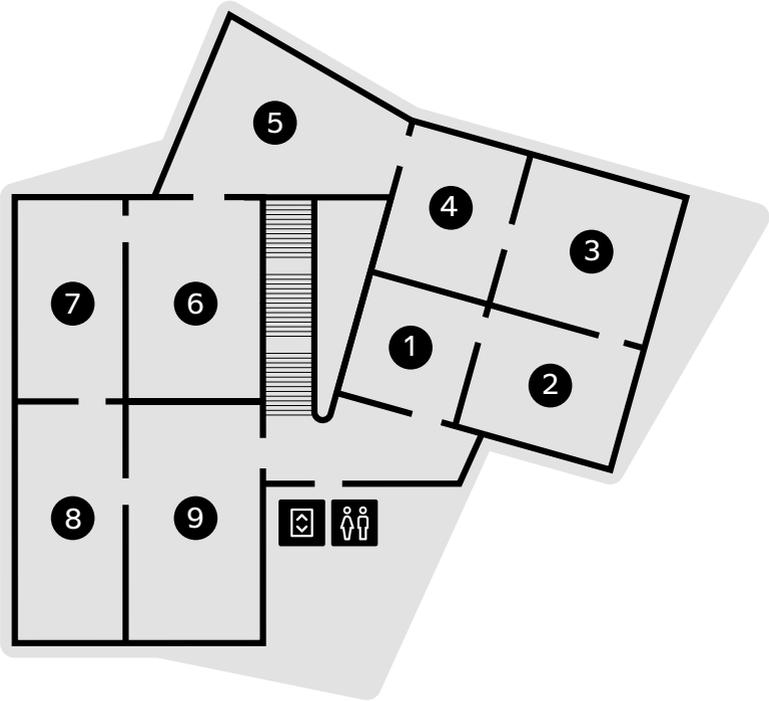


MATISSE, DERAIN UND IHRE FREUNDE

DIE PARISER AVANTGARDE 1904–1908

kunstmuseum basel

KUNSTMUSEUM BASEL | NEUBAU
2. OBERGESCHOSS



Die Fauves gelten als die erste Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Georges Braque und ihre Freunde prägten mit ihrem Schaffen in den Jahren 1904 bis 1908 die Maleriediskurse weit über die Moderne hinaus. In diesem berühmten Künstlerkreis hatten Frauen eine wichtige, aber bisher wenig beachtete Rolle. Den Kunstschaffenden ging es um die Befreiung des Bildes aus einem starren akademischen Regelwerk.

Die Bezeichnung Fauves (wilde Tiere) stammt von einem Kritiker als Reaktion auf den expressiven Farbauftrag und die ungewöhnlichen Farbkombinationen dieser jungen Maler. Sie arbeiteten an unterschiedlichen Orten und in wechselnden Konstellationen. Ihre Motive reichen von Hafen- und Strassenansichten über intime Familienbilder bis hin zu Szenen des ausschweifenden Nachtlebens und der urbanen Konsumkultur. Schon nach wenigen Jahren franste die lose Verbindung der jungen Kunstschaffenden wieder aus. Einige Künstler zog es ins Bateau-Lavoir, ein Atelierhaus in Montmartre, in dem Pablo Picasso arbeitete. Sie interessierten sich für eine neue Malweise, die später als Kubismus kanonisiert wurde. Die Anzahl an revolutionären Kunstwerken, die die Fauves in dieser kurzen Zeit schufen, ist beachtlich.

1

DIE SCHÜLER MOREAUS

Der Fauvismus hat seine Ursprünge in der Pariser École des Beaux-Arts in der Klasse von Gustave Moreau. Hier bildete sich in den 1890er-Jahren ein Freundeskreis junger Kunstschafter, bestehend aus Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin, Jean Puy und Henri Manguin. Die Künstler trafen sich auch nach ihrer Studienzeit, um gemeinsam vor dem Modell zu arbeiten. In den dabei entstandenen Akt-Bildern erprobten sie die Abkehr von der naturgetreuen Wiedergabe der Farben und neue Darstellungsweisen der menschlichen Figur. An einem trüben Wintertag in einem grauen Atelierraum malte Matisse während einer solchen gemeinschaftlichen Sitzung *Nu aux souliers roses* (1900). Puy beschrieb dieses Werk als koloristischen Durchbruch: «Aber Matisse, und nach ihm Derain, haben dieses Grau [...] als kräftiges, schwer lastendes Blau präsentiert und die Formen des Modells in Orange. Das war zwar frappierend, aber völlig jenseits der Realität. Matisse zögerte zu dieser Zeit nicht, sich von ihr so weit zu entfernen, dass es einer Grausamkeit gegenüber dem Auge gleichkam.» Den stilistisch heterogenen Bildern ist die eingehende Rezeption der Malerei der Neo- und Postimpressionisten abzulesen. Die beiden Stillleben von Matisse und das Bild aus St. Tropez zeugen insbesondere vom Einfluss Paul Signacs.

2 CHATOU UND COLLIOURE

1900 freundeten sich André Derain und Maurice de Vlaminck an und mieteten bald darauf ein gemeinsames Atelier im Pariser Vorort Chatou, wo beide aufgewachsen waren. Gemeinsam unternahmen sie ausgedehnte Exkursionen im Umland: Die Künstler erprobten an den Ufern der Seine neue Möglichkeiten der Farbgebung. Von 1901 bis 1904 leistete Derain Militärdienst, die beiden blieben aber in engem Austausch und setzten ihre gemeinsame Arbeit nach Derains Rückkehr fort. Im Winter 1904 besuchte Matisse die beiden in Chatou und stellte fest, dass sie ähnliche bildnerische Strategien wie er verfolgten. Im darauffolgenden Sommer reiste die Familie Matisse auf Empfehlung Signacs in das abgelegene südfranzösische Fischerdorf Collioure nahe der spanischen Grenze. Derain schloss sich an und arbeitete mit Matisse Seite an Seite. Hier entwickelten sie eine neue Bildsprache, die um die Wiedergabe des mediterranen Lichts kreist und die Darstellung von Schatten verneint. Matisse und Derain entwickelten eine pastose, expressive Malerei, in der das Verhältnis von Licht und Schatten, von Vorder- und Hintergrund neu gedacht wird. Die dort entstandenen Landschaftsbilder waren wegweisend für die weitere Entwicklung des Fauvismus und führten zum Skandal im Salon d'Automne von 1905.

Henri Matisse, *La Plage rouge*, 1905

Das Werk ist ein charakteristisches Beispiel für Matisse' Farbexperimente in Collioure. Im Herbst 1905, als das Gemälde in der Galerie Druet in Paris erstmals ausgestellt wurde, äusserte sich der Künstler folgendermassen: «Sie sind ohne Zweifel erstaunt, einen Strand dieses Kolorits zu sehen, in Wirklichkeit bildete ihn gelber 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.» Der rote Sand verdeutlicht, dass Matisse die darstellende Farbe nicht mehr an die Realität band. Vielmehr ging es dem Maler darum, seine persönliche Wahrnehmung der Landschaft malerisch festzuhalten.

3 NORMANDIE UND SÜD-FRANKREICH

Nach dem Salonskandal suchten Kunstschaaffende aus Le Havre die Nähe zu den Fauves, namentlich Georges Braque, Raoul Dufy und Othon Friesz. Die jungen Maler unternahmen – oft zu zweit – Exkursionen und nutzten das in der Belle Époque sich ausweitende Eisenbahnnetz. Sie waren Vorreiter in der touristischen Erschließung Südfrankreichs. Die dabei entstandenen Gemälde zeugen bereits in der Bildanlage vom engen Austausch unter den Kunstschaaffenden. Für ihre Reisen suchten sie Orte auf, die bereits von den Impressionisten gemalt wurden, sei es im Pariser Umland, in der Normandie oder im Süden Frankreichs. So reisten Derain, Braque und Friesz wiederholt nach L'Estaque, einem Dorf in der Nähe von Marseille, das eng mit Paul Cezanne verbunden ist (Camoin pflegte persönlichen Kontakt zu ihm). Motivisch standen Küstenlandschaften und Badeorte im Zentrum. Die Künstler stellten die bürgerliche Konsumgesellschaft dar – die aufkommende Werbeindustrie wie auch die Tourismus- und Freizeitkultur. Wegen der schnellen Malweise und der flächigen Wirkung der Bilder wurden die Maler von der Kunstkritik auch als «Affichistes» (Plakatmaler) verunglimpft. Sie verzichteten auf die Grundierung der Leinwand, verwendeten zu meist ungemischte Farben oder malten direkt aus der Tube.

Albert Marquet, *Affiches à Trouville*, 1906

Die Hafenstädte der Normandie waren um 1900 beliebte Urlaubsdestinationen der wohlhabenden Pariser Bürger:innen. Im Mittelpunkt von Marquets Interesse stehen die grossen farbigen Werbetafeln, die hinter dem Strand emporragen. Sie stehen sinnbildlich für die sich ausbreitende Werbeindustrie und den aufkommenden Massenkonsum. Die strukturierte und flächige Anordnung der Tafeln wird durch den sichtbaren Pinselstrich und die Farbenvielfalt aufgebrochen.

4 STILLEBEN UND FAMILIENSZENEN

Entgegen ihrem Ruf als «junge Wilde» haben die Maler viele Familienszenen und Stilleben geschaffen. Amélie Matisse-Parayre stand ihrem Mann oft Modell. Sie war ein zentrales Mitglied des Künstlerkreises der Fauves. Ohne die finanziellen Einkünfte durch ihr Hutgeschäft wäre es Matisse nicht möglich gewesen, seiner künstlerischen Tätigkeit nachzugehen. Madame Matisse wurde auch von Derain, Marquet und Camoin gemalt, von Letzteren beim Knüpfen eines Gobelins, der auf Entwürfen von Derain basiert und im Salon des Indépendants 1905 ausgestellt war. Vlaminck und Derain malten dunkle Innenräume, die den Geist des vorherigen Jahrhunderts in sich tragen. Robert Delaunay und Dufy überführten Blumen und Wintergärten in bunte Muster und Farbflächen. Unter den Bildern finden sich einige Porträts von Kindern und Jugendlichen. An ihren Gesichtern lassen sich die revolutionären Farbgebungen exemplarisch ablesen. Die Fauves hatten ein grosses Interesse an den Erfahrungsräumen von Kindern, an deren Zeichnungen und ihrem unkonventionellen, offenen Erleben der Welt.

Charles Camoin, *Madame Matisse faisant de la tapisserie*, 1904

Charles Camoin porträtiert hier Amélie Matisse-Parayre bei der Arbeit. Die Frau von Henri Matisse war eine begabte Modistin, die von 1899 bis 1902 ihr eigenes Hutgeschäft betrieb. Als ihr Mann noch wenig Erfolg hatte mit seiner Kunst, finanzierte sie mit ihrem Geschäft die mittlerweile fünfköpfige Familie massgeblich. Wie im Gemälde festgehalten, war sie nach der neuesten Mode gekleidet. Das luftige Gewand, ein Kimono, schränkte sie bei der Arbeit nicht ein und galt – im Gegensatz zum Korsett – als ein Symbol der (Bewegungs-)Freiheit. Camoins detaillierte Ausarbeitung der Stoffe zeugt von seinem Interesse für das Kunsthandwerk, das nicht den gleichen Stellenwert hatte wie die Malerei.

5

Émilie Charmy, *Berthe Weill*, 1910

1901 eröffnete Berthe Weill als eine der ersten Frauen in Paris eine Galerie. Im darauffolgenden Februar stellte sie bereits Werke von Matisse und Marquet aus und wurde zu einer wichtigen Förderin der Fauves. Mit vielen von ihnen blieb sie über die Jahre hinweg eng verbunden und widmete ihnen immer wieder Ausstellungen. Sie förderte auch junge Künstlerinnen: Mit Émilie Charmy, von der sie sich 1910 porträtieren liess, pflegte sie eine lang-jährige Freundschaft. Auch Marie Laurencin nahm an mehreren Gruppenausstellungen in der Galerie teil. *Mère Weill* war eine Pionierin des Kunsthandels der Moderne und zeigte stets junge, noch nicht etablierte Positionen.

6 STADT- UND NACHTLEBEN

Viele Bilder der Fauves entstanden im Montmartre, das sowohl ein Künstler:innen-Viertel als auch das Zentrum des Pariser Nachtlebens und der Prostitution war. Camoin, Derain und Kees van Dongen hatten ihre Ateliers in der Nähe der berühmten Konzertsäle, Variétés und Tanzlokale. Die Fauves haben zahlreiche Porträts von Sexarbeiter:innen, Sänger:innen und Tänzer:innen gemalt. So revolutionär sich die neuen malerischen Darstellungsweisen ausnahmen, so patriarchal geprägt waren die Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Die Werke zeugen von asymmetrischen Machtbeziehungen und sind von einer sexualisierten Perspektive auf den weiblichen Körper geprägt. Die Werkreihe der London Paintings (1906–07) von Derain nimmt eine solitäre Position innerhalb des Fauvismus ein. Auf Initiative des Kunsthändlers Ambroise Vollard reiste Derain nach London, um Stadtlandschaften zu malen. Dahinter steckte Kalkül: 1904 hatte Claude Monet in der Galerie Druet in Paris eine kommerziell sehr erfolgreiche Ausstellung mit London-Bildern bestritten. Auch wenn das städtische Leben und die Ufer der Themse die Grundlage von Derains Bilder waren, führen diese hinsichtlich ihrer Farbgebung ein Eigenleben. Die Werke wurden mehrheitlich im Atelier in Paris vollendet und sind geprägt von einer kritischen Auseinandersetzung mit der impressionistischen Tradition.

Émilie Charmy, *Autoportrait*, 1906

Dass sich eine Frau um 1906 in lasziver Pose und mit entblösster Brust darstellt, war alles andere als selbstverständlich. Damit lief Frau Gefahr, als zügellos zu gelten, in einer Zeit, in der Frauen danach beurteilt wurden, wie sittsam sie sich verhielten. Charmy inszeniert hier selbstbestimmt ihren Körper, ohne sich an soziale Normen zu halten. Für die Künstlerin, die auch Bilder von Prostituierten malte, war dies ein Akt der Befreiung aus der patriarchal geprägten Gesellschaft.

Kees van Dongen, *Modjesko, soprániste*, 1908

Van Dongen porträtiert hier den afroamerikanischen Dragperformer Claude Modjesko, der nach der Jahrhundertwende durch Europa tourte. Die im Profil gemalte *soprániste* nimmt mit ihrer Präsenz den gesamten Bildraum ein. Schrill singt sie mit weit geöffnetem Mund aus dem Bild heraus. Modjesko trat in Variétés unter dem Künstlernamen «Black Patti» und «Patti Créole» auf, womit er sich gleich doppelt den rassistischen und heteronormativen Vorurteilen des Publikums aussetzte. In der Presse wird Modjesko mal als Mann, mal als Frau vorgestellt, stets hervorgehoben wird aber die Hautfarbe. Van Dongen verleiht Modjesko mit seinem Porträt eine bis heute nachwirkende Präsenz.

7 PASTORALEN UND IDYLLEN

Die französische Bildtradition der Pastorale wurde von den Fauves weitergeführt. An Künstler wie Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Cézanne anknüpfend, malten sie Fest- und Badeszenen. Die Künstler schufen sich symbolisch aufgeladene Gegenwelten zum Stadtleben. In den idyllischen Landschaften vermengten sie mannigfaltige ikonografische Referenzen – von Sujets, die auf anarchistische Bildprogramme verweisen, über Figuren aus der mittelalterlichen Artus-Sage bis hin zu kambodschanischen Tempelfriesen und ozeanischen Ornamenten. Die Bilder sind durchzogen von kulturellen Appropriationen und imaginierten Rückbezügen auf eine «nationale» mittelalterliche Geschichte. Sie zeugen von einem Eskapismus, der mittels einnehmender Farben Assoziationen von fernen Orten hervorruft, sowohl zeitlich wie auch geografisch. Wichtige künstlerische Vorbilder der Fauves waren Henri Rousseau und Paul Gauguin. Die exotistischen Bezüge sind Teil der kolonialen Ideologie und Infrastruktur Frankreichs zur Zeit der Jahrhundertwende – die Fauves gelten als die ersten Maler, die afrikanische Masken kauften.

Maurice de Vlaminck, *Nu rouge*, 1905

1905 erwarb Maurice de Vlaminck eine Fang-Maske aus dem Gabun, die er später an Derain weiterverkaufte. Vlaminck scheint in *Nu rouge* auf die Maske Bezug zu nehmen, es lassen sich formale Anleihen in der Darstellung des Gesichts der Frau ausmachen. Es ist in vereinfachten, geometrischen Zügen dargestellt. Der Körper der Frau wirkt durch die monochrome rote Farbe äusserst flächig und ist mit wenigen Linien umrissen. Der Hintergrund von Blau- und Grüntönen deutet eine Landschaft an. Das Bild ist von einem exotistischen Blick geprägt durch die Hervorhebung der sexuellen Attribute und das maskenhafte Gesicht.

Marie Laurencin, *Diane à la chasse*, 1908

Marie Laurencin wurde als «la biche parmi les fauves» («die Hirschkuh unter den Fauves») und «la fauvette» bezeichnet. Als Kommilitonin von Georges Braque und Partnerin von Guillaume Apollinaire war sie zwar Mitglied des avantgardistischen Bundes, wurde aber von den Männern kleingehalten. In *Diane à la chasse* verbindet sie die Tier- und Pflanzenwelt zu einem ornamentalen Muster vor blauem Hintergrund. Im Zentrum präsentiert sich die Jagdgöttin Diana, ein Alter Ego der Künstlerin, die von einem Reh getragen wird. Die Frau mit ihrem wehenden Haar leuchtet aus dem Bild hervor und blickt uns direkt an – eine selbstbewusste Herrscherin in ihrem Reich.

8 KERAMIKEN, SKULPTUREN UND ARBEITEN AUF PAPIER

Nicht nur im Medium der Malerei, sondern auch in der Grafik und Skulptur befragten die Künstler:innen die akademischen Konventionen. Eine Reihe handgrosser Skulpturen aus den Jahren 1904–1909 zeugt von der Bedeutung, die die Darstellung der menschlichen Figur im Werk von Matisse hat. Die manuelle Bearbeitung des Materials wird durch die Fragilität und Grazie der kleinen Skulpturen kontrastiert. Die Suche nach neuen Darstellungsweisen der Figur vermittelt sich auch in der Grafik. Im technisch einfachen Druckverfahren des Holzschnitts haben Derain und Matisse Bilder geschaffen, die die Unterscheidung zwischen Fauvismus und Kubismus hinfällig erscheinen lässt. Das Interesse am Experimentieren mit althergebrachten Techniken und Materialien wird auch in der Auseinandersetzung mit der Keramik sichtbar. Im Atelier von André Metthey in Asnières stellten die Fauves Fayencen her. Die Vasen, Teller und Schalen zeugen von der Hinwendung zu einer ästhetischen Gestaltung ihres unmittelbaren Lebensraums. Die im Herbstsalon

1907 von den Fauves gezeigten Keramiken lassen sich rückblickend als der letzte Höhepunkt der losen Künstlergruppierung beschreiben.

9 INTERNATIONALER KONTEXT

Der Fauvismus spielte eine zentrale Rolle in der internationalen Entwicklung der Kunst der Moderne in Europa; zugleich war er kein solitäres Phänomen, sondern ist in einem transnationalen Kontext anzusiedeln. Künstler:innen wie Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin waren zur selben Zeit auch in Paris und stellten teilweise in den Salons aus. Die Mitglieder der deutschen Künstlervereinigung *Die Brücke* befassten sich mit ähnlichen Fragestellungen und bezogen sich zum Teil auch explizit auf die Bilder der Fauves. Die Werke von Matisse wurden besonders intensiv rezipiert und fanden ab 1908 umso mehr Beachtung, als jener eine eigene Privatakademie mit mehrheitlich internationalen Studierenden führte. Zeitgleich erschienen seine *Notes d'un peintre*. Der Text ist eine theoretische Verteidigung seiner Malerei, der in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Auch in Grossbritannien und den USA wurde der Fauvismus/Post-Impressionismus eingehend rezipiert. In England nicht zuletzt durch den Künstler und Kritiker Roger Fry, in den USA durch die Sammler:innen Leo, Sarah und Gertrude Stein sowie den Künstler Max Weber.

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Art Mentor Foundation Lucerne
Bundesamt für Kultur
bz – Zeitung für die Region Basel
Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung
Simone und Peter Forcart-Staehelin
Dorette Gloor-Krayer
Rita und Christoph Gloor
Dr. Urs Gloor und Hardy Happle
Annetta Grisard-Schrafl
HEIVISCH
Stiftung für das Kunstmuseum Basel
Trafina Privatbank AG
Anonyme Gönnerinnen und Gönner

CREDIT SUISSE 

Belle Époque – drei Kammermusikabende mit Musiker:innen des Sinfonieorchester Basel

Mit einer Einführung von Hans-Georg Hofmann,
künstlerischer Direktor Sinfonieorchester Basel

Kunstmuseum Basel | Neubau
Konzertbeginn jeweils 19.15 Uhr, CHF 65/25
Tickets → shop.kunstmuseumbasel.ch

Fr 27.10.23, Belle Époque 1: «Chausson & Debussy»

Fr 24.11.23, Belle Époque 2: «Harfe & Cello»

Fr 8.12.23, Belle Époque 3: «La dernière valse»

Öffnungszeiten / Opening Hours / Heures d'ouverture

Di–So 10–18 Uhr / Tue–Sun 10 a.m.–6 p.m. / Mar–Dim 10h–18h

Mi 10–20 Uhr / Wed 10 a.m.–8 p.m. / Mer 10h–20h

Sonderöffnungszeiten / Heures d'ouverture spéciales /
Special opening hours → kunstmuseumbasel.ch/besuch

Eintrittspreise / Admission / Prix d'entrée

Erwachsene / Adults / Adultes CHF 26

Ermässigt / Reduced / Prix réduit CHF 16, 13, 8

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62

info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch



#kunstmuseumbasel
