieren und ihren eigenen Kleidungsstil zu entwickeln.»

Der durchaus auch emanzipatorisch gemeinte Trend wurde durch den Import indonesischer Batikstoffe nach Holland unterstützt, die alsbald auch in Paris zu kaufen waren. Und der bedeutende Matisse-Sammler Karl Ernst Osthaus (1874-1921), der Gründer des Folkwang-Museums in Hagen, schloss sich mit seiner Frau der Bewegung an, die «Aesthetic Dress-Movement» genannt wurde. 1907, im gleichen Jahr, als Madame Matisse im einfachen Batikkleid Modell sass, gab es einen ersten Kontakt zwischen dem Maler und Ernst Osthaus.

Der Deutsche hatte sich von Henry van de Velde eine Villa entwerfen lassen, für die er bei Matisse ein Keramik-Triptychon bestellte. Im Jahr darauf reiste der Künstler zu Osthaus nach Deutschland und lernte dort auch Henry van de Velde kennen.¹

Amélie Matisse war der Dreh- und Angelpunkt der Karriere ihres Mannes. Mit ihrem Hutladen sorgte sie ab 1899 für das nötige Einkommen, sie sass ihm Modell, managte seine Geschäfte und sie inspirierte auch die Kunst von Kollegen aus dem Kreis der «Fauves», die Jahre zuvor ihr Handwerk im Atelier von Gustave Moreau (1826-1898) gelernt hatten. Beispielhaft ist das 1904 entstandene Gemälde «Madame Matisse faisant de la tapisserie» von Charles Camoin. Es bietet nicht nur einen Einblick in die Werkstatt, sondern zeigt auch Amélies Hauskleid, einen japanischen Kimono, damals der *Dernier Cri*. Der Gobelin, der, von Derain entworfen, 1904 noch in Arbeit war, wurde im Jahr darauf im Salon des Indépendants präsentiert. Im gleichen Jahr porträtierte auch Derain die Frau des «fauve-chef» (Vauxcelles) im Kimono.

Zweifellos war die herausragende Rolle, die sie im Kreis der Künstler spielte Amélie Matisse sehr bewusst. Sie war eine sehr starke Frau, aber nicht die einzige in der damaligen Kunstlandschaft. Denn das Bild, das von der männlichen Dominanz gewöhnlich gezeichnet wird, ist, wenn nicht falsch, so doch mindestens unvollständig. Wahr ist, dass zahlreiche Künstlerinnen jener Zeit in Vergessenheit gerieten – ein Schicksal, das auch die meisten ihrer männlichen Kollegen über kurz oder



«Madame Matisse faisant de la tapisserie» (Ch. Camoin) und A. Derain «Madame Matisse au kimono»: Starke Frau

¹ Henry van de Velde lebte seit 1906/07 im eigenen Haus in Weimar, wo 1908 unter seiner Leitung die Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule gegründet wurde, aus der später das Bauhaus entstand.



Jacqueline Marvel, Kollegen: Eigene Ambitionen

lang traf. Wahr ist auch, dass viele Frauen ihre eigenen Ambitionen, nicht selten aus ökonomischen Gründen, zugunsten ihrer Partner oder Ehemänner zurückstellten.

Aber auch wahr ist, dass Frauen im Kunstbetrieb grossen Einfluss hatten. Zum Beispiel die Galeristin Berthe Weill (1865-1951), die ab 1901 als erste Kunsthändlerin in Paris in ihrer zunächst winzigen Galerie Arbeiten von Picasso, Matisse, Albert Marquet (1875-1947) und Jacqueline Marvel (eigentlich Marie-Joséphine Valet 1866-1932) ausstellte und – kurz nach dem Herbstsalon 1905 – die Werke der «Fauves» feilhielt. Oder die reiche Amerikanerin Gertrude Stein, die durch ihre Bilderkäufe, darunter «La femme au chapeau»², die Avantgardisten systematisch förderte. Jacqueline Marvel (1886-1932) fühlte sich dem Kreis der «Fauves» verbunden, wie eine oft zitierte Fotografie aus der berühmten Salle VII des Salon belegt, auf der sie inmitten der Malerkollegen auf einer Bank sitzt.

Leider ist in der aktuellen Ausstellung kein Bild der Künstlerin zu sehen, anders als im Januar 1917 in der Basler Kunsthalle. Damals organisierten die führenden Pariser Galeristen eine Übersichtsschau der zeitgenössischen französischen Malerei, deren Erlös – es war Krieg! – der «Fraternité des artistes de Paris» zugute kam.

Andere Künstlerinnen sind, zum Teil mit mehreren Werken, präsent. Von ihnen ist Marie



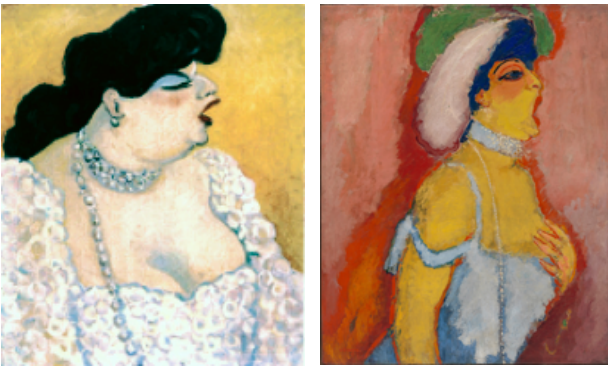
Marie Laurencin «Dianne à la chasse»: Turbulente Liebe

Laurencin (1883-1956) von besonderem Interesse. Sie erhielt nach einer Lehre als Porzellanmalerin eine solide künstlerische Ausbildung in der privaten «Académie Humbert». Dort begegnete sie Georges Braque, der sie mit Pablo Picasso und dem Dichter Guillaume Apollinaire (eigentlich Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki, 1880-1918), dem Anführer der Surrealisten, bekanntmachte. Mit Apollinaire ging sie 1907 eine turbulente Liebesbeziehung ein, die bis 1912 dauerte. Henri Rousseau malte sie als Muse, die den Dichter Apollinaire inspiriert.

Wer hier daran denkt, dass die abgebildeten Figuren und ihre Rollenverteilung [Rousseaus kleinbürgerliche Beamtenseele](#) reflektieren, liegt sicher nicht falsch. Mitzudenken ist allerdings auch, mit welcher Energie der Autodidakt zeitlebens um Anerkennung kämpfte – vor allem auch unter den Kollegen, für die seine Unbeholfenheit eine scheinbar unversiegbare Quelle für Spott und Spässe war. Erst als Picasso ein Machtwort sprach, war der Spuk zuende.

Die Pariser Kunstszene der Jahrhundertwende müssen wir uns als ein fluktuierendes Netzwerk von fast gleichaltrigen Kunstschaffenden vorstellen, die sich alle auf der Suche nach ihrer eigenen Bildsprache befanden. Die meisten waren in der zweiten Hälfte der 1870er-Jahre oder zu Anfang der 1880er-Jahre geboren. Die Etikettierung als «Les Fauves» war ihnen von der Kunstkritik angehängt

² Das Bild wird auf Seite 2 in einer auf dem Blog «<http://histoyofartedna.blogspot.com>» gefundenen Version wiedergegeben, um seine skandalöse Wirkung hervorzuheben. Die Reproduktion im Katalog ist weit weniger farbig.



L.-R. Pissarro, K. van Dongen: Zwielichtiger Sänger

worden, die damit den wilden Malstil und die Farbgebung im Auge hatte. Dass die zumeist jungen Männer auch eine wilde Existenz führten und sich im Pariser Nachtleben umtaten, war nicht Gegenstand der kunstkritischen Apostrophierung. Interessant ist die Tatsache gleichwohl.

Denn die Aktmodelle in den Ateliers waren meist auch als Prostituierte tätig. 1903 waren in Paris um die 6400 Kunstgewerbetätigen registriert, und nach Angaben der Polizei kamen auf jede von ihnen sechs bis acht weitere, die illegal auf den Strich gingen. Und die Maler wählten sie gern, weil sie wenig verlangten und weil Bilder mit ihren freizügigen Posen gut zu verkaufen waren.

Besonders attraktiv waren exotische Frauen, wie man wusste, seit die Bilder von Paul Gauguin (1848-1903) nach seinem Tod zu zunehmend hohen Preisen gehandelt wurden. Auch ein Travestiekünstler wie der amerikanische Sänger Claude Modjesko (eigentlich Edward Claude Thompson, 1878-19??), der ab 1898 in Europas Hauptstädten unter dem Namen «Patti créole» oder «Black Patti» auftrat, war populär. Seine mickrigen Gagen pflegte er mit Prostitution und Betrugereien aufzurunden, wie Gabrielle Houbre in ihrem Katalogbeitrag ausführt.

Im August/September 1905 trat «le nègre virtuose» (La Petite Presse) im Olympia im Schatten des Superstars Mata-Hari auf. Ludovic-Rodo Pissarro (1878-1952) und der Nachtschwärmer Kees van Dongen (1877-1968) waren vom zwielichtigen Leben des singenden und tanzenden Sohnes einstiger Sklaven total fasziniert. Pissarro malte ihn 1907 auf eine 55

mal 46 cm grosse Leinwand, van Dongen ein Jahr später fast doppelt so gross. Houbre hält es für eine Kühnheit, dass sich van Dongen mit einem schwarzen Travestiekünstler befasste. Das mag stimmen, besonders wenn man die kriminelle Aura in den Blick nimmt, die den Sänger in Frauenkleidern umgab. (Nebenbei interessant: Vom 1.-6. April 1908 trat Modjesko im Basler Variété im «Cardinal», einer Gründung des Lörrachers Karl Kuchlin (1864-1935) an der Freien Strasse 36/Falknerstrasse 11, auf.)

Bedeutend grössere Kühnheit als van Dongen darf man Émilie Charmy (1878-1974) zuschreiben, die sich 1906 selbst in liegender Pose mit entblösster Brust porträtierte und damit die für Frauen damals geltenden Sittsamkeitsregeln verhöhnte. Als Freundin von Charles Camoin (1879-1965) war sie den Fauves eng verbunden. Berthe Weill, deren Bildnis, zusammen mit dem erwähnten Selbstporträt und einer korsischen Landschaft in der Ausstellung zu sehen ist, unterstützte die selbstbewusste Künstlerin von Anfang an.

Wenn weiter oben davon die Rede war, wie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Frauenmode änderte, so zeigt das Beispiel von Emilie Charmy – und auch die Faszination ihrer Malerkollegen für freizügige Darstellungen des weiblichen (und hin und wieder auch des männlichen) Körpers den Trend zur Befreiung von den rigiden Vorstellungen des 19. Jahrhunderts über Zucht und Ordnung. Die Fauves waren nicht die Erfinder dieser Strömung, vielmehr schwammen sie darin mit –



Emilie Charmy «Autoportrait»: Sittsamkeit verhöhnt



Das bunte Kunstschaffen im Jahr 1907. Oben: Modigliani, Kandinsky, Picasso, Mondrian, Sonia Terk. Unten: Rouault, de Vlaminck, Matisse, Braque

wie es mit ihnen auch viele andere gesellschaftliche Gruppen taten.

Es ist hier der richtige Moment, sich klar zu machen, dass die Geschichte der Kunst etwas Anderes ist als die Kunstgeschichte. Diese bemüht sich, etwas vereinfacht gesagt, die Richtungen in den bildenden Künsten auseinander zu halten und sie individuell abzuhandeln, während jene das Neben- und Durcheinander der kreativen Bewegungen im Fokus hat. Wir haben oben eine willkürliche Auswahl von Gemälden versammelt, die alle im Jahr 1907 gemalt wurden, zu einem Zeitpunkt also, den die Kunstgeschichte den Fauves zurechnet. Die meisten entstanden in Paris oder mindestens in Westeuropa, wo der Austausch im Milieu der Kuntschaffenden gut funktionierte.

In den Jahren 1905 bis 1908, der Zeit der Fauves, entand ein so berühmtes Gemälde wie Pablo Picassos ikonische «Demoselles d'Avignon» (1907). Und Georges Braque malte Anfang 1908 das «Viadukt bei L'Estaque» und im Sommer desselben Jahres die «Häuser in L'Estaque», Arbeiten, die den Übergang zum Kubismus markieren.

Auch die Werke der einzelnen Künstler sind nie uniform einem Stil verpflichtet. Nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen konnten es sich die wenigsten leisten, am Markt vorbei zu produzieren. Galeristen und Sammler konnten unterstützend wirken, doch nur in

seltenen Fällen, genügte ihre Förderung, um die Avantgarde, ihre Experimente ungehindert entfalten zu lassen.

Spannend ist auch die Beobachtung, wie viele dieser so diversen Modernisten sich auf den Altmeister Paul Cézanne (1839-1906) als Inspirator und Vorbild beriefen, obwohl sich dieser selbst seine Unfähigkeit vorwarf, seine Inspirationen in seiner Malerei festzuhalten.

Kurz vor seinem Tod (er starb an einer Lungenentzündung, nachdem er in einem heftigen Unwetter beim Malen einen Schwächeanfall erlitten hatte) schrieb er seinem Sohn Paul: «Schliesslich will ich Dir sagen, dass ich



«Les demoiselles d'Avignon»: Übergang zum Kubismus

als Maler vor der Natur helllichtiger werde, doch dass bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt.»

Seine Bewunderer waren ganz anderer Ansicht. Zu Recht gilt er als Begründer und entscheidender Anreger der modernen Malerei. Von Camille Pissarro aufmerksam gemacht, war Matisse so begeistert von «Les trois baigneuses», dass er das Werk Ende 1899 bei Vollard für 1200 francs kaufte – auf Pump, denn er lebte damals von den Einkünften seiner Frau. (Das Bild machte der Maler 1939 der Sammlung des Petit Palais zum Geschenk.)

Besonders Cézannes Stillleben hatten in den Folgejahren grossen Einfluss. Zunächst die Gruppe der Nabis, die seit 1889 bis ungefähr 1905 existierte und von Malern wie Pierre Bonnard, Paul Sérusier oder Felix Vallotton und Bildhauern wie Aristide Maillol repräsentiert wurde, und später die Fauves waren von ihnen fasziniert. 1900 malte Maurice Denis eine riesige, 180 mal 240cm grosse «Hommage à Cézanne», auf der Paul Sérusier zu sehen ist, wie er Kollegen, ihm gegenüber: Odilon Redon, auf den die Blicke der Anwesenden gerichtet sind, in der Galerie von Ambroise Vollard «Comptoir, Verre et Pommes» erläutert. Bei der (fiktiven) Präsentation anwesend waren, von links nach rechts neben Redon, Edouard Vuillard, der Kritiker André Mellerio (mit Zylinderhut), hinter der Staffelei der Kunsthändler Vollard, der Autor des Bildes



Denis «Hommage à Cézanne»: Erscheinung eines Apfels



Cézanne «Les trois baigneuses»: Auf Pump gekauft

Maurice Denis, dann Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel und, Pfeife rauchend, Pierre Bonnard und ganz am Rand Marthe Denis, die junge Frau des Malers.

Wie wichtig Cézannes Stillleben und vor allem die Äpfel darauf für die Avantgarde, sowohl für die Fauves als auch für die Kubisten, war, belegt eine Äusserung Picassos. «Was ist wichtiger – das Äussere oder das Innere der Form? Wenn du Cézannes Äpfel betrachtest, siehst du, dass er nicht wirklich Äpfel als solche gemalt hat. Er hat viel mehr das Gewicht des Raumes auf der Oberfläche einer runden Form herrlich dargestellt. Die Form selbst ist auf dem Bild nur ein leerer Umfang, auf den sich der Druck des umgebenden Raumes so auswirkt, dass die Erscheinung eines Apfels entsteht, obwohl er in Wirklichkeit nicht existiert. Was also zählt, ist das rhythmische Aufprallen des Raumes auf die Form.»

Für Matisse dagegen war anscheinend die grösste Herausforderung, für die Gegenstände auf der nature morte die richtige Farbe zu finden, wie er gegenüber Pierre Courthion äusserte: «Das Grün eines Apfels entsprach nicht dem Grün meiner Palette, sondern etwas Immateriellem, das man finden musste. Ich erinnere mich daran, wie ich mich in die Betrachtung einer Zitrone vertiefte, die auf der Ecke eines schwarzen Kaminsimses lag: Was hätte ich erreicht, wenn es mir gelänge, diese Zitrone zu kopieren? Warum interessier-



Derain «Scène de l'intérieur»: Zimmerlandschaft
te sie mich? War es eine besonders schöne
Zitrone? Die schönste aller Zitronen?»

Und weiter: «Schlussfolgerung um Schlussfolgerung ziehend, wurde mir klar, dass das, was mich interessierte, die Beziehung war, welche meine Betrachtung erst zwischen den vorliegenden Dingen schuf: das Gelb der Zitronenschale auf dem polierten schwarzen Marmor des Kaminsimses. Ich würde also etwas erfinden müssen, das meine Empfindung, dass zwischen den Gegenständen vor mir ein Gefühl von Gemeinschaft geschaffen werde, gleichwertig wiedergeben würde.»

Als Belege für diese Überlegungen präsentieren die Kuratoren dem Publikum in der Ausstellung leider nur wenige Beispiele. Zwei Stillleben von Henri Matisse stammen zudem aus einer frühen Schaffensperiode, und auch seine Papageien-Tulpen von 1905 scheinen noch ganz dem von Georges Seurat (1859-1891) entwickelten Stil des Divisionismus verhaftet.

Auch andere Beispiele – Raoul Dufys «Jeanne dans les fleurs» (1907), Robert Delaunays «Nature morte au perroquet» (1907) – zeugen nicht von besonderer Wildheit, wenn man sie mit Maurice de Vlamincks «Nature morte aux citrons» (1907) oder André Derains «Scène d'intérieur» (um 1904) vergleicht. Gerade dieses Bild ist ein Hinweis darauf, dass die deut-

sche Bezeichnung «Stillleben» das Genre besser beschreibt als die französische Bezeichnung «Nature morte», indem er – wie Derains Beispiel zeigt – Szenen stillen Lebens einschliesst. Oder anders gesagt: Im Grunde kann die Abbildung von Innenräumen, wie sie auch Henri Matisse 1908 mit «Les tapis rouges» gestaltete, als eine Form der Landschaftsmalerei angesehen werden.

Es ist ein grosses Verdienst der Ausstellung, dass sie solche Überlegungen provoziert und auch mit ihrem Titel «Matisse, Derain und ihre Freunde» den Blick – im weiter oben beschriebenen Sinn – über die einengende Etikettierung der «Fauves» hinaus auf den internationalen Kontext lenkt.

© Jürg Bürgi 2018 (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 (wenn nicht anders angegeben: Scans aus dem Katalog) Seite 1: Henri Matisse, La plage rouge (1905); S.2 v. l. Henri Matisse, La femme au chapeau (1905, vgl. Anm. 2, S.4), Henri Matisse, Le madras rouge (1907), Henri Matisse mit Amélie Matisse und Tochter Marguerite im Atelier in Collioure (1907, © Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux); S.3 Charles Camoin, Madame Matisse faisant de la tapisserie (1904), André Derain, Madame Matisse au kimono (1905); S. 4 links Salon d'automne 1905, Jacqueline Marval mit Malerkollegen ([https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Salon_d'Automne_\(1905\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Salon_d'Automne_(1905).jpg)), rechts Marie Laurencin, Dianne à la chasse (1908); S. 5 links Ludovic-Rodo Pissarro, le chanteur Modjesko (1907), rechts Kees van Dongen, Modjesko, soprane (1908), unten Emilie Charmy, Autoportrait (1906); S. 6 Bildleiste oben von links: Amadeo Modigliani, Die Jüdin (1907, https://de.wikipedia.org/wiki/Amadeo_Modigliani#/media/Datei:Amadeo_Modigliani_005.jpg), Wassily Kandinsky, Das bunte Leben (1907, https://de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky#/media), Pablo Picasso, Selbstbildnis (1907, Scan aus Katalog Kunstmuseum Basel, Kosmos Kubismus, 2019), Piet Mondrian, Die rote Wolke (1907, © Kunstmuseum Den Haag), Sonia Terk (Delaunay), Finlandaise (1907), unten Georges Rouault, La Parade (1907), Maurice de Vlaminck, Nature morte aux citrons (1907), Henri Matisse, La Berge (1907), Georges Braque, La petite baie de La Ciotat (1907), unten Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (1907); Seite 7 oben Paul Cézanne, Les trois baigneuses (um 1880), unten Maurice Denis, Hommage à Cézanne (1900); S.8 André Derain, Scène d'intérieur (ca. 1904)