

Marie-Thérèse Pulvenis de Seligny

Nizza — der Traum der Odalisken

Seit seinem ersten Aufenthalt in Nizza Ende des Jahres 1917¹ ist Matisse dem »weichen und silberhellen Licht«² verfallen, das ihn regelmäßig in diese Stadt zurückkehren lässt. Zunächst wohnt er im Hôtel Beau-Rivage, dann nacheinander in der Villa des Alliés an der Flanke des Mont Boron und im Hôtel de la Méditerranée an der Promenade des Anglais. Um zu malen, verwandelt er sein Hotelzimmer regelrecht in ein Atelier. Hier umgibt er sein Modell mit einem Dekor aus Blumen, Früchten, farbigen Stoffen und lässt es häufig – zur Ausschmückung der Pose – verschiedene Gewänder tragen. Der Maler liebt das durch die Fensterläden eindringende Licht Nizzas, das er durch sie in seiner Intensität variieren kann. Er organisiert seine Arbeit, verfolgt seine Studien in dieser Atmosphäre, die er sorgfältig komponiert. Den Hintergrund seiner gemalten Sujets bildet der blaue Horizont des Meeres, den Bezug zwischen innen und außen stellen die Vielfalt an Motiven und das Licht, das diese belebt, dar. Im Laufe seiner sogenannten »Nizza-Periode«, über 15 Jahre lang, wird dies einen wesentlichen Aspekt seines Werkes darstellen. Im Jahr 1921 entscheidet sich Matisse, dauerhafter in Nizza zu wohnen, und mietet eine Wohnung, die zur Cours Saleya führt und in direkter Nähe zum Meer, unterhalb der Altstadt und des Schlossbergs, liegt **ABB. 1**. Von 1921 bis 1938 wird das Thema der »Odalisken« eines der charakteristischsten dieser Periode sein.

Der Traum der Odalisken – die imaginäre Welt des Harems

Seit Beginn des 18. Jahrhunderts bilden die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und ihre Hauptfigur Scheherazade eine der wichtigsten Quellen mythischer und romantischer Darstellung, die die europäische Vorstellung vom Orient nährt. Dazu gesellen sich im 19. Jahrhundert die Berichte von Reisenden und Forschern. Es entsteht eine eigene Kultur; der »Orientalismus«, der Geschmack an »Turquerie« (Türkenmode), insbesondere durch den Handel mit Gebrauchsgegenständen und das Entstehen neuer Moden in der angewandten Kunst, entwickelt sich. Auch die Literatur spiegelt diese Tendenz wider. Dichter rühmen die Sanftheit und Schönheit des Orients, dessen Länder sie oft nur in ihrer Fantasie bereist haben. Eines der bevorzugten Themen ist das der Frauen, die in ihren Harems abgeschieden leben und – übrigens zu Unrecht – als Odalisken bezeichnet werden. Die Existenz der in ihren Harems eingeschlossenen Frauen wie jenem von Topkapi in Istanbul entflammt die europäische Vorstellung, die ausschließlich von dem Bild einer wunderbaren, freien Wollust bestimmt wird. Jetzt bietet sich auch für die Künstler die Möglichkeit, sich von den klassischen europäischen Modellen zu lösen, bei denen die weibliche Nacktheit lediglich in den engen Grenzen zwischen der mehr oder weniger hieratischen Pose einer Göttin und der Geschmeidigkeit einer Tänzerin dargestellt werden kann. Renommiertere Künstler wie Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix und viele andere ergreifen dieses Sujet. Ihre Werke erkunden die »Odalisken« in ihrer trägen, traumverlorenen Nacktheit inmitten eines reichen Dekors und einer exotischen Atmosphäre. Auch Matisse, im Jahr 1905 bekannt als führender Kopf des Fauvismus **ABB. 2**, ist von diesem Thema gefesselt, doch wird er es von einem besonderen Blickwinkel aus betrachten. Die Werke, die er diesem Thema widmen wird, tragen die Handschrift seines beständigen Willens nach persönlichem und sich stetig weiterentwickelndem Ausdruck. Diese Entwicklung sei auch, so der Maler, die anderer »Fauves« (Wilde). »Eine ganze Gruppe arbeitete in dieser Richtung: Vlaminck, Derain, Dufy, Friesz, Braque. Später kamen sie alle wieder ab von dieser Art des Fauvismus, den sie für übertrieben hielten; ein jeder wollte seiner Persönlichkeit entsprechend seinen eigenen Weg finden.«³ Bei Matisse ist es weniger der Kontakt mit malerischen oder literarischen Werken als vielmehr die direkte Begegnung mit Nordafrika, seinen Landschaften, Menschen und ihrer Lebensweise, die das gewünschte Wiederaufleben in seinen Bildern stimulieren sollte. Er beschreibt es folgendermaßen: »Die Reisen nach Marokko halfen weit mehr, diesen Übergang zu vollbringen und erlaubten einen engeren Kontakt zur Natur als die Umsetzung einer zwar lebendigen, aber ein wenig beschränkten Theorie wie der des Fauvismus. Ich fand die Landschaften von Marokko genauso, wie sie in den Gemälden von Delacroix und in den Romanen von Pierre Loti beschrieben waren.«⁴

Marokko – Quelle der Offenbarung und Inspiration

Am Ende des »fauvistischen Sommers« im Jahr 1905, den Matisse in Gesellschaft von André Derain in Collioure verbracht hat, verlässt er Perpignan und seine Region, um am 10. Mai des Jahres 1906 nach

Algerien aufzubrechen, wo er 16 Tage später ankommt. Seine Reise führt ihn in die Oasenstadt Biskra. Seit mehreren Jahren schon ist ihm die Kunst des Mittleren Ostens und Nordafrikas vertraut, doch spiegelt sich das ihr entgegengebrachte Interesse noch nicht in seinem Oeuvre wider. Mehr noch als seine vorangegangenen Aufenthalte im Süden Frankreichs und auf Korsika wird diese erste Reise vom überwältigenden Eindruck von Raum und Helligkeit geprägt. Dies kommt auch in seinem Briefwechsel zum Ausdruck, wie etwa in der Beschreibung der El-Kantara-Wüste, die er Pierre Manguin schildert: »Stell Dir einen immensen Kiesel- und Sandstrand vor (bei Ebbe). Ich suchte das Meer am Horizont. Durch die Sonne ist das Licht hier gleißend, und es ist fast immer so.«⁶ »Trotz der Schönheit des Lichtes« Algeriens spürt er, dass die »unmenschliche Seite der Natur einschüchtert und davon abhält, das Land zu lieben.«⁷ Wie bei einigen anderen seiner Reisen (wie es auch zum Beispiel in Ozeanien im Jahr 1931 der Fall sein wird) wird er nicht vor Ort arbeiten: »Man ist sich sehr wohl bewusst, dass es eines einige Jahre währenden Aufenthalts in diesen Ländern bedarf, um ihnen etwas Neues abzugewinnen und nicht nur seine Palette zu nehmen und die Farben aufzutragen.«⁸ Der Einfluss dieser Länder jedoch lässt ihn einen anderen Blick auf die Landschaft bei Collioure werfen. »Bevor ich nach Algerien aufbrach, fand ich sie ein wenig langweilig, nach meiner Rückkehr aber ruft sie in mir die Lust hervor, alles zu malen.«⁹ Im Jahr 1906 entsteht das Gemälde *Nu bleu* (Blauer Akt), Matisse verleiht ihm den vielsagenden Untertitel *Souvenir de Biskra*¹⁰ (Erinnerung an Biskra). Die Pose des liegenden Modells, auf den linken Unterarm gestützt, mit seinem hinter dem Kopf erhobenen rechten Arm, wird sich in zahlreichen Varianten zu diesem Thema, das der Maler zu verschiedenen Zeiten seines Oeuvres aufgreift – sei es in der Malerei oder bei der Skulptur –, zeigen. Die Palmen im Bildhintergrund erinnern an die rhythmisierenden Arkaturen im Werk *Der Tanz*, das sich in der Barnes Foundation befindet **ABB. 3**.¹¹

Gegen Ende des Jahres 1910 besucht Matisse Sevilla und Granada, wo er all die dekorativen Elemente wiederfindet, für die er sich bereits kurze Zeit zuvor, im Oktober desselben Jahres, bei der Ausstellung islamischer Kunst in München begeistert hat.¹² In einem Brief vom 2. Dezember¹³ an seine Frau Amélie schreibt er: »Was hältst Du von meiner Idee, noch einen Monat länger in Sevilla, Granada oder auch Tanger zu bleiben, um zu arbeiten. [...] Hier fühle ich mich erholt, kann meiner Arbeit neue Impulse geben. Alles was ich sehe inspiriert mich sehr – während ich in Paris, unter dem grauen Himmel, wie gelähmt bin.« Im Jahr darauf reist er nach Moskau, um die Hängung seiner Bilder *Der Tanz* und *Die Musik* – Gemälde von dynamischer Abstraktion in einem Raum, der sich aus drei farbigen Planimetrien bildet – in der Villa des Kunstsammlers Sergej Schtschukins vorzunehmen.¹⁴ Noch unter dem Einfluss dieser bildlichen Erfahrung reist er knapp drei Monate später nach Tanger. Nachdem er sich mit seiner Frau am 29. Januar 1912 in Marseille eingeschifft hat, beschreibt er die lange Überfahrt im Schriftwechsel mit seiner Tochter Marguerite:¹⁵ »An Bord der *Ridjani*; Montag neun Uhr morgens; das Schiff gleitet ohne Schlingern oder Stampfen durch ein zwar leicht bewegtes, aber intensiv blaues Meer. Den Horizont zur Linken säumen einige Wolken, zur Rechten die Berge der spanischen Küste, die wir seit den Balearen nicht aus den Augen verloren haben. Das Schiff passierte zwischen diesen Inseln und der Küste diese Berge, die gestern nicht sehr hoch waren, heute aber hoch genug sind, um mit Schnee bedeckt zu sein.« Bei seiner Ankunft ist das Wetter trüb: »Hier sitzen wir im Regen, eine Sintflut. Es scheint, dass er einen Monat anhalten und uns daran hindern wird, Tanger zu verlassen. Die Wege sind unbefahrbar! Wir werden also ein Zimmer suchen und warten, bis die Straßen trocken sind.« Bis zum Frühjahr wird er in der Stadt bleiben.¹⁷ Die verschachtelte Anordnung der Straßen der Kasbah, die diffusen Lichter, die Architektur, die Fülle an Blumen – all dies sind Quellen der Inspiration. »Das Wetter hier ist schön, manchmal ist es diesig, was es aber nur noch interessanter macht, auch wenn es die Arbeit nach der Natur erschwert. Ich arbeite und es läuft gut.«¹⁸ Im Oktober 1912¹⁹ wird er allein nach Marokko zurückkehren, diesmal für einen längeren Aufenthalt **ABB. 4**. Seine Frau folgt ihm in Begleitung von Camoin²⁰ Ende November. Erst Mitte Februar des Jahres 1913 geht er mit seiner Frau zurück nach Frankreich.

Während dieser beiden Aufenthalte in Marokko arbeitet Matisse nach Modell, trotz der Schwierigkeiten, die er in einem Brief an seine Frau am 6. April 1912 von Tanger aus beschreibt: »Gestern Nachmittag wollte ich mit dem jungen Mädchen arbeiten, was mir aber unmöglich war, da ihr Bruder sie begleitete. Angeblich würde er sie töten, wenn er wüsste, dass sie Modell sitzt.«²¹ Zorah wird er nur auf einer Terrasse malen können. Ein weiteres Modell erscheint, Fatma. »Mit der Leinwand habe ich diesen Morgen noch nicht begonnen, ich mache Zeichnungen, die mich weniger ermüden, um meine Kräfte für die Sitzung am Nachmittag zu sparen. Das Bild mit der Schwarzen interessiert mich nämlich sehr, ihm möchte ich mich ganz hingeben. Die Arbeit mit ihr ist nicht ganz einfach, und wäre Hamido nicht immer hier, würde ich mich recht langweilen, da sie kein einziges Wort Französisch spricht.«²²

Nach und nach erarbeitet Matisse eine Reihe von Werken zum Thema Marokko, die er später in der Galerie Bernheim-Jeune ausstellt, wo sie einen gewissen Erfolg haben. Der russische Sammler Ivan Morosow erwirbt das *Marokkanische Triptychon* (*Fensterblick; Auf der Terrasse; Das Portal der Kasbah*) **ABB. 5** –²³

Die während dieser Aufenthalte in Marokko gewonnenen Impressionen reifen weiter und tragen Früchte. Einige Jahre später, zwischen 1915 und 1916, malt Matisse in seinem Atelier in Issy-les-Moulineaux sein großformatiges Gemälde *Die Marrokaner*, zu dem er sich so äußert: »*Les Marocains*²⁴ – ich finde es

schwierig, dieses mein Bild mit Worten zu beschreiben. Mit ihm habe ich angefangen, mich mit Farbe auszudrücken, mit Schwarztönen und ihren Kontrasten.²⁵ Es sind ruhende Figuren von Marokkanern, mit ihren Wassermelonen und Kürbissen.«²⁶ Angespornt wird dieser Prozess auch durch einige Aufträge, die der Künstler erhält und die dem Gefallen dieser Epoche am orientalischen Exotismus entsprechen.²⁷

Nizza: die Zeit der Odalysken

Die Odalysken sind auch aus praktischen Gründen ein günstiges Sujet, wie Matisse selbst unterstreicht: »Ich male Odalysken, um Akte zu malen. Aber wie soll man Akte machen, ohne daß es erkünstelt wirkt? Und dann auch, weil ich weiß, daß es das gibt. Ich war in Marokko. Ich habe welche gesehen. Rembrandt hatte biblische Szenen gemacht mit Staffagen aus echten türkischen Bazaren, darum konnte er Gefühl hineinlegen.«²⁹ Der Erfolg bleibt nicht aus, die Werke gewinnen die Gunst des Publikums und von großen kulturellen Organisationen.²⁹ Dieser Erfolg verknüpft sie untrennbar mit der Werkperiode des Malers, in der sie geschaffen wurden. Diese erfährt, fasst man Gemälde und eine erstaunliche Serie an Lithografien³⁰ zusammen, ihren Höhepunkt im Jahr 1925 mit der Lithografie *Große Odalyske mit Bajadere*,³¹ die durch die realistische Darstellung der Haut des Modells und der Textur der Stoffe, insbesondere durch den Glanz der Seide, besticht. Die Art und Weise, in der Matisse dieses Sujet behandelt, bleibt nichtsdestoweniger sehr persönlich und etwas Besonderes, ist sie doch dem Willen unterworfen, sich zu lösen, sich zu befreien. Durch die Ablehnung jedes äußeren Zwangs und jeglicher Ablenkung gelingt es ihm, sich von der vorherrschenden Strömung in der Kunst zu entfernen,³² auf der Suche nach Neuem – der Konstante des Malers – wie er betont. So meint er zu den Werken, die er bei seinem ersten Aufenthalt in Collioure realisiert: »Der Künstler fühlte sich beengt durch all die Techniken der Vergangenheit und der Gegenwart und fragte sich: ›Was will ich?‹ Dies war die vorherrschende Sorge des Fauvismus. Wenn der Künstler von seinem Inneren ausgeht und einfach drei Farbflecken setzt, so beginnt er, sich von solchen Zwängen zu befreien.«³³ Es geht keineswegs darum, erworbenes Erbe zu leugnen, sondern vielmehr darum, es zu erneuern, wie Matisse es zeit seines Lebens mit Reisen, Studien, Beobachtungen, Hinterfragungen und Reflexionen zeigen wird. »Wenn ein Maler sensibel ist, wird er nie verlieren können, was die vorangegangene Generation gebracht hat; denn dieser Beitrag ist in ihm, selbst gegen seinen Willen. Es ist trotzdem notwendig, daß er sich davon befreit, um seinerseits etwas Neues und frisch Inspiriertes zu schaffen.«³⁴

Dieser Ansatz erklärt die besondere Manier, mit der der Maler das Thema der Odalysken behandelt. Die Interpretation und Art und Weise, in der Formen und Linien auf der Leinwand zur Geltung kommen, entwickelt sich in Abhängigkeit von der intensiven Auseinandersetzung und Reflexion des Künstlers. Die ersten Darstellungen von Odalysken der Nizza-Periode spiegeln diese neue Phase der Suche und des Experimentierens wider, obwohl sie wie die natürliche Fortführung der marokkanischen Werke erscheinen und die lebhafteste Erinnerung an die Aufenthalte des Malers in Tanger wieder Gestalt und Leben annehmen lassen dank der Ähnlichkeit von Landschaft und Klima des mediterranen Raums. Die im Hôtel de la Méditerranée zwischen 1918 und 1920 gemalten jungen weiblichen Figuren sehen bereits wie Odalysken aus. Sie sind mit Hausmänteln bekleidet, tragen zu Turbanen gebundene Tücher auf dem Kopf, schmücken sich mit exotischen, farbenfrohen Gewändern. Durch die bei seinen Aufenthalten in Nordafrika gewonnene Authentizität der Erlebnisse kann er selbstsicher eine imaginäre, dennoch nicht künstliche Welt wieder entstehen lassen. »Was die Odalysken anbelangt, so hatte ich sie in Marokko gesehen, und so konnte ich sie – nach Frankreich zurückgekehrt – ungezwungen in meine Bilder einfügen.«³⁵

Nachdem der Maler sich in seiner Wohnung am Cours Saleya an der Place Charles-Félix Nr. 1 eingerichtet hat, zeichnet sich das Thema deutlicher ab und entwickelt sich. Aus der traditionell trägen Pose der Odalyske wie in *Liegende Odalyske*³⁶ und der *Odalyske mit grauer Hose*³⁷ – beide aus den Jahren 1926 / 27 – tritt eine weibliche Persönlichkeit hervor, deren starke Präsenz und plastische Wiedergabe die Gesamtheit des Bildes bestimmen, wie bei *Dekorative Figur vor ornamentalem Grund*³⁸ und natürlich bei der Skulptur *Großer sitzender Akt*³⁹ von 1925. Der vibrierende Rhythmus der Linien und Farben vereint Modelle und Dekor in einem »élan de vie«, in einer Lebensbewegung, wie in *Odalyske mit gelbem Kleid und Anemonen*⁴⁰ und *Odalyske mit malvenfarbenem Kleid und Anemonen*⁴¹ aus dem Jahr 1937.

Die Welt der Odalysken: Raum, Dekor und Gegenstände

Die Bedeutung, die Gewänder und Dekor durch ihr Arrangement in einem geheimnisvollen und sinnlichen Raum erfahren, einer Licht- und Schattenwelt, die allen Träumereien freien Lauf lässt, verleiht ihnen zwar nicht eine gewisse Autonomie, aber doch zumindest eine Wichtigkeit, die der Odalyske selbst beinahe gleichkommt. In seiner Wohnung am Cours Saleya hütet Matisse eine regelrechte Sammlung an Möbeln und Gegenständen, die er ganz nach Belieben zusammenstellt, um die besondere Atmosphäre zu schaffen, die er auf seiner Leinwand wiedergeben möchte. Im Zentrum inszeniert Matisse sein Modell, wie zahlreiche Fotografien aus dieser Zeit belegen **ABB. S. 46**, inmitten einer Fülle an Teppichen und Stoffen mit floralen und geometrischen Motiven verschiedener Herkunft, Maschrabiyya und Möbeln Nordafrikas.

Das Musée Matisse bewahrt in seiner Sammlung einige dieser Möbel und Gegenstände auf **ABB. 8 – 13 | S. 57**. Zu den bemerkenswertesten zählen die grünen, blauen oder roten Maschrabiyya **KAT. 47 | S. 55**, die man auf mehreren Gemälden als Hintergrund wiederfindet, sei es in den Darstellungen von Odaliskinnen oder anderen Bildkompositionen wie *Die kleine Klavierspielerin, in blauem Kleid*⁴² aus dem Jahr 1924. Diese Gegenstände und Möbel, von Matisse wegen ihrer Farben und Formen in Szene gesetzt, haben – auch wenn sie unterschiedlichen Ursprungs sind – einen »literarischen« Charakter, der sie in einer imaginären und romanischen Welt vereinigt, in der sich die Kunst der Türkei mit der des Mittleren Ostens, die Kunst Nordafrikas mit der Andalusiens mischt. Antike Teppiche aus Boukhara und Kerman (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) und Kilim sind auf dem Boden ausgebreitet oder hängen an den Wänden. Auch erkennt man in diversen Gemälden und Zeichnungen aus der Nizza-Periode mehrere kleine, meist einbeinige Tische: einen achteckigen aus bemaltem Holz und mit mehrfarbigem, floralem Dekor **ABB. 8 KAT. 23 | S. 58**, einen weiteren, dreibeinigen mit einem silberfarbenen Netz und Einlegearbeiten aus Perlmutter und Elfenbein und schließlich noch einen kleinen achteckigen Tisch mit Einlegearbeiten im selben Stil mit Plättchen aus Perlmutter und Horn **ABB. 9** sowie einen niedrigen grünen Tisch. Einen besonderen Platz in den Kompositionen nehmen ein Kohlebecken aus Kupfer **ABB. 10 KAT. 22 | S. 59**, ein Spiegel aus bemaltem, mit kleinen Säulen und Blumen verziertem Holz **ABB. 11** und ein niedriger, achteckiger marokkanischer Sessel aus bemaltem Holz ein **ABB. 12**. Großzügig verteilt sind zahlreiche Gegenstände: eine Wasserkanne aus Kupfer **ABB. 13**, eine grüne Vase aus Opalglas mit arabischen Motiven, eine Vase aus ziseliertem Metall. Weitere Dinge werden Teil der Inszenierung: weiße achteckige Schalen, einige mit farbigen Böden, eine Schatulle aus blauer Emaille, in Andalusien gekaufte blaugrüne spanische Glasvasen mit graziösen Henkeln, ein Tonkrug mit geometrischem Dekor in Gelb und Grün.

Im Laufe dieser Periode mehren sich die Zeichnungen, Lithografien und Grafiken, in die Matisse beharrlich jedes Motiv von Dekor, Kostümen, Stoffen, Mobiliar und Boden aufnimmt. Der Anspruch auf Präzision, wie er besonders in einer Serie von Lithografien zum Ausdruck kommt, veranschaulicht den Willen, sich auf das klassische Streben nach möglichst realistischer Darstellung zurückzubekennen. Folglich greifen die Lithografie *Odaliske mit roter Satinhose*, 1925 **ABB. 14** und das Gemälde *Odaliske mit rotem Schmuckkästchen*, 1927 **KAT. 16 | S. 66/67** die gleiche Pose auf.⁴³ Beim Zeichnen konzentriert sich der Künstler auf die Darstellung der Motive von Stoffen und Gewändern, während er beim Malen mit flächenhafter Farbgebung arbeitet, um so die künstlerische Darstellung von Modell und umgebendem Dekor zu vereinheitlichen **ABB. 15**. Die Tatsache, dass er sich dem Studium dekorativer Formen von Gegenständen und Mobiliar widmet, ist Ausdruck einer großen visuellen und grafischen Sensibilität, die sich in einer Vielfalt von Stimmungen äußert, die durch die unterschiedliche Gestaltung des Bildgrundes entsteht: von der Bewahrung des Weiß der Leinwand bis zur Intensität von Schwarz. In den Zeichnungen scheinen die Veränderung des gestischen Rhythmus sowie die offensichtlichen Korrekturen der Linien Zeugnis von dieser inneren Reise des Künstlers und seines Kampfes abzulegen, den er nicht müde wird zu führen. In seinen Notizen erklärt er, dass »[...] die Schönheit eines Bildes zu einem großen Teil aus dem Kampf herrührt, den der Künstler mit seinen beschränkten Mitteln ausficht«.⁴⁴

Formen, Linien, Farben und Arabesken lösen sich schließlich vom traditionellen Thema der Odaliske, das Matisse zur Schaffung einer Art grafischen Repertoires gedient hat, aus dem er viele Jahre lang schöpfen wird, um dessen Elemente unermüdlich zu deklinieren.

»Maschrabiyya« – Filter der Räume und Seelen

Von all den Gegenständen und Möbeln, die Matisse umgeben, kommt einem eine besondere Bedeutung zu: der Maschrabiyya, einem zugleich dekorativen wie funktionalen Element der traditionellen arabischen Architektur der Länder Nordafrikas und des Nahen Ostens. Mit ihren geometrischen, aus Holz geschnitzten oder gedrechselten, in Stuck gefassten oder kunstvoll aus Stoff ausgeschnittenen Motiven dienen Maschrabiyya – vor Fenstern, Loggien und Balkonen angebracht – einerseits als Sichtschutz und andererseits als Gitter, durch das Luft zirkuliert und, wenn sie in zum Innenhof zeigenden Fenstern angebracht sind, die Frische der flachen Wasserbecken oder Bassins nach innen strömt. Matisse erwirbt mehrere Maschrabiyya aus besticktem Stoff, mit denen er seine Wohnung dekoriert und die er für seine Gemälde und Zeichnungen einsetzen wird, ähnlich wie die Klapppläden in Nizza **KAT. 59 | S. 73**. Durch sie kann er den Raum um das Modell bestimmen, eine Abschirmung zwischen verschiedenen Ebenen, zwischen innen und außen schaffen und schließlich die Helligkeit im Raum variieren. Aus denselben Gründen setzt Matisse auch häufig Grünpflanzen mit üppigem Blattwerk ein, wie den Philodendron.

Der Maler konstruiert auf diese Weise seinen eigenen, abgegrenzten Raum, in dem er sich auf der Suche nach Blickwinkeln und Perspektiven bewegt, die ihm – wenn sie erst einmal auf Papier oder Leinwand gebracht sind – ermöglichen, mit der größtmöglichen Effizienz seinem Gefühl Ausdruck zu verleihen. Aus der Feder Louis Aragons im Jahr 1943 erscheint uns Matisse gleich Renaud verirrt in dem verzauberten Wald Armidas: »In einem Haus [...] ist die Kristallisation dieser Welt, die sich auf einen wirklichen Garten hin öffnet, durch die Anhäufung von Gegenständen, frischen Blumen, gurrenden Vögeln wiedergewonnen

worden. Vor dem Fenster die Maschrabiyya wiedersehen, die ihr Haremslicht [auf die Vielfalt der Requisiten] wirft. Ich habe das Wort gefunden: dies ist ein Harem der Farben und Formen, und bleich, mit seinem hellen Hut, einem fast weißen Anzug, [...] nichts als den Schatten der Blumen auf sich, ist Matisse der Sultan dieses Universums, in dem Tauben flattern.«⁴⁵ Wie er erscheint auch die Welt des Malers als »ein Raum, der völlig von Pflanzen überwuchert ist, selbst das Licht der Sonne dringt nicht durch die Zacken der Blätter, als hätte man vor den Fenstern die durchlöchernten Geheimnisse der Maschrabiyya wiederholt, die in dem anderen Zimmer hängt. Er steht mitten unter den ungeheuren Vogelkäfigen, inmitten von Flügelschlagen, Tauben, Farnkraut, zart wie Zittern, Gräsern, kapriziöser als Stiefmütterchen.«⁴⁶

Jenseits der Maschrabiyya – die künstlerische Darstellung des Raums

Ein wichtiges Element der malerischen Erfahrung in Marokko ist für Matisse die klare und intensive Helligkeit, mit der die Sonne die Straßen der Kasbah erfüllt und visuelle mit sensorischen Wahrnehmungen mischt. Das Weiß und die flirrende Hitze der Mauern, die Frische der Schatten, die Farben der Türen und Gewänder verleihen den Werken dieser Periode eine besondere Tiefe und vermitteln dem Betrachter eine Vorstellung von Raum. Ein signifikantes Beispiel hierfür ist das Gemälde *Auf der Terrasse*⁴⁷, auf dem sich das Modell Zorah inmitten einer ätherischen und lichtdurchfluteten Umgebung befindet. Als zentrale Tafel eines Triptychons beschreibt dieses Bild die junge, auf einem violettblauen Teppich kniende Frau, beinahe schwebend inmitten bläulicher und weißer Oberflächen, die nach Kontrasten zwischen Schatten und Licht wohlgeordnet sind. Die transparenten Flächen des Bildes kontrastieren mit dem Vorhandensein der Pantoffeln und der Kleidung Zorahs, deren unsicherer, unbestimmter Gesichtsausdruck zur Atmosphäre des Bildes beiträgt. Das am unteren rechten Bildrand platzierte Glas mit Goldfischen trägt zu der sonderbaren Stimmung des Gemäldes bei, verstärkt die Oszillation im Blick des Betrachters zwischen dem Eindruck der Klaustrophilie – hervorgerufen durch die geometrischen Oberflächen der umrahmenden Mauern – und dem eines freien Treibens. Die beiden Werke, die das Triptychon ergänzen, dessen zentrales Bild *Auf der Terrasse* ist, nämlich *Fensterblick* und *Das Portal der Kasbah*, bringen den gleichen Beziehungstypus von Raum, Gegenständen und Licht zum Ausdruck. In gewisser Weise reflektieren diese Gemälde das Denken Matisse' während dieser Periode, als er um neue Inspiration ringt, aber auch den dauerhafteren Kampf, den er gegen das Verhaftetsein in alten Zwängen – außer seinem Willen, seine Emotion auf Papier und Leinwand zu projizieren⁴⁸ – führt. Diese Werke zeugen auch von der radikalen Vereinfachung, die Matisse anstrebt – ein Streben, das zur Folge hat, dass alle Details, die die Dynamik des Werkes und dessen gewünschte Wirkung stören, entfernt werden.⁴⁹ Dem Verhältnis zwischen dem Motiv, der Farbe und dem Platz, der jedem Gegenstand zugeteilt wird, gilt die andauernde Sorge des Malers. Dieses Beziehungsgeflecht wandelt sich entsprechend den Anregungen, die durch die Reisen oder das Erleben neuer sensorischer oder spiritueller Dimensionen herbeigeführt werden. Im Jahr 1931, während seines Aufenthaltes in Tahiti, ist Matisse bezaubert von den Lagunen Ozeaniens. Wie bereits bei seinen Reisen nach Marokko überrascht ihn das scheinbare Verschmelzen von Himmel und Meer **ABB. 16**. Dieses Erlebnis in Ozeanien wird zu einem schöpferischen Wiederaufleben führen, welches sich später in seinem Oeuvre ablesen lässt und sicher mit der Chapelle du Rosaire, der Rosenkranzkapelle, in Vence seinen Höhepunkt erfährt. Für die Kapelle gestaltet Matisse die Tür eines Beichtzimmers **ABB. 17** | **S. 79**, dessen Struktur die Verbindung zwischen den leeren und gefüllten Flächen seiner Zeichnungen aufgreift, um der Linie Lebendigkeit zu verleihen, zwischen dem Mikrokosmos eines Innen und der Unendlichkeit des Horizonts. Das Beichtzimmer, Ort des Sakraments der Buße, an dem der Mensch sich selbst vor Gott begegnet, wird zu einem Ort des »Lichts«. Die weiß gestrichene Holztür setzt sich aus acht Tafeln, die durch ihre geschnitzten Motive durchbrochen sind, zusammen und bewahrt so die Natürlichkeit ihrer Textur **ABB. 18** | **S. 79**. Gleich einer Maschrabiyya – in veränderter Funktion – trennt sie den Raum der Kapelle von dem kleinen, als Beichtstuhl dienenden Zimmer mit seinen weißen Mauern, die von einem Kirchenfenster illuminiert werden, und schützt den Gläubigen, der sich auf diese Weise abgeschieden, aber nicht isoliert fühlt, vor Blicken. Das Beichtzimmer, in seinen sich stets wandelnden Lichtverhältnissen, taucht zu bestimmten Stunden des Tages in magentafarbenes Licht.⁵ Auch die Glasfenster der Kapelle selbst sind eine Art Maschrabiyya – sie definieren eine Grenze, öffnen sich andererseits aber zu einem unendlichen Raum, indem sie mit dem Kontrast von mattem Glas für die zitronengelben Motive und transparentem Glas in Flaschengrün und Ultramarinblau spielen **ABB. 19**. Matisse drückt es so aus: »Weil es dem Gelb an Transparenz fehlt, fesselt es die Aufmerksamkeit des Betrachters, hält diese im Innern der Kapelle fest [...]«⁵¹, wohingegen das Flaschengrün und das Ultramarinblau eine besondere Beziehung zwischen der Innenwelt der Kapelle und dem Außen ihrer Umgebung zulassen. »Wenn man also vom Innern der Kapelle durch das Fenster jemanden im Garten hin und her gehen sieht, so scheint er einer ganz anderen Welt anzugehören [...]«⁵² In der Rosenkranzkapelle von Vence findet Matisse' Schaffen zu seiner Vollendung. Baut sein Oeuvre auch auf sukzessiven Phasen – wie der der Odaliskin der Nizza-Periode – auf, so folgt es doch treu dem, was Matisse sich selbst und jedem nachfolgenden jungen Maler wünscht: »Wenn es ihm gelingt, seinem tiefen Gefühl gegenüber die Aufrichtigkeit ohne Betrugerei und Selbstgefälligkeit zu bewahren, wird ihn seine Neugierde nicht verlassen, und er wird bis ins hohe Alter von demselben Willen zu harter Arbeit und von demselben Lernbedürfnis erfaßt sein wie in seiner Jugend. Was könnte schöner sein!«⁵³

- 1 1917 ist Matisse 49 Jahre alt. 1906 reist er nach Biskra in Algerien. Durch seine Reise im Jahr 1909 nach Sevilla in den Süden Spaniens lernt er die Kunst der Almohaden kennen. 1910 besucht er eine Ausstellung islamischer Kunst in München. 1912 bricht er nach Tanger in Marokko auf, wohin er im Dezember desselben Jahres zurückkehren wird.
- 2 Ausschnitt aus einem Radiointerview aus dem Jahr 1942, aus: »Radiointerview mit Matisse – die erste Sendung« 1942«, in: Flam, Jack D. (Hrsg.): *Matisse. Über Kunst*, Zürich 1982, S. 152.
- 3 »Gespräch mit Tériade«, 1929/1930«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 234.
- 4 Aus: »Matisse spricht«, 1951«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 234. Matisse fügt hinzu: »Eines Morgens ritt ich in Tanger über eine Wiese, die Blumen reichten bis zu den Nüstern des Pferdes. Ich fragte mich, wo ich schon eine ähnliche Erfahrung gemacht hatte – es war beim Lesen eines Kapitels aus Lotis Buch *Au Maroc* gewesen.« Pierre Loti reist von April bis Mai 1889 durch Marokko.
- 5 Pierre Schneider gibt das Jahr 1900 an (Jahr der Weltausstellung in Paris), in: *Matisse*, München 1984, S. 158.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 *Nu bleu: Souvenir de Biskra*, The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection.
- 11 Zwischen 1930 und 1932 realisiert Matisse in einer gemieteten, zum Atelier umgestalteten Garage in der Rue Désirée Niel die drei Tafeln von *La Danse* (Der Tanz) für die von hohen Fenstern überragten drei Arkaturen der Barnes Foundation in Merion (Pennsylvania).
- 12 Mehrmals wird Matisse Ausstellungen zur Kunst des Mittleren Ostens besuchen: *Islamische Kunst*, München, 1910; *Miniatures persanes*, Musée des arts décoratifs, Paris, 1912. Weitere Ausstellungen mit islamischer Kunst in Paris fanden statt 1893 im Palais de l'Industrie, 1894 im Palais de l'Élysée und 1903 im Pavillon de Marsan.
- 13 Brief vom 2. Dezember 1910 von Henri Matisse aus Sevilla an seine Frau Amélie, die zu dieser Zeit im Familienhaus in Issy-les-Moulineaux lebt. Archiv Henri Matisse.
- 14 Matisse reist im Jahr 1911 nach Moskau zur Hängung der beiden großen Gemälde *La Musique* und *La Danse* im Privathaus des Industriellen und Kunstsammlers Schtschukins.
- 15 Karte von Henri Matisse an seine Tochter Marguerite vom 31. Januar 1912, Archiv Henri Matisse.
- 16 Brief von Henri Matisse an Marguerite, Tanger, 31. Dezember 1912. Archiv Henri Matisse.
- 17 Matisse und seine Frau wohnen im Hôtel de France in Tanger.
- 18 Brief von Henri Matisse an Marguerite, Tanger, 12. März 1912. Archiv Henri Matisse.
- 19 Brief von Henri Matisse an Marguerite, geschrieben am Samstag, den 9. Oktober 1912 (um 9.30 Uhr) auf einem Papierbogen mit Briefkopf, auf dem ein Schiff, überragt von der Inschrift »Stoomvaart-Matatschappu, Otterdamsche Lloyd«, abgebildet ist. Archiv Henri Matisse.
- 20 Brief von Matisse an Marguerite, 21. November 1912. »Wahrscheinlich weißt Du, dass Deine Mutter in Marseille darauf wartet, mit dem Schiff der Ostafrika-Linie zu mir zu kommen. Camoin ist bei ihr. Er möchte hier arbeiten.« Archiv Henri Matisse.
- 21 Archiv Henri Matisse
- 22 Brief von Matisse an seine Frau, Tanger, 2. November 1912. Archiv Henri Matisse.
- 23 Russischer Kunstsammler und Industrieller. Diese Werke werden 1918 Teil der Sammlungen der *Museen für moderne westliche Malerei* in Moskau. Heute befinden sie sich im Puschkina Museum in Moskau.
- 24 Coll. The Museum of Modern Art, New York, Schenkung des Ehepaars Samuel A. Marx.
- 25 Matisse verwendet diese Methode als Entwicklungsprozess für zahlreiche Werke wie auch für die vorbereitenden Studien zu *La Danse* für die Barnes Foundation im Jahr 1930.
- 26 »Matisse spricht«, 1951«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 234.
- 27 Darunter zum Beispiel Bühnenbild und Kostüme, die Matisse für das Ballett *Le Chant du Rossignol* (Lied der Nachtigall) nach der Musik von Igor Strawinski und der Choreografie von Léonide Massin im Jahr 1919 schafft. Später wandelt er einen gleichen Auftrag für das Ballett *Scheherazade* ab.
- 28 »Gespräch mit Tériade«, 1929 /1930«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 113.
- 29 1921 erwirbt das Musée du Luxembourg *Odalisque à la culotte rouge*. Heute gehört es zur Sammlung des Musée national d'art Moderne /Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 30 In der Darstellung der Odaliskens scheint Matisse – ganz unerwartet – zurückzublicken, seinen nach Neuerung sinnenden Experimenten zuwiderzulaufen, um zum realistischen Zeichnen zurückzufinden.
- 31 Reproduktion in: Duthuit, Claude: *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, Bd. 2, Paris 1983, Nr. 455, S. 59.
- 32 »Gespräch mit Tériade«, 1929/1930«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2) Jack D. Flam (Hrsg.), *Matisse. Über Kunst*, »Gespräch mit Tériade«, 1929/1930, Zürich 1982, S. 233. »Ich bin im Begriff, nach Nizza zu verreisen. Paris ermüdet mich im Winter mit seinem Lärm, seinem Betrieb, seinen Aktualitäten, seiner Mode, die man mitmachen muß. [...] Aber ich habe nun die Stille nötig, die Einsamkeit.«
- 33 »Gespräch mit Tériade«, 1929 / 1930«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 233.
- 34 »Bemerkungen über das Malen«, 1945«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 185.
- 35 »Zeugnis«, 1951«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 238.
- 36 Sammlung The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 37 Sammlung Musée de l'Orangerie, Paris.
- 38 Sammlung Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 39 Sammlung Musée départemental du Cateau-Cambrésis.
- 40 Sammlung Philadelphia Museum of Art, Collection Samuel S. White 3rd und Vera White.
- 41 The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection.
- 42 Sammlung Musée Matisse, Nizza.
- 43 Beide Werke befinden sich in der Sammlung Musée Matisse, Nizza.
- 44 Fourcade S. 133. »Über Modernismus und Tradition«, 1935«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 134.
- 45 Aragon, Louis: *Henri Matisse. Roman*, deutsch von Eugen Helmlé, Stuttgart 1974, S. 231.
- 46 Ebd., S. 230.
- 47 Sammlung Puschkina Museum, Moskau.
- 48 Später, im Jahr 1930 erklärt er: »Ich will meine Empfindung wiedergeben. Diese seelische Verfassung wird hervorgerufen durch die Gegenstände, die mich umgeben und die in mir

weiterwirken: angefangen beim Horizont bis zu mir selbst, ich selbst mit eingeschlossen. Denn sehr oft versetze ich mich in das Bild, und ich nehme wahr, was hinter mir ist. Ich gebe den Raum und die dort befindlichen Gegenstände so natürlich wieder, als ob ich nur das Meer und den Himmel vor mir hätte, das heißt das Einfachste, was es auf der Welt gibt.« Aus: »Gespräch mit Tériade«, 1929/1930«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 134.

49 Ein schönes Beispiel für diese Methode und die damit verbundene Vorgehensweise ist das Gemälde *Les Acanthes*, zu dem Matisse sich in einem Brief an seine Frau aus Tanger wie folgt äußert: »Nachdem ich es genau untersucht hatte, fand ich heraus, was störte. Es sind die beiden Sonnenflecken auf dem Baum, der Pinie. Sie unterbrechen den Schwung der Linien, sie töten den hellgrünen, fast gelben Baum im Hintergrund. Ließe ich die Flecken auf der Pinie, bräuchte ich eine andere Komposition. Ich werde Papier auf diese beiden Flecken kleben und sie im Farbton des restlichen Baumes malen. Wenn diese Flecken erst einmal entfernt sind, wird das Bild viel Größe haben.« Archiv Henri Matisse.

50 Ein optisches Phänomen (Nachbild auf der Netzhaut), das von der farbenfrohen Atmosphäre der Kapelle mit seinen Glasfenstern in Gelb, Blau und Grün herrührt: Das durch das Glasfenster in das Beichtzimmer eindringende Tageslicht verwandelt sich in Rosa-Lila, Komplementärfarbe des Gelb-Grüns.

51 »Über die Wandbilder und die Fenster der Kapelle von Vence«, 1951«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 228.

52 Ebd.

53 »Bemerkungen über das Malen«, 1945«, in: Flam 1982 (wie Anm. 2), S. 185.