

MAGISTERARBEIT

AN DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN
IN DEM FACH KUNSTGESCHICHTE

BETREUUNG:
PROF. DR. ANTJE VON GRAEVENITZ

ORNAMENTIK ALS MODERNE BILDSTRATEGIE

AUF DER SUCHE NACH EINER SYNTHESE DES SEHENS IN DER MALEREI HENRI MATISSES

VORGELEGT VON:

HOLGER OTTEN
NEUSSER STR. 8
50670 KÖLN

KÖLN, DEN 11. SEPTEMBER 2003

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	8
1. Die Entwicklung der Ornamentik in der Malerei Henri Matisse	13
2. Bild und Betrachter	21
2.1 Grundlagen der visuellen Wahrnehmung	22
2.2 Besonderheiten der Bildwahrnehmung	27
2.3 Cézannes „Neue Schule des Sehens“	30
2.4 Ornamentik als Bildstrategie bei Henri Matisse	34
2.5 Aspekte einer Bildgeschichte der Anschaulichkeit	38
3. Bild und Moderne	41
3.1 Die Bedeutung der Ornamentik in der Malerei Matisse	43
3.2 Matisse Malerei und die „Einklammerung der Wirklichkeit“	48
3.3 Zum Konzept der Moderne in der Malerei Henri Matisse	51
3.4 Die Identität des Bildes und des Betrachters in der Moderne	55
Schluss	61
Literaturverzeichnis	67
Abbildungsverzeichnis	75
Abbildungen	77

Vorwort

Eine Vielzahl von Ausführungen über Matisse's malerisches Werk zeigen, dass mit dem „klassisch“ abendländischen Bildbegriff mit seinen dualistischen Prädikaten wie Raum und Fläche, Perspektiv und Dekorativ nicht das Wahrnehmungsphänomen zwischen Bild und Betrachter erklärt werden kann. Der Forschungskanon unterlag hierbei lange Zeit dem Problem, dass man keine Bildrealität anerkennen zu konnte. Resultierend handelt es sich dann bei jenen Interpretationen um Überinterpretationen, die der Malerei von Matisse eine Transzendenz oder imaginierte Subjektivität unterstellen.¹

Ein Grund dieser Überinterpretationen ist darin zu sehen, dass sich nur wenige Kunsthistoriker auf dem weiten, interdisziplinären Feld der Wissenschaften herausgenommen haben, mitzureden. Dies betrifft insbesondere das elementare Spannungsverhältnis von Anschaulichkeit und Begrifflichkeit.² Da Fragen der bildlichen Darstellung und die Problematik der Wahrnehmung in der Moderne die Kunst wesentlich beeinflussten³, ist es umso erstaunlicher, dass diese Thematik auch in der jüngeren Matisse-Forschung keine gebührende Berücksichtigung fand. Aus diesem Grund sucht diese Arbeit, ausgehend von einer anthropologischen Ursprünglichkeit des Bildes,⁴ in der Utopie einer Synthese von

¹ John Elderfield (The drawings of Henri Matisse, London 1984) untersucht zwar das „Möglich-Sein“ der Bilder, sieht es letztlich aber als Ausgleich des Dualismus eines Innen-Außen-Verhältnis. Pierre Schneider (Henri Matisse, München 1984) klassifiziert die Bilder zwischen Realismus und Dekoration, zwischen Historischem und Göttlichem, Objektivität durch historische Verankerung und zugleich Subjektivität durch die Verbindung mit der Persönlichkeitsstruktur Matisse's. Jack Flam (Matisse. The man and his art 1869-1918, London 1986) unterscheidet, ohne sich von festgeschriebenen Kategorien befangen zu lassen, schließlich auch zwischen Realität und höherer Realität. Ausführlich hierzu: Ließegang, Susanne: Henri Matisse - Gegenstand und Bildrealität: Dargestellt an Beispielen der Malerei zwischen 1908 und 1918, Diss. Gießen 1993, Bergisch Gladbach/Köln 1994 (=Reihe Kunstgeschichte, hrsg. von Norbert Werner, Bd. 7), S. 1-2.

² Ausnahmen wie z. B. Ernst Gombrich, Max Imdahl, Gottfried Boehm und Hans Belting, die sich in ihrer Forschung durchgehend mit dem Bild und der Betrachterperspektive beschäftigten, bilden hier eher Ausnahmen. Insbesondere der Ausruf der so genannten Bildwissenschaften, zu deren Vertretern Hans Belting im deutschsprachigen Raum und Autoren wie bspw. Norman Bryson im englischsprachigen Gebiet gezählt werden, forschen jüngst wieder in diesem Bereich. Das elementare Spannungsverhältnis von Bild und Reflexion führte 1993 zur Gründung der „Deutschen Gesellschaft für Ästhetik“. Siehe: Mayr, Susanne: Bild und Reflexion. Gründungstagung der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Münster, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 36, 1991, S. 225-228.

³ Hierzu Gottfried Boehm: „Wenn es [das Bild] nicht mehr an eine mimetische Darstellungsaufgabe gebunden ist, werden die Bedingungen des Sehens und visueller Erfahrung zu seinem eigentlichen Inhalt.“ Zit. in: Boehm, Gottfried: Nachwort. Die Ursprünglichkeit des Bildes, in: Jochims, Reimer: Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1975, S. 227-235, hier S. 228.

⁴ Die „Ursprünglichkeit des Bildes“ meint die prinzipielle Unersetzbarkeit des Bildes durch andere Ausdrucksformen etwa begrifflicher oder literarischer Art. Das ist „die Divergenz zwischen der Sprache des Bildes und der verbalen Sprache seiner Interpretation“ Siehe: Boehm, Gottfried: Nachwort. Die Ursprünglichkeit des Bildes, in: Jochims, Reimer: Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1975, S. 227-235, Zitat, S. 227.

visueller und begrifflicher Wahrnehmung im Bildsehen, Erkenntnisse über die Bild-Betrachter-Beziehung in der Moderne zu erhalten.

Nichtsdestotrotz sind „traditionelle“, auf Stilkritik und Ikonographie basierende Betrachtungen gewinnbringende Unternehmen, - auch bei Matisse.⁵ So darf jedoch eine Methode neben ihren Möglichkeiten nicht ihre Grenzen vergessen und muss sich deshalb dazu verpflichtet fühlen, andere methodische Möglichkeiten zu bedenken. Nach Ulrich Gumbrecht haben sich seit dem 19. Jahrhundert die Bedingungen der Erfahrungsbildung so sehr verändert, dass die ästhetische Erfahrung nicht mehr begrifflich eingeholt werden könne. Die Hermeneutik habe sich noch nicht auf diese epistemologische Wandlung umgestellt.⁶

Ein folgerichtiger und nicht selten kritisierte Methodenpluralismus muss so neben dem Blick zu angrenzenden Wissenschaften vor allem die Kunstphilosophie und Kunsttheorie für sich in Anspruch nehmen.⁷

Sobald Kunsttheorie aber nicht als sekundäre Literatur betrachtet werden kann, da sie beispielsweise der Feder des Künstlers entspringt, dessen Werk es zu analysieren gilt, ist ihr als Interpretationsmittel mit Vorsicht zu begegnen.⁸ An dieser Stelle sei auf die selbstkritischen Worte Sol LeWitts „The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others“⁹ hingewiesen. Diese Einsicht geht auf Ferdinand de Saussure zurück, der den künstlerischen Gegenstand als „Bildtext“, als „autonomes, geschlossenes Ganzes“ ansieht, das aber Bezüge zu anderen Texten, bildnerischer oder sprachlicher Natur, haben kann, aber nicht muss, da das Phä-

⁵ Vgl. Bryson, Norman: *Visual theory. Painting and interpretation*. Cambridge 1991, S. 65. Bryson verweist hier insbesondere auf: Rousseau, G.: *Traditional and Heuristic Categories: A Critique of Contemporary Art History*, in: *Studies in Burke and his Time*, XV, 1973, S. 51-96.

⁶ Mayr, S. 226.

⁷ Nach Max Imdahl nimmt die Kunstphilosophie und Kunsttheorie bezüglich der „modernen Kunst“ den Platz ein, den die Ikonographie als Erklärung in der Renaissance innehatte. Siehe: Imdahl, Max: *Probleme der Optical Art*, Delauney, Mondrian, Vasarely, in: *WRJb.*, Bd. 29, 1967, S. 291-308. Siehe auch: ders.: *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei*, in: Iser Wolfgang (Hg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S. 9. Felix Thürlemann sieht in der Kunsttheorie sogar die Herausforderung an die Kunstwissenschaft, „die eigene Diskursproduktion zu legitimieren.“ Siehe: Thürlemann, Felix: *Kandinsky über Kandinsky, Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986, S. 15.

⁸ Erwin Panofsky wies schon darauf hin, dass die eigenen Aussagen des Künstlers über seine Kunst und über Kunsttheorie als „Parallel-Phänomene“ zum Werk selbst interpretationsbedürftig sind und somit auch „nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation“ des Kunstwerks sein können. Siehe: Panofsky, Erwin: *Der Begriff des Kunstwollens*, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, S. 33-47.

⁹ LeWitt, Sol: *Sentences on conceptual art*, in: *Art – Language*, 1969, Heft 1, S. 12. Eine ähnliche Meinung vertritt auch Hans Georg Gadamer, wenn er der Hermeneutik zu bedenken gibt, „daß der Künstler, der ein Gebilde schafft, nicht der berufene Interpret desselben ist. [...] Maßstab der Auslegung ist allein, was der Sinngehalt seiner Schöpfung ist, was diese `meint´.“ Siehe: Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975.

nomen der Intertextualität vielmehr inhaltlich autonome Texte als dialogisierende Partner voraussetzt.¹⁰

Aus diesem Grund sollen das Bild und der Betrachter im Vordergrund dieser Arbeit stehen, Matisses kunsttheoretische Äußerungen aber in kritischer Distanz vergleichend hinzugezogen werden. Es soll an Beispielen von Matisses malerischem Werk versucht werden, einen Weg durch die Grenzgebiete¹¹ der Physiologie, Psychologie, Philologie und Philosophie zu beschreiten, um unter dem phänomenologischen Aspekt der „reinen Anschaulichkeit“ die Identität des Bildes, die in der Moderne tief erschüttert und neu strukturiert wurde, näher zu beleuchten.

Matisses Werk ist bezüglich einer Moderne-Forschung¹² insofern ein interessantes Arbeitsfeld, als seine Bilder sich stets in der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Figuration und Abstraktion bewegen und eine Form bewahrt haben, die eine der größten Feinde der Modernen war, - das Ornament. Dieser Untersuchungsgegenstand stellt durch seine Verbindung zum Historismus und zur Postmoderne den Bruch der Moderne in ein besonderes Licht.

Im Folgenden soll es darum gehen, bei Betrachtung der syntaktischen Entwicklung sowie der Funktion und Bedeutung der Ornamentik in Matisses Bildern, das Phänomen des Ornaments näher zu befragen. Schließlich ist, in welcher Form auch immer, das „Ornamenthafte“ unbestreitbar dem Werk Matisses eigen, - bestimmt es schließlich mehr und mehr, um am Ende in Form der Scherenschnitte das Bild zu ersetzen.

Die Begriffe Ornament und Dekoration waren zwar immer ein Bestandteil der Matisse-Forschung, aber ohne dass je die Begriffe oder der eigene Wortgebrauch dabei reflektiert¹³ oder näher auf die Funktion und Bedeutung dieser eingegangen wurde. Erst in den

¹⁰ Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Paris 1948, S. 10. Die Einbringung wichtiger Erkenntnisse der Semiotik in die deutschsprachige Kunstwissenschaft ist insbesondere Felix Thürlemann zu verdanken. Siehe: Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum, Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

Nach Ferdinand Fellmann sprechen Bilder nicht von der Intention der Produzenten, auch nicht von den Gegenständen, die sie abbilden, sondern sie fixieren eine momentane, unbewegliche Ansicht – einen Zustand. Siehe: Mayr, S. 225-226.

¹¹ Blickt man bspw. in ein Literaturlexikon, so lässt sich unter dem Stichwort „Bild, Bildlichkeit“ nachlesen, dass die Analyse von Bild und Bildlichkeit in das Grenzgebiet von Physiologie, Wahrnehmungspsychologie, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Philosophie fällt. Siehe: Killy, W. (Hg.): *Literatur-Lexikon*. Gütersloh/München 1992, „Bild, Bildlichkeit“, S. 109-115. Ein derartig aufgeschlossenes Werk für die deutschsprachige Kunstwissenschaft soll im Winter 2003 erscheinen.

¹² Ein grundsätzliches Problem der Moderne-Forschung ist hierbei, dass der Begriff der Moderne neben seiner epochal-rezeptionsästhetischen und strukturellen Bedeutung fast unüberschaubar viele Diskursfelder einschließt, über die es keinen Konsens gibt. Dennoch kann zwecks eines Verständnisses von der Bedeutung der Wahrnehmung in der Entwicklung der Bild-Betrachter-Beziehung das historische und rezeptionsästhetisch wirksame Umfeld nur schwerlich ohne ein Begriff der Moderne reflektiert werden.

¹³ Vgl. Brauner, Haidrun: „Natürlich ist das Dekoration“. *Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, ausgehend von Henri Matisse, Diss. Saarbrücken 1993, Frankfurt a. M. 1993 (=Europäische

letzten zehn Jahren wurden Versuche unternommen, die Ornamentik als einen zentralen Aspekt im Werk von Matisse zu analysieren. So machte Haidrun Brauner in ihrer Dissertation¹⁴ deutlich, dass Henri Matisse das Dekorative zum Paradigma seiner Kunst erhob.¹⁵ Hierbei ging sie aber von Matisse's persönlichem Dekorationsbegriff aus.¹⁶ Brauners Arbeit versteht sich als eine „Analyse einer ästhetischen Kategorie“, das heißt als eine Kunstgeschichtsschreibung, die statt über Werke in erster Linie über Worte handelt.¹⁷ Die Bildwahrnehmung selbst spielt hierbei keine unmittelbare Rolle.

„Komplexität bei Matisse heißt nicht, zwischen Erscheinung und Erscheinendem unterscheiden zu können.“¹⁸ Der erste Eindruck von Fülle bei Klarheit, den man als Betrachter hat, wird durch dieses Zitat von Susanne Ließegang vielleicht am ehesten in Worte gefasst. Sie geht allerdings dieser Beobachtung nur insofern nach, als sie die syntaktisch bedeutsamen Phänomene befragt, aber nicht deren Herkunft beschreibt. Da eine rein strukturalistische Betrachtung aber nur eine Dimension im Koordinatensystem abbilden würde, soll in dieser Arbeit ferner die Historizität als zweite Dimension Aufschluss geben.¹⁹ So gilt es aus der Perspektive eines kollektiven, „kulturellen Gedächtnis“²⁰, die Bedeutung

Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 176), S. 17. Die englischsprachige Forschung verwendet den Begriff des Dekorativen substantivisch als „decoration“ zumeist neutral im Zusammenhang mit den Auftragsarbeiten. Siehe z. B.: Neff, John Hallmark: An early ceramic triptych by Henri Matisse, in: Burlington Magazine, Dez., 1972, S. 848-853, ders.: Matisse and Decoration 1906-1914: Studies of the Ceramics and the Commissions for Paintings and Stained Glass, Diss. Havard 1974, ders.: Matisse and Decoration, An Introduction, in: Arts Magazine 49, 1975, S. 59-61, ders.: Matisse and Dekoration, The Shchukin Panels, in: Art in America, Vol. 63, Jul./Aug. 1975, S. 38-48, Goldin, Amy: Matisse and Decoration, The late Cut-Outs, in: Art in America, Jul./Aug. 1975, S. 49-59. In der deutschsprachigen Forschung wird der Begriff ebenso wie in der französischsprachigen Literatur nicht differenziert, wobei Kornelia Buchholz einen Hinweis darauf gibt, dass der Begriff eine „geringe Operationalität (des Begriffes) in der anschaulichen Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken“ habe. Siehe: Buchholz, Kornelia: Henri Matisse's «papiers découpés», Zur Analyse eines Mediums, Frankfurt 1985, S. 63. Bis zu den großen Retrospektiven in Düsseldorf und Bielefeld 1983 gab es in Deutschland keine eigenständige Matisse-Rezeption (mit Ausnahme der Ausstellung in der Galerie Thannhauser in Berlin 1930 und einer Doppelausstellung der Zeichnungen von Matisse und Gustav Klimt in der Darmstädter Mathildenhöhe 1970). Weiteres hierzu: Brauner, S. 18.

¹⁴ Brauner, Haidrun: „Natürlich ist das Dekoration“, Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse, Diss. Saarbrücken 1993, Frankfurt a. M. 1993 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 176).

¹⁵ Brauner, S. 13.

¹⁶ Brauner, S. 18.

¹⁷ Brauner, S. 19.

¹⁸ Ließegang, S.1. Ferner fällt auch bei Gilles Néret der Begriff der „Synthese“ für die Komplexität der Zeichen. Siehe: Néret, Gilles: Henri Matisse, Köln 1996, S. 56.

¹⁹ Hierzu Bryson: „Die Malerei ist eine Kunst der Zeichen, aber zugleich eine, deren Zeichen, allem voran ihre Darstellungen des Körpers, sie als eine Kunst ausweisen, die in ständigem Kontakt mit bedeutungsbildenden Kräften außerhalb des Bildes steht, Kräften, die in »strukturalistischen« Erklärungen nicht vorkommen.“ Zit. in: Bryson, S. 21.

²⁰ Jan und Aleida Assmann beziehen mit dem Begriff des „kulturellen Gedächtnis“ die drei Pole Gedächtnis, Kultur und Gesellschaft insofern aufeinander, als ihre Parameter Alltagsferne, kulturelle Formung durch Erinnerung und ihre Fixierung durch institutionalisierte Kommunikation sowie kollektive Erfahrung, eine jahrtausendwährende Stabilität von „Erinnerungsräumen“ ausmachen. Aby Warburg sprach hierbei den „Objektivierungen der Kultur“ als erster eine „mnemische Energie“ zu. Siehe: Assmann, Jan: Kollektives

des Ornaments in seiner „sozialen Formation“²¹ im Vergleich zum Bild näher zu beleuchten. So lautet die Hypothese für diese Arbeit, dass in Matisse's Malerei eine ornamentale Bildstrategie auszumachen ist, die das Bild substantiell und sinnhaft verändert, so dass sie weitergehend als Parameter eines veränderten Bild- und Wirklichkeitsverständnis der Moderne gelten kann.²²

Ausgehend vom Stellenwert des Ornaments in der Moderne soll über eine Strukturanalyse die historische Situation am Ende der Arbeit neu bewertet werden. Um zunächst den historischen Rahmen abzustecken, in dem Matisse's Bilder entstanden, soll einleitend das „schwierige“ Verhältnis von Ornament bzw. Dekoration und Moderne in kunsttheoretischer und kunsthistorischer Perspektive betrachtet werden. Ferner wird dann beispielhaft die Varianz des Ornamentalen in einem ersten Schritt in Matisse's Werk des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gesucht und ihre syntaktische Struktur in ihrer Entwicklung beschrieben werden. Da es in Anbetracht der Fülle der Werke und des Rahmens dieser Arbeit unmöglich ist, die malerische Gesamtheit zu betrachten, sind mit dem Bewusstsein der Subjektivität in der Auswahl beispielhafte und typische Bilder gemäß der Gesamtargumentation und der jeweiligen Fragestellung ausgewählt worden. Diese Auswahl beschränkt sich im Wesentlichen auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, da diesem Zeitraum grob die Phase der Entwicklung einer ornamentalen Bildstrategie in der Malerei Matisse's entspricht. Später gibt es in der Bildkonstruktion bis zu den architekturbezogenen Großformaten und den Scherenschnitten, die eine besondere Analyse erfordern würden, keine radikalen Veränderungen mehr.

Das zweite Kapitel befasst sich mit der perzeptiven und syntaktischen Funktion der Ornamentik und versucht, sie im Verhältnis zum „Bildhaften“ begrifflich abzuheben. Im dritten Kapitel soll herausgefunden werden, was und in welcher Weise ornamenthafte Strukturen bezeichnen, um abschließend am Beispiel Matisse's die Frage zu erörtern, welche Veränderung das Ornament in der Moderne erfuhr und in welchem Verhältnis Bild und Betrachter in der Moderne stehen.

Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9-19.

²¹ Bryson meint mit dem Begriff „soziale Formation“, dass die Bildsemantik in einem sozialen Diskurs eingebettet ist. Siehe: Bryson, S. 115. Schließlich ist unter dem Merkmal der „Rekonstruktivität“ die „soziale Formation“ schon dem „kulturellen Gedächtnis“ implizit. Siehe: Assmann, S. 13.

²² Es sei darauf hingewiesen, dass die ornamentale Bildstrategie nur einen Aspekt des Bildkonzepts in der Malerei von Matisse darstellt. Die Farbe, die hier nur am Rande eine Rolle spielen kann, spiegelt einen zweiten, ebenso wichtigen Aspekt der Bildkonstitution wider.

Während eines Seminars zum Thema „Ornament als Bild, Bild als Ornament“ von Frau Professor von Graevenitz im Sommersemester 2002 wurde meine Aufmerksamkeit für dieses Thema und diesen Künstler gewonnen. Neben Herrn Professor Gottfried Boehm für seinen Rat und die Unterstützung meiner Recherchen möchte ich insbesondere Frau Professor Antje von Graevenitz für die Betreuung dieser Arbeit danken. Dank gebührt auch Anne Meyer, Anja Frederichs und Georg Schmitt.

Einleitung

„Heute dagegen ist das Gebiet des Ornamentes in seiner Gesamtheit fragwürdig geworden [...]“²³

Ornament und Moderne sind in zwei Aspekten eine vorbelastete Paarung. Einerseits hat das Ornament durch die Ablehnung der Repräsentationssysteme des Historismus den Ruf der Inhalts- und Belanglosigkeit²⁴ erhalten, andererseits hat es nach dem Zweiten Weltkrieg als Repräsentant des Anti-Modernismus der Diktaturen und durch den resultierenden Triumph der gegenstandslosen, abstrakten Kunst eine weitere Zensur erfahren. Im Allgemeinen wurde der Ornamentik in der modernen Kunst gerade noch ein dekorativer Wert zugesprochen.

Es soll nun nicht erschöpfend auf die Geschichte der Ornamenttheorie, die unweigerlich mit dem Begriff der Dekoration zusammenhängt²⁵, eingegangen werden, da Haidrun Brauner in ihrer erwähnten Dissertation diese ausführlich beschreibt, sondern lediglich die

²³ Meyer, Peter: Das Ornament in der Kunstgeschichte, Zürich 1944, S. 6.

²⁴ Der folgenschwerste Bruch in der Ornamentgeschichte der Moderne ist wohl in der Reproduktion durch die Industrialisierung zu sehen. An der Frage, wie Vitruv ein Elektrizitätswerk dekoriert hätte, musste unweigerlich, wie beispielsweise Gasleuchten mit Akanthuslaub zeigen, die Tradition des Ornaments gebrochen werden. Die Erinnerung, dass sich Kultur, Ästhetik und Wohlstand in den Ornamenten der einst herrschenden Gesellschaft manifestierte, war im Historismus mit einem Unwissen über die symbolischen Bedeutungen der Ornamente gepaart. Siehe: Irmscher, Günther: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 - 1900), Darmstadt 1984, S. 287-88. Aus diesen Gründen kam dann auch Adolf Loos zu dem Urteil der Unangemessenheit des Ornaments in der Moderne. Nach Brauner bedeutete hingegen die Bindung der Ornamentdiskussion an den architektonischen Funktionalismus den Tod für das Ornament. Siehe: Brauner, S. 39. Brauner bezieht sich hier auf: Müller, Michael: Die Verdrängung des Ornaments, Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt a. M. 1977.

²⁵ Brauner zeigt, dass in der Renaissance die Bedeutung von ornamentus und decorum gleichgesetzt und so auf den rein ästhetischen Moment verengt wurde. Sie bezieht sich hier insbesondere auf die Vitruv-Übersetzungen des Sienesers Francesco di Giorgio Martini und diejenige des Venezianers Daniele Barbaro, die beide „decor“ mit „ornamento“ übersetzten (Barbaro, Daniele: I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor eletto Patriarca d'Aquileggia, Venedig 1556, S. 25 und M. Vitruvii Polionis de architectura libri decem, cum commentaris Danielis Barbari ..., Venedig 1567, S. 22-23). Folgend wurde der Begriff „decorum“ durch den des „ornamentum“ ersetzt und galt als bloßes Akzidens (Beiwerk), der Begriff des „decorum“ verschwindet zunächst, um später lediglich als Synonym für bloße Dekoration zu stehen. Siehe Brauner, S. 25-27.

Punkte der Ornamenttheorie und -geschichte dargestellt werden, die eine Bedeutung für das Verständnis der Ornamentik in der Malerei von Matisse haben. Diese Rückgriffe sind schon deshalb notwendig, da es aus wohl zur Ornamentgeschichte parallelen Gründen keine umfassende Darstellung der Ornamenttheorie und -geschichte für die Moderne im Allgemeinen und bezüglich der modernen Malerei im Besonderen gibt.²⁶

Bis ins 19. Jahrhundert galt in der geschmacklichen Bewertung das Ornamentale als steigender oder herabsetzender Ausdruck eines Werkes, um schließlich in der Kunstkritik eine generelle Ablehnung zu erfahren.²⁷ Erst als im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunstwissenschaft eine psychologische Betrachtungsweise des Ornaments in den Vordergrund rückt und der bis dahin geltende Wert der „imitatio naturae“ keine entscheidende Rolle mehr spielt, gewinnt das Ornament theoretisch eine Autonomie gegenüber dem Träger. Praktisch lassen sich für diese ideelle Autonomie aber noch keine Umsetzungen finden. Laut Wilhelm Worringer basiert in diesem Sinne die Entstehung des Ornaments auf Abstraktion:

„Der Prozeß ist also der, daß ein reines Ornament, das heißt ein abstraktes Gebilde, nachträglich naturalisiert wird, und nicht der, daß ein Naturobjekt nachträglich stilisiert wird [...]. Denn sie ergibt, daß das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz ist. [...] Der Ausgangspunkt des Prozesses ist also eine lineare Abstraktion, die zwar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Naturvorbild steht, aber mit irgendwelchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat.“²⁸

²⁶ Jede publizierte Ornamentgeschichte endet meist mit dem Historismus oder versucht durch Kunstgriffe in wenigen Seiten darzustellen, dass es in der Moderne keine Kontinuität in der Ornamentik mehr gibt bzw. scheitert daran, dass die entwickelte Ornamenttheorie auf die Moderne nicht mehr anwendbar ist. So hat Frank-Lothar Kroll im Sinne des erstgenannten Ansatzes für das 19. Jahrhundert einen guten Überblick zur Ornamentforschung gegeben, bei dem allerdings quantitativ die Erforschung der formalen Ornamentkennzeichen überwiegen. Siehe: Kroll, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/New York/Zürich 1987.

Das beste Beispiel für den zweiten Fall liefert Irmschers Kapitel „Zum wissenschaftlichen Ornamentbegriff“. Siehe: Irmscher, S. 5-9.

²⁷ Unter den indifferenten Synonymen „Zierrat“, „Verzierung“, „Grillenwerk“, „Groteskengeschmack“ und „das Gotische“ u. a. wird das Ornament „als Zutat ohne Selbstzweck, als überflüssiger Schmuck, angesehen“. Zit. in: Brauner, S. 28. Brauner bezieht sich hier auf: Schümmer, Friedrich: *Die Entwicklung des Geschmackbegriffes in der Philosophie des 17./18. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 1, Bonn 1955, S. 120 ff.; Schütte, Ulrich: „Ordnung“ und „Verzierung“. *Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1979; Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornaments-Motivs*, Berlin 1962; Lüttichau, Mario Andreas von: *Die Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1983; Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe einer Theorie der Ornamente*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793, Nördlingen 1986; Goethe, J. W. von: *Von Deutscher Baukunst* (1772), in: Goethe, J. W. von: *Werke*, Bd. 12 (Schriften zur Kunst), hrsg. von Herbert von Einem, Hamburg 1960, S. 10-11. Siehe Brauner, S. 28-30. Siehe auch: Ghisler, Ruth: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ von K. Ph. Moritz. *Fragmente einer Architekturtheorie aus Goethes Freundeskreis*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1970, S. 32-58.

²⁸ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 97/99.

In seiner anthropologischen Perspektive sieht Worringer die ornamentale Abstraktion als ein ursprüngliches, menschliches Bedürfnis nach Entlastung des Menschen an, das als Ausdruck einer geistig-religiösen Verunsicherung den Menschen aus seinem Alltäglichen entreißt, um ihm so das Bewusstsein einer enthobenen Seinsgewissheit zu vermitteln.²⁹ Semper sieht die Ursprünge und das Wesen des Ornaments hingegen in der Aufgabe rein materieller Bedürfnisbefriedigung³⁰, Riegl wiederum in der ideellen Aufgabe der Einlösung des menschlichen Schmucktriebes:

„Weit elementarer [...] als das Bedürfnis nach Schutz des Leibes mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem blossen Schmückungs-triebe dienen [...], hat es wohl schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutze ursprünglich gewidmeten textilen Künsten gegeben.“³¹

Zur Blütezeit der Ornamententwertung durch die Industrialisierung kommt es in der Arts-and-Crafts-Bewegung zu einer Neubewertung des Ornaments. Es wird Medium einer Gesellschaftskritik. Brauner verweist hier richtigerweise auf eine Kulminierung der Betrachtungsweisen Riegls und Sempers³² Der den Präraffaeliten nahe stehende Kunstkritiker und Kunsttheoretiker John Ruskin war einer der ersten, der die Auswirkungen der industriellen Revolution auf die Kunstwelt erkannte. Nach Ruskin hatte das Ornament, wie schon in der Antike³³, nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Funktion, die er in den industriellen Produktionsverhältnissen nicht mehr erfüllt sah.³⁴ Ein Begründer der Arts-and-Crafts-Bewegung, William Morris, sah die Rehabilitation des Kunsthandwerks unter anderem durch eine Neubestimmung der ornamentalen Gestaltung.³⁵ Wie für

²⁹ Worringer, Wilhelm: Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1912), Stuttgart 1914, S. 224.

³⁰ Brauner, S. 35-36. Brauner bezieht sich auf: Semper, Gottfried: Kleine Schriften, hrsg. von Hans und Manfred Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S. 216.

³¹ Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893), Berlin ²1923, S. VI-II-IV.

³² Brauner, S. 36.

³³ Schon in der antiken Rhetorik wurde, wie Brauner unter Berufung auf Lotte Labowsky zeigt, der decorum-Begriff nicht nur als ein ästhetischer, sondern auch ethischer Begriff verwendet, der „als Tugend der Sittsamkeit, als äußerer Schmuck des Lebens durch Mäßigung, Ordnung, Maßhalten“ [...] „folglich als Erscheinungsweise des Sittlich-Guten definiert (im Rückgriff auf Platons Prinzip der Seelenharmonie)“ wird. Brauner bezieht sich hier auf eine Dissertation von Lotte Labowsky (Der Begriff des *πρέπου* [decorum] in der Ethik des Panaitios, Mit Analysen zu Cicero „De Officiis“ 1,93-149 und Horaz „ars poetica“, Diss. Heidelberg 1932), nach der die ethische Bedeutung des decorum von Panaitios eingeführt wurde. Siehe Brauner, S. 24.

³⁴ Brauner bezieht sich hier auf: Ruskin, John: Works, hrsg. von: Tyas Cook und Alexander Weddeburn, 39 Bde., London 1902, Bd. XI, S. 171. Siehe: Brauner, S. 36.

³⁵ In diesen Kontext gehören auch die zahlreichen Anleitungs- und Musterbücher zur ornamentalen Gestaltungspraxis, die zwischen 1850 und 1900 erschienen: u. a. Jones, Owen: The Grammar of Ornament, London 1859; Blanc, Charles: L'Art dans la parure et dans le vêtement, Paris 1877; Havard, Henry: La Décora-

Ruskin war auch für ihn das Naturstudium unabdingbar, eine Naturnachahmung im Sinne der mittelalterlichen Kunst jedoch unerwünscht.³⁶ Das Ornament ist für Morris, wie zeitgleich für den Jugendstil ein Symbol vegetabiler Wachstumskräfte:

„You may be sure that any decoration is futile, and has fallen into at least the first stage of degradation, when it does not remind you of something beyond itself, of something of which it is but a visible symbol.“³⁷

Ein wichtiger Vertreter einer Kunsttheorie des Ornaments im 20. Jahrhundert war Henry van de Velde. Auch er forderte eine neue Kunst, deren Weg über das Ornament führe. Dabei ist das wahre Ornament gemäß Worringer immer abstrakt, aber dennoch objektgebunden. Es dient der rhythmischen Akzentuierung des zu dekorierenden Gegenstandes sowie dessen Formvollendung. Konstruktion und Dekoration müssen eine aufeinander bezogene Einheit bilden:

„Das Ornament wird ein Organ und weigert sich, nur etwas Aufgeklebtes zu sein [...]. Neu ist an unserer Theorie, [...] daß das Ornament kein eigenes Leben für sich hat, sondern von dem Gegenstande selbst, seinen Formen und Linien abhängt und von ihnen den organischen, richtigen Platz erhält.“³⁸

Im Kontrast hierzu stehen die Ansichten von Adolf Loos mit seiner polemischen Schrift „Ornament und Verbrechen“³⁹. Loos` Schrift ist entgegen der meisten verkürzten Wiedergaben jedoch keinesfalls für eine Abschaffung des Ornaments:

„Ich habe aber damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum geführt haben, daß das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei. Nur da, wo es einmal zeitnotwendig verschwunden ist, kann man es nicht wieder anbringen.“⁴⁰

Er sieht vielmehr einen Anachronismus in der so genannten „Neuen Ornamentik“:

tion, Paris ²1892 und Crane, Walter: Die Forderungen der dekorativen Kunst, Berlin 1896. Weiteres hierzu siehe: Brauner, S. 37.

³⁶ Brauner bezieht sich hier auf: .Morris, William: Collected Works, 24 Bde., London/New York/Bombay u.a. 1910-1915, Bd. 22, S. 4, 15, 436. Siehe: Brauner, S. 36.

³⁷ Morris, William: Collected Works, 24 Bde., London/New York/Bombay u.a. 1910-1915, Bd. 22, S. 179. Zit. nach: Brauner, S. 37.

³⁸ Van de Velde, Henry: Zum neuen Stil, Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 83; siehe auch S. 74, 80, 86, 98-99, 124-125, 133.

³⁹ Vortrag am 21.1.1910 im Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien, in: Loos, Adolf: Sämtliche Schriften, hrsg. von: Glück, Franz, Wien/München 1962.

⁴⁰ Loos, Adolf: Ornament und Erziehung (1924), in: ders., Sämtliche Schriften, S. 395.

„Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur. Das ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung.“⁴¹

Diese Kunstauffassung, die sich über das Bauhaus und den Internationalen Stil bis heute fortsetzt, wird erst durch die postmoderne Architektur umfassend revidiert.⁴²

Trotz der Brüche ist in der Geschichte des Ornaments und der Dekoration unter veränderten Vorzeichen eine Kontinuität in der Moderne festzustellen. Brauner zeigt mit dem Begriff „Dekorativismus“⁴³ für die Stilrichtungen um 1900 auf, dass es nicht mehr die Motive sind, die den Bildraum in die Fläche zurückziehen, sondern die rein künstlerischen Mittel, Farbe und Linien, die den Eindruck der bildnerischen Ebene bewirken. Die ornamentale Geometrie wird hierbei von der Arabeske abgelöst, die nach Brauner jedoch nicht als solche sichtbar ist, sondern erst, wenn der Betrachter von der vermeintlich vorgewussten Gegenstandswelt abstrahiert und sein Auge konzentriert auf das Spiel von Linien und Farbflächen lenkt.⁴⁴

In Frankreich ging es schon Puvis de Chavanne, dem wohl bekanntesten Vertreter der französischen Wandmalerei⁴⁵ Ende des 19. Jahrhunderts, um die Zurückeroberung der Bildfläche, bei der die Verwendung der formalen Mittel allein den Gesetzen einer inneren Bildstimmigkeit folgen, die Brauner als „dekorative Ästhetik“ bezeichnet, - eine sich emanzipierende Dekoration beginnt das ursprüngliche Verhältnis von Architektur und dekorativer Malerei umzukehren.⁴⁶ Für Denis ist das Dekorative die Alternative zum Imitativen. Er fordert einen Bruch mit der Nachahmungsästhetik der Realisten. Auch bei ihm soll der Bildgegenstand in seiner Bedeutung hinter die bildnerischen Mittel zurücktreten. Zugleich soll sich die Malerei auf die Frage, was ein Bild ausmacht, zurückbesinnen.⁴⁷ Dieses Bildverständnis, das auch für Matisse maßgebend sein wird, fand – wie noch kritisch betrachtet werden soll - seine Grundlagen vor allem in der Jugendstilästhetik, der japanischen Malerei und ebenso in der Frührenaissance.⁴⁸

⁴¹ Loos, Adolf: Ornament und Erziehung (1924), in: ders., Sämtliche Schriften, S. 283.

⁴² Vgl. Brauner, S. 40.

⁴³ Brauner, S. 93.

⁴⁴ Brauner, S. 93-94.

⁴⁵ Im Französischen gibt es hierfür einen eigenen Gattungsbegriff (*peinture décorative*). Siehe: Brauner, S. 42.

⁴⁶ Brauner, S. 48.

⁴⁷ Brauner bezieht sich hier auf: Denis, Maurice: A propos de l'exposition d'A. Seguin (1895), in: *Théories* 1890-1910, Paris 1920, S. 1, 22-23. Siehe Brauner, S. 53.

⁴⁸ Brauner, S. 54.

Es wird deutlich, dass das Ornament in seiner modernen Ausprägung als bildkonstitutives Mittel in der künstlerischen Entwicklung von Matisse schon Voraussetzungen hat. Wie noch gezeigt werden soll, ist es so auch kein Zufall, dass die „arabeske“ Bewegung der Linie zur selben Zeit wie bei Matisse auch bei Derain, Braque, Picasso und Malewitsch beispielsweise bildwirksam wird.⁴⁹

1. Die Entwicklung der Ornamentik in der Malerei Henri Matisse

„Matisse, dessen Versuche ich bisher schätzte, scheint mir auf einen völlig falschen Weg geraten zu sein. Auf einem zweieinhalb Meter langen Bild hat er sonderbare Gestalten mit einer Daumenstarken Linie umrissen. Dann hat er das Ganze mit glanzlosen, deutlich umgrenzten Farbtönen bedeckt, die so rein sie sind, widerlich aussehen [...]. Ah, diese hellrosa Töne [...].“⁵⁰

„Sie werden die Malerei vereinfachen, - nicht die Natur. Die Malerei wird nicht mehr existieren. [...] Was sie da machen ist wichtiger als alles, was ich ihnen sage. Ich bin nur ein Lehrer. Ich verstehe nichts.“⁵¹

Ornamente tauchen bereits in Matisse's Frühwerk auf (Abb. 1)⁵², haben aber zunächst noch keine syntaktisch relevante Bedeutung. *Ma chambre à Ajaccio* (Abb. 2) markiert eine Wende, und bei *La dessert rouge* (Abb. 4) schließlich erlangt die Ornamentik eine dominierende Funktion und Bedeutung im Bild.

Auffällig an der künstlerischen Entwicklung ist, dass die Gattungen Stilleben und Interieur eine besondere Rolle für die Ausbildung ornamenthafter Strukturen im Bild spielen. So spiegelt das Stilleben und in ähnlicher Weise das Interieur das künstlerische Bild per se wider, da es ausschließlich den bildnerischen Verstand fordert und so eine Freiheit garantiert, die beispielsweise die Historie oder das Porträt nicht bieten. Steht die Gattung des Stillebens noch bis zur letzten Jahrhundertwende sehr tief in der akademischen Gattungshierarchie⁵³, so ist es seit Cézanne ein wegweisendes Mittel in der Moderne, das zwischen Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts rapid eine Nobilitierung erfährt, wie die folgenden beiden Zitate verdeutlichen,:

⁴⁹ Néret, S. 65.

⁵⁰ Zit. nach: Schneider, Henri Matisse, S. 241.

⁵¹ Gustave Moreau, zit. in: Néret, S. 7.

⁵² Beispielhaft ist hier das zweite von Matisse bekannte Gemälde mit dem Titel *Nature morte aux livres* (Abb. 1). Eine ornamentierte Tischdecke weist geometrische sowie vegetabile Strukturen auf, die an die Ornamentik von Perserteppichen erinnert. Vgl.: Diehl, Gaston: Henri Matisse, Paris 1954 (dt. Ausgabe München 1958), S. 99.

⁵³ König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): Stilleben. Berlin 1996 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 5, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin), S. 54-55, 70.

„War ein Bund Mohrrüben, unmittelbar studiert, naiv, in der persönlichen Note gemalt, in der man es sieht, nicht ebensoviel wert wie die ewigen Schinken der Ecole des Beaux-Arts, wie diese Malerei mit Kautabakbrühe, die schändlicher Weise nach Rezepten gekocht wird? Der Tag nahte, an dem eine einzige Mohrrübe eine Revolution bedeuten würde.“⁵⁴

und

„Der Satz, daß die gutgemalte Rübe besser sei als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eisernen Bestand der modernen Ästhetik. Aber der Satz ist falsch; er müsste lauten: die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna.“⁵⁵

Die Bedeutung des Stillebens und des Interieurs mag im Besonderen für Matisse's malerische Bildentwicklung darin liegen, dass Ornamentik sich in diesen Gattungen am einfachsten in Form von dekorativen Elementen an dargestellten Gegenständen wie Stoffen, Teppichen und anderem einbeziehen lassen, des weiteren aber auch die Möglichkeit bieten, diese Elemente zu kompositorischen Zwecken frei zu arrangieren, ohne dass zwingend eine naturalistische Bildauffassung durchbrochen werden muss. Schließlich muss Matisse zunächst einmal im Schaffen selbst die Möglichkeiten des Ornaments für sich entdecken – und dies in einer Zeit, in der sich ein Kunstverständnis etabliert, das Matisse's ornamentalen Tendenzen scheinbar entgegenarbeitet. Bei genauer Betrachtung lässt sich jedoch eine Integration von Matisse in die Moderne feststellen.⁵⁶ Es sei bemerkt, dass sich eine Zuwendung zur Ornamentik auch unter biographischen Gesichtspunkten in Matisse's künstlerischer Entwicklung ablesen lässt. Schon ab 1890 besuchte er Zeichenkurse für Textilgraphik an der Kunstgewerbeschule Quentin de la Tour, und 1889/90 dekorierte er das Haus seines Onkels, wobei er die Deckenbalken des Speisezimmers mit Kopien von Gemälden Fragonards aus dem Louvre bemalte. Zudem nahm er den Auftrag an, für die Pariser Weltausstellung 1890 das Stuckgesims des Grand Palais zusammen mit anderen Künstlern zu dekorieren.⁵⁷

In *Ma chambre a Ajaccio* (Abb. 2) liegt ein im wesentlichen diagonal-gestreifter Teppich vor einem Arrangement aus Bett, Nachttischchen und diversen Interieurs angeschnitten im Vordergrund, der immerhin ein Drittel des Bildes ausmacht. Da dieser Teppich motivisch als nicht besonders interessant erscheint, zumal die diagonalen Streifen sowie die Rahmung durch unbestimmte Formen mit scheinbar hastigen, undetaillierten Pinselstrichen ausgeführt sind, muss bereits eine formale Aufgabe für das Bild als solches in-

⁵⁴ Zola, Emile: *Das Werk* (1886), dt. von Hans Balzer, München 1976, S. 59-60.

⁵⁵ Liebermann, Max: *Die Phantasie in der Malerei*, Berlin 1922, S. 24-26.

⁵⁶ Vgl. Brauner, S. 66.

⁵⁷ Flam, Jack: *Henri Matisse*, S. 15-19.

tendiert worden sein. Während der Teppich einen Verlauf gegen die „Leserichtung“ aufweist, ist die diagonale Streifung von links nach rechts geführt. Dies führt schließlich, - auch nicht zuletzt, weil die Streifung sehr kontrastreich ist, zum „Umkippen“ der ansonsten mehr oder minder „klassischen“ Bildkomposition. Der Teppich verlangt trotz seiner relativen Inhaltslosigkeit mindestens genauso viel Aufmerksamkeit vom Betrachter wie die übrigen Motive.

An dieser Stelle muss betont werden, dass Matisse, vor allem in der Perspektive der Bewegung des Fauvismus, nicht nur auf dem genannten Gebiet experimentiert. Auch die Innovation der Ausschnittsperspektive des Impressionismus findet beispielsweise früh Eingang in Matisses Werk.⁵⁸ So können gerade die ersten zehn Jahre des 20. Jahrhunderts, die hier untersucht werden sollen, als eine experimentelle Phase in der Arbeit Matisses betrachtet werden. In dieser Phase lotet Matisse unter dem Einfluss der zeitgenössischen Kunst forciert die Möglichkeiten experimentell aus, sich seiner Utopie von reiner Anschaulichkeit zu nähern.⁵⁹ So wundert es auch kaum, dass ein Bild mal dieser und mal jener Stilrichtung nahe steht.⁶⁰ Schließlich sind aber drei wesentliche, syntaktische Elemente zu nennen, die sich durchsetzen und für die syntaktische Entwicklung des Ornamentalen und einer Bildrealität von Bedeutung sind. Hierbei handelt es sich um die Bildkonstruktion und insbesondere den kompositionellen Umgang mit den Bildebenen in der Weise Cézannes, den flächenhaften Farbauftrag von Gauguin, die Dynamik bei Van Gogh, die Verwendung von Linie und Fläche in der japanischen Malerei, den Formenschatz des Jugendstils und die Ornamentik, insbesondere die Arabeske der Kunst des Orients.⁶¹ Gerade der Entwicklung zum Ornamenthaften kommt hierbei begünstigend entgegen, dass Matisse am neoimpressionistischen, divisionistischen Stil durch die Zersplitterung der Farben den resultierenden Effekt der Zersetzung der Konturen und Formen sehr kritisiert. Wenn Matisse auch durch diesen Stil einiges über die visuelle Wirkung der Farben lernt, zieht er diesem schließlich einen Bildaufbau durch Farbflächen vor.⁶²

⁵⁸ Schneider, Henri Matisse, S. 121-122.

⁵⁹ Ließgang, S. 4. Siehe auch: Einleitung Jack Flams, in: Matisse, Henri: Über Kunst, hrsg. von Jack Flam, Zürich 1982, S. 29.

⁶⁰ Néret: „Tatsächlich sind Matisse alle Mittel recht, um die Form noch genauer zu erfassen, die Wirkung der Farbe zu steigern und so unter dem Deckmantel des klassischen Anscheins revolutionäre Lösungen zu erzielen, die ganz in der großen französischen Maltradition stehen.“, Zit. in: S. 8-9.

⁶¹ Vgl. Schneider, Henri Matisse, S. 183. Im Frühjahr 1905 organisierte Matisse im Salon Indépendants eine Van-Gogh-Ausstellung mit. Im Sommer 1905 sieht er sich Gauguins jüngste Bilder aus Ozeanien an. Siehe: Néret, S. 26-27.

⁶² Vgl. Néret, S. 26. Mit Signac verbrachte Matisse 1904 den Sommer in Saint-Tropez. Siehe: Néret, S. 23-24. Ferner äußerte sich Matisse selbst 1929 rückblickend in dieser Weise: „Der Fauvismus erschütterte die Tyrannei des Divisionismus (...)“. Zit. in: Matisse, Farbe und Gleichnis, S. 43-44.

Einen weiteren, wichtigen Schritt in der Entwicklung der ornamentalen Bildstrategie stellt das Bild *Le bonheur de vivre*⁶³ (Abb. 3) dar.⁶⁴ Dreierlei ist hier von Bedeutung: erstens finden wir hier das Motiv des archaischen Tanzes, den Reigen, der später in *La Danse II* (Abb. 7) Bildthema sein wird, zweitens zeigt sich eine in Anlehnung an die Formensprache des Jugendstils⁶⁵ ornamenthafte Auffassung von der Natur und vom Menschen. So sind die Konturen der Figuren und die ebenfalls schwarzen Konturen und Linien der Bäume in geradezu arabesker Manier ausgeführt.⁶⁶ Drittens lässt sich in diesem Bild erstmals ein einflächigenbetonender, dekorativer Farbauftrag beobachten.⁶⁷ Diese Komposition aus geschwungenen Linien und Farbflächen ist neben der Farbgebung dafür verantwortlich, dass die harmonisch ruhige Szene gleichzeitig eine ausgleichende Dynamik enthält, wobei die in ihrer Intention eigentlich formeinschließenden Konturen zu einem bildimmanenten Eigenwert aufgewertet worden sind. Dadurch, dass durch den dekorativen Farbauftrag das Prinzip der Farbe zur Form vortritt, da sie sich in genauso autonomen Schwüngen präsentiert, gibt es vor allem im Bereich des Laubes der Bäume nichts mehr wegzulassen.⁶⁸ Dies bedeutet, ohne auf die pointillistische Technik zurückgreifen oder den Gegenstand aufgeben zu müssen, eine Befreiung der Farbe und der Form von der naturalistischen Nachahmung⁶⁹ und trotzdem eine Hinwendung zur Gestalt der Figur des Baumes.

Bei *La desserte rouge* (Abb. 4) scheinen sich alle gewonnenen Erfahrungen aus Matisse's bisherigen Arbeiten in einer Art Fazit zu summieren beziehungsweise im Effekt sogar zu potenzieren. Diese Interpretation einer Bilanz der künstlerischen Entwicklung findet insofern eine Bestätigung, als Matisse hier das Thema von *La desserte* (Abb. 5), welches er im Vergleich eher konventionell ausführte, in einer neuen Fassung zu malen

⁶³ Das Bild wurde erstmals im Salon des Indépendants am 20.3.1906 präsentiert und erregte die Öffentlichkeit, wie es der das Kapitel einleitende Kommentar des Vicepräsidenten, ein Brief Paul Signac vom 14.1.1906, bezeugt. Zit. nach: Schneider, Henri Matisse, S. 241. Weitere kritische Kommentare befinden sich bei Flam, Jack: Matisse. The Man and his Art 1869-1918, London 1986, S. 163-164.

⁶⁴ Das Bildthema und das Kompositionsschema lassen sich auf eine Vielzahl von Bildern zurückführen. Genannt sei hier das Bild *L'arge d'or* von Jean-Auguste-Dominique Ingres (siehe: Néret, S. 27-29) und Cézannes *Badende*, wo man eine identische Strukturierung der Bildfläche vorfindet (siehe: Boehm, Gottfried: Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden, in: Aust.-Kat.: Paul Cézanne, Die Badenden, hrsg. von Marie-Louise Krumrine, Einsiedeln/Basel 1989, S. 13-17).

⁶⁵ Nach Trapp ist das Bild mit dem Rückgriff auf den Jugendstil der Ausgangspunkt für das dekorative Schaffen bei Matisse. Siehe: Trapp, Frank Anderson: Art Nouveau Aspects of Early Matisse, in: Art Journal, vol. 26, No. 1, 1966, S. 2-8, hier S. 6.

⁶⁶ Barr, Alfred H.: Henri Matisse, His Art and his Public, New York 1951, S. 92. Siehe auch: Trapp, Frank Anderson: Art Nouveau Aspects of Early Matisse, in: Art Journal, vol. 26, No. 1, 1966, S. 2-8.

⁶⁷ Brauner, S. 93.

⁶⁸ Néret, S. 65.

⁶⁹ Néret, S. 65/67.

scheint. Beachtlich ist allein schon die „fast schmerzhaft Präsenz“⁷⁰ durch das große Format und das grelle, dominierende Rot. Entgegengesetzt zeigt sich die in Anlehnung an *La desserte* (Abb. 5) gehaltene Motivik. In Anbetracht, dass Matisse das Bild zunächst in vorwiegend grünen, dann blauen Farbtönen malte, offenbart sich, dass es ihm um ein Gleichgewicht aller bildwirksamen Strukturen geht.⁷¹

Die vegetabil anmutenden Arabesken ziehen sich in aufwärtsstrebender Richtung von der Tischdecke am unteren Bildrand über die Tapete zum oberen und ferner durch die Ausschnitthaftigkeit der Perspektive sogar über die Bildränder hinweg. Zwischen den Arabesken befinden sich des weiteren florale Motive. Nur eine dünne schwarze Konturlinie, die Figur und die Stuhllehne auf der rechten Seite sowie das Fenster und der angeschnittene Stuhl zur Linken trennen das Rot der Tischdecke vom Rot der Tapete. Die Landschaft, die durch das Fenster zu erblicken ist, ist wie in *Le bonheur de vivre* (Abb. 3) in planarer Malerei gestaltet. In den Bäumen spiegeln sich die arabesken Strukturen der Tischdecke und Tapete wider. So ergibt sich ein Gegeneinander von raumnegierenden Ornament- und raumbildenden Bildstrukturen, wobei, wie bei *Le bonheur de vivre* (Abb. 3), wieder die traditionelle Eigenschaft der Farbe umgekehrt worden ist.⁷² Sie ist als Ausdrucksfarbe nicht mehr wie die Lokalfarbe der Form untergeordnet.

Im Vergleich zum Stuhl steht der Tisch der Wand nicht mehr gegenüber. Die räumliche Aufgehobenheit in der Farbe und in den Arabesken schafft eine Identität, die das Gegenständliche im Perspektivraum, nicht aber den Gegenstand selbst negiert.⁷³ Im Mittelpunkt tritt dieser Gegensatz dann noch einmal konzentriert dadurch auf, dass ein florales Ornament aus einer perspektivisch gemalten Obstschale herauszuragen zu scheint. Der perspektivische und der „dekorative Farbraum“⁷⁴ der Bildfläche kämpfen um eine Vorherrschaft im Bild.⁷⁵ Die Folge ist zunächst eine perzeptive Irritation des Betrachters, der eine bestimmte erlernte Erwartung an das Bild stellt, dann bei aktiver Anschauung die Möglichkeit der Entwicklung einer Bildrealität zwischen Bild und Betrachter.

Das Bild *Intérieur aux aubergines* (Abb. 6) markiert schließlich eine Steigerung des Effektes der Komplexität der bildwirksamen, insbesondere der ornamentalen Strukturen.⁷⁶

⁷⁰ Müller, Axel: Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 56.

⁷¹ Müller, S. 55-57.

⁷² Müller, S. 59.

⁷³ Müller, S. 58-59.

⁷⁴ Müller, S. 58.

⁷⁵ Vgl. Müller, S. 68.

⁷⁶ Nach Pierre Schneider kann das Bild *Intérieure aux Aubergines* als „Diskurs über die Matissesche Bildgestaltung und eine Zusammenfassung seiner bisherigen künstlerischen Suche“ betrachtet werden. Siehe:

Ein ornamenthaftes, florales Muster überzieht wie in einer zweiten Ebene das gesamte Bild und ursprünglich auch den Rahmen.⁷⁷ Nur die Gegenstände des Interieurs sowie die Blicke durch das angeschnittene Fenster und die Tür, als auch das optisch unstimmmige Spiegelbild durchbrechen das Muster. Ein ebenfalls ornamental gestalteter Paravent zwischen Tür und Tisch, ein Musterausschnitt auf dieser sowie die Tischdecke weisen arabeske Strukturen⁷⁸ auf.

Die Komplexität des Bildes findet ihren Grund in der besonderen Struktur des Ornamenthaften. Indem Matisse die Musterstruktur dahingehend verwandelt, dass Einzelmotive individualisiert sind, geht ein solches weder im Zusammenhang auf, noch wird es tatsächlich als Einzelwert wahrgenommen. Das Resultat der Autonomisierung des Ornaments ist eine Aufhebung der Motivneutralität. Hierdurch nimmt der Grad bildlicher Eigenschaften zu. Die bildhafte Verwendung der elementaren Strukturen Farbe und Form dekonstruieren das Ornament zu etwas noch Ornamenthaftem und nun auch Bildhaftem. Das Gegenständliche des Bildhaften ist in seiner Bedeutung sekundär, seine Gestalt ist aber bildwirksam. Dies ist vor allem interessant, da die Ornamenthaftigkeit selbst auf die Bildmotive, die Gegenstände des Interieurs Einfluss zu nehmen beginnt. So scheinen die zwei Äpfel auf dem Tisch und die Blumen auf dem Kaminsims, trotz ihrer koordinativen Einbindung in das Perspektivsystem des Raumes, aufgrund ihrer Zweidimensionalität in der Darstellung, zum Ornamentalen zu tendieren. Die statische Struktur erscheint in der Tradition der Grotteske⁷⁹ neben dynamischen nicht-ornamentalen Strukturen.

Schneider, Pierre: The Figure in the Carpet, in: Ausst.-Kat., Henri Matisse, Düsseldorf/Zürich 1982/83, S. 12. Jedoch ist, wie aufgezeigt, dieser Punkt bei *La desserte rouge* bereits erreicht.

⁷⁷ Abb. in Schneider, Henri Matisse, Abb. 187.

⁷⁸ Müller zeigt, dass es keinen begrifflichen Konsens gibt und unterscheidet deshalb die Arabeske als dekoratives Mittel zum Zweck (verzierender Schnörkel in der bildenden und angewandten Kunst vom Mittelalter über Barock bis zum Jugendstil) von der Arabeske als Selbstzweck (orientalisch, islamisches Ornament des Wandteppich). Siehe: Müller, S.62-63. Wenn Matisse sicherlich auch durch seine Reisen nach Marokko inspiriert wurde und die Wellenlinien von Matisse eine Affinität zu den Charakteristika der orientalischen Arabeske aufweisen (die Arabesken gruppieren sich stets zu einem fortlaufenden Muster, bestimmte Flächen sind nur ornamental behandelt, Verbindungslinien lassen sich feststellen und perspektivisierende Überlappungen sind vermieden worden), hat Matisse diese dennoch nicht ungebrochen übernommen. So zeigen sich deutliche Abweichungen. Ein Motiv taucht nie in gleicher Weise ein zweites Mal wieder auf. Die einzelnen Motive entsagen jeglicher Geometrie.

⁷⁹ Nach Günther Irmscher sind die Merkmale der Grotteske folgende: 1. „der Grotteske eignet weder ein formales Grundmotiv (z.B. Mischwesen) noch ein typenspezifisches Richtungs- oder Bewegungsschema, sondern sie ist zunächst ein über eine potentiell unbegrenzte Fläche ausgebreitetes symmetrisches, abstraktes Netz aus potentiell, erst noch zu realisierenden Gegenstandsorten und Leerfeldern.“; 2. „das Netz realisiert sich durch Gegenstände, arrangiert vor einem neutralen Hintergrund“; 3. „die Gegenstände und Gegenstandsfragmente entstammen [...] der natürlichen und kulturellen Gegenstandswelt“; 4. „was ihre Disposition im Kompositionsnetz betrifft, folgen die Gegenstände einer schwerkraftgemäßen Orientierung in Richtung des Kompositionsbodens; es entsteht der Eindruck schwerelos übereinander gestellter Gegenstände“. Zit. aus: Irmscher, S. 147.

Schlüsselmotiv sind die im Titel genannten Auberginen, die sich sogar schon in „Superposition“⁸⁰ befinden. Wäre dem nicht so, müssten sie schließlich vom Tisch fallen. Über die Auberginen, die zum einen noch im Bild des Tisches mit ihrer Perspektivordnung, zum anderen vor dem ornamenthaften Binnenraum der Tischdecke, gemalt sind, treffen die bildhafte und die ornamenthafte Ebene aufeinander. Ähnlich verhält es sich bei der Betrachtung des Paravents. Der ornamenthafte Binnenraum evoziert den Eindruck von Zweidimensionalität, und erst beim Verfolgen der schwarzen Kontur am oberen Rand gewinnt die perspektivisch bildhafte Struktur wieder Oberhand, so dass die Illusion einer dreidimensionalen Wahrnehmung möglich ist. Nicht das Faktische, nicht die Gegenstände, sondern die anschauliche Arbeit des Betrachters bestimmt schließlich die Bildstruktur im Ganzen. Wie Susanne Ließegang richtig aufzeigt, schafft der Betrachter somit im „Dialog mit dem Bild eine eigenständige Realität, gewonnen aus der anschaulichen Rhythmik“, die Matisse „Dekoration“ nennt und wenig mit einer „höheren Realität“ oder „imaginierten Realität“ gemein hat.⁸¹ Allerdings ist die von Susanne Ließegang genannte Komplexität nicht Ursache, sondern ein Effekt, der durch die Übereinanderlagerung von Ornamenthaften und Bildhaften entsteht. Diese Übereinanderlagerung hat auf dem Rahmen ferner eine neue Qualität. Jack Flam und Haidrun Brauner sehen darin richtigerweise ein offenes Bekenntnis „zur zweidimensionalen dekorativen Bildauffassung des Dargestellten.“⁸² Außerdem ist hierin eine Reflexion über das Medium Bild seitens Matisse zu sehen, zumal es zeitgenössisch, unter dem Eindruck der Aktualität asiatischer und insbesondere japanischer Kunst, das typisch japanische Bildverständnis einer Rahmenlosigkeit wiedergibt. So wird deutlich, „daß der Gegensatz von Außen- und Innenwelt, von Natur und Geisteswelt, der charakteristisch ist für das abendländische Denken [...]“⁸³, bei Matisse durchbrochen werden soll. Es geht, wie in der japanischen Malerei „um eine durchgehende Beziehung von allem zu allem.“⁸⁴ In diesem Sinne ist auch die dezentrierte, sprich polyfokale Komposition, die eine prinzipielle Gleichwertigkeit der Bildgegenstände einschließt, zu verstehen.⁸⁵

⁸⁰ Irmscher prägte diesen Begriff für die koordinatenlose Position des Ornaments im Bild. Siehe: Irmscher, S. 147.

⁸¹ Ließegang, S. 4-5.

⁸² Brauner, S. 70. Brauner bezieht sich hier auf: Flam, Henri Matisse, *The Man and his Art 1869-1918*, New York 1986, S. 310. Die Musterung ist heute nicht mehr vorhanden.

⁸³ Zaloscer, Hilde: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 19, 1974, S. 189-224, S. 210.

⁸⁴ Zaloscer, S. 210.

⁸⁵ Schneider hierzu: „Da die Aufmerksamkeit nicht mehr durch eine Zentralkomposition gebunden wird, gleitet das Auge im Rhythmus der wiederholten Motive angenehm über die ausgebreitete Fläche. Jede Rezeption verwandelt die wiederholten Formen – auch wenn diese realistisch sind – in ein abstraktes Zeichen und setzt den dekorativen Raum an Stelle des perspektivischen.“ Zit. in: Schneider, *The Figure in the Car-*

Währenddessen sieht Axel Müller im Perspektivsystem eine „rhetorische Einladung“ zum Betrachten und dort, wo der Betrachter unbestimmt von einer Raumunsicherheit aufgrund der Konstellation der Gegenstände und der farblichen Textur überrascht wird, „ikonisch dichte Stellen“.⁸⁶ Er bezeichnet aber diesen im Sehen entstehenden, neuen Raum transzendentalistisch als einen „geistige[n] Raum“, der in spekulativer Betrachtung betreten wird.⁸⁷

Er deutet allerdings an, dass sich wohl doch hinterfragen lässt, ob schließlich nicht über die Anschaulichkeit hinaus der kritische Betrachter zwischen „Erscheinung und Erscheinenden“ unterscheiden kann. Vor diesem Hintergrund ist das Zitat von Matisse verständlich: „Ein Werk muß seine ganze Bedeutung in sich selbst haben und sie dem Beschauer aufdrängen, noch ehe er seinen Gegenstand zur Kenntnis genommen hat“⁸⁸ Eine solche Kenntnisnahme schließt aber auch er nicht aus. So soll im nächsten Kapitel auf die Gründe und Effekte der Wahrnehmungsphänomene näher eingegangen werden.

La Danse II (Abb. 7) stellt nun einen weiteren, entscheidenden Punkt, aber auch einen Sprung in der Entwicklung der ornamentalen Bildstrategie Matisse dar. Obgleich das Bild eine Dynamik vermittelt, stellt sich auch ein Gefühl von Harmonie und Ruhe in der Anschaulichkeit ein. Wie lässt sich dieses scheinbar paradoxe Phänomen erklären? Da die im Tanz bewegten Figuren gleich einer Arabeske verbunden sind, ist ein ornamenthaftes Reizmuster gegeben, das eine formimmanente Dynamik vermittelt. Eine Studie zum Bild (Abb. 8), bei der Matisse durch Schattierungen die Intention einer Bewegung andeutet, zeigt eindrucksvoll, dass sich Matisse der Dynamik der Arabeske bewusst ist. Form und Inhalt könnten kaum besser verschmelzen.

Folgende Elemente sind zu nennen, die im Falle *La Danse II* das Bild zu einem „Ornamentbild“ dekonstruieren. Erstens sind Motiv und Form des Reigens aus *Le bonheur de vivre* (Abb. 3) in einer arabesken Figur vereint, und bei dem, was bei Reflexion als grüner Boden und blauer Hintergrund erzwungen wird, zu einem malerischen Bildkomplex verschmolzen. Zweitens kommt bei *La Danse II* (Abb. 7) im Gegensatz zu *La Danse I*⁸⁹ hinzu, dass die ockergelbe Farbgebung der Figuren, die an antike Gefäße erinnert, aufgrund ihrer Archaik eine besondere Wärme ausstrahlt, nicht aber Lokalkolorit oder expressive

pet, in: Ausst.-Kat., Henri Matisse, Düsseldorf/Zürich 1982/83, S. 17. Brauner sieht den Grund für diesen Effekt in den Wiederholungen, der Reihung und Symmetrie. Siehe: Brauner, S. 71. Tatsächlich gibt es hier durch die Individualisierung des Ornaments keine Wiederholungen und Symmetrien.

⁸⁶ Müller, S. 60.

⁸⁷ Müller, S. 61.

⁸⁸ Matisse, *Über Kunst*, S. 75.

⁸⁹ 1909, Öl auf Leinwand, 259,7 x 390,1 cm, The Museum of Modern Art, New York (Abb. in: Ausst.-Kat.: Paris 1993, *Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou, Paris, S. 250-251).

Farbe ist. Drittens sind Farbe und Form im Sinne eines „Farb-Form-Komplexes“ kaum zu trennen. Dies ist insbesondere bei Betrachtung des Bildhintergrundes offensichtlich. Dieser ist lediglich durch zwei miteinander harmonisierende Farben gestaltet. Dadurch bewegen sich die Tanzenden mehr durch einen koordinatenlosen Farbraum als durch ein Perspektivsystem mit optischer Räumlichkeit.⁹⁰

Darüber hinaus verführt die Einfachheit der Motivik und Komposition durch die ornamentale Bildstrategie den Betrachter zunächst dazu, das Bild scheinbar unhistorisch wahrzunehmen. Eine visuelle Wahrnehmung führt zu einer für den Betrachter ungewohnten Empfindungsdichte. Pragmatisch zielt demnach Matisse nicht auf Bedeutungsebenen (Differenzierung der Erscheinungen, Hell/Dunkel etc.), sondern auf einen Bedeutungskomplex (Verdichtung, Identität des Erscheinen und Erscheinenden).

Betrachtet man die Ornamentik bei Matisse als Aspekt einer Bildstrategie, was nicht bedeutet, dass ihr ein „dekorativer“ Wert abgesprochen wird – im Gegenteil birgt sie als Mittel und Zweck einer Bildrealität einen wesentlichen Anteil der Bildästhetik - wird schnell deutlich, dass der Begriff der Dekoration bei Matisse nicht einfach im Sinne von „Schmuck“ oder „Zierde“ zu verstehen ist, sondern vielmehr die Identität des Bildes konstituiert.

2. Bild und Betrachter

„Die visuelle Wahrnehmung ist das Ergebnis der Wechselwirkung sensorischer und motorischer Leistungen des Auges und des Zentralnervensystems.“⁹¹

„Ein Werk muß seine ganze Bedeutung in sich selbst haben und sie dem Beschauer aufdrängen, noch ehe er seinen Gegenstand zur Kenntnis genommen hat“⁹²

Susanne Ließegang kritisiert als Verfechterin einer Bildrealität, die sich erst als gesehene offenbart, dass der Forschungskanon am klassischen Bildbegriff verhaftet bleibt und darum den Bildern eine Subjektivität oder Transzendenz unterstellen (siehe Vorwort). Geht man nicht von der Annahme einer Bildrealität aus, bleiben nur noch die Möglichkeiten

⁹⁰ Diese Beobachtungen lassen sich ferner durch ein Zitat Matisse bestätigen: „Für mich sind Gegenstand und Bildhintergrund in einem Bild gleich wichtig.“ Zit. in: Matisse, Über Kunst, S. 136.

⁹¹ Schmidt, Robert F./Thews, Gerhard (Hg.): Physiologie des Menschen, Berlin/Heidelberg/New York 1995, S. 278.

⁹² Matisse, Über Kunst, S. 75.

übrig, eine imaginierte oder transzendente Welt anzunehmen, die das Bild reflektiert. Die Möglichkeit einer tatsächlichen Realität des Bildes wird dann negiert. Folglich bedeutet dieser wissenschaftliche Kunstgriff, dass die imaginierten oder transzendenten Bilder nicht mehr mit der bekannten Realität verglichen werden müssen.⁹³ Dieser Kunstgriff ist schon insofern paradox, als eine Bildwahrnehmung durch die Objekt-Subjekt-Beziehung im Akt des Sehens schon immer ein Vergleich mit der außerbildlichen Realität ist.

Gottfried Boehm stellt in Anbetracht der Forschungen Max Imdahls fest, dass die Kunst der Moderne unter diesem Aspekt als mögliche „Vorschule“ der Kunstgeschichte zu sehen ist, da sie zeigt, „daß die Realität des Sehens ein offenes Arbeitsfeld darstellt.“⁹⁴ Nicht zuletzt ist die Moderne Resultat einer Zeit, in der der Bild- und Ornamentbegriff zutiefst erschüttert wurde und dieses „Arbeitsfeld“ vor ganz neuen Problemen, aber auch Möglichkeiten stand. So verdeutlicht ein Blick auf die Fotografie, die keinen geringen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Kunst nahm⁹⁵, dass das menschliche Auge nicht mit dem optischen System einer Kamera zu vergleichen ist.⁹⁶ An dieser Stelle zeigt sich bereits, dass ein großer Anteil der Matisse-Forschung wesentliche Einflüsse und Erkenntnisse scheinbar übersah oder ignorierte, die nicht in ihr Interpretationsschema passten.

Wie das einleitende Zitat von Matisse zeigt, hatte dieser für das Phänomen einer Bildrealität anscheinend selbst schon eine Erklärung vor Augen. Doch wie funktioniert dieses „Sich-Aufdrängen“ der Bedeutung, noch ehe der Betrachter den Gegenstand zur Kenntnis genommen hat? Dieses scheinbare Paradoxon des „Bedeutungserfassens“ ohne den Bedeutungsträger zur Kenntnis genommen zu haben, wirft die Frage auf, wie Wahrnehmung überhaupt funktioniert. Gibt es möglicherweise unterschiedliche Qualitäten des Sehens?

2.1 Grundlagen der visuellen Wahrnehmung

Das menschliche Auge erzeugt ein optisches Bild der Außenwelt. Diesen Vorgang der optischen Abbildung hat erstmals in aller Deutlichkeit 1604 der Astronom Johannes Kepler

⁹³ Ließegang, S. 2.

⁹⁴ Boehm, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz/Winter, Gundolf (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 37-57, hier S. 39.

⁹⁵ Insbesondere der Impressionismus ist als neuer „künstlerischer Blick“ durch den Bildausschnitt, die Dezentrierung, die Mittelpunktlosigkeit, die Extremperspektiven und Montagen der Fotografie stark beeinflusst worden. Siehe: Schneider, Henri Matisse, S. 121-122. Gerade diese formalen Eigenschaften des Impressionismus sind es wiederum, die Matisses Bilder prägen.

⁹⁶ Fischer, Hardi: Entwicklung der visuellen Wahrnehmung, Weinheim 1995, S. 448.

beschrieben, womit er erstmals die verworrenen und zum Teil mystifizierenden, antiken und mittelalterlichen Vorstellungen über das Sehen zum Fall brachte.⁹⁷ Nach Keplers Abbildtheorie werden die Gegenstände der Umwelt umgekehrt auf der Netzhaut abgebildet, womit sich die Frage der Reizverarbeitung stellte, da wir schließlich nicht die Welt auf dem Kopf sehen.⁹⁸

Dass die Theorie des Sehens von Beginn an nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst eine wichtige Rolle spielt, zeigt sich schon daran, dass William Hogarth der erste war, der versuchte, die Psychologie des Sehens von komplexen Formen zu untersuchen. Er stellt dabei fest, dass das „lesende Auge“ bei der Betrachtung einer Buchstabenreihe nur einen Letter genau fixiert, das heißt die größte Aufmerksamkeit schenkt, während die übrigen mehr und mehr der Sicht entschwinden (Abb. 9).⁹⁹ Physiologisch ist dies dadurch zu erklären, dass der Mensch nur in der fovea centralis („gelber Fleck“), die nur einen Grad des Sehkreises beherrscht, eine tatsächliche Sehschärfe besitzt. Die Blickbewegungen lenken die Stelle des schärfsten Sehens der Netzhaut beider Augen auf das zu jedem „Augenblick“ interessierende Objekt. Nur durch das Gehirn, das die diskontinuierlichen Bilder auf der Netzhaut durch Augen-, Kopf- und Körperbewegungen verrechnet, ist es schließlich möglich, eine einheitliche und kontinuierliche Wahrnehmung von allen Gegenständen im Sehfeld herzustellen.¹⁰⁰ Durch die aktive Leistung des Gehirns werden dann Sinneseindrücke als Wahrnehmungen erfahren. Die Photorezeptoren der Netzhaut sind dabei morphologisch gesehen schon ein Teil des Gehirns.¹⁰¹

Sinnesreize induzieren dabei subjektive Sinneseindrücke oder Empfindungen. So sind zum Beispiel elektromagnetische Schwingungen der Wellenlänge 400 nm der Reiz, der zu dem Sinneseindruck „blau“ führt. Die Wahrnehmung „blauer Himmel“ entsteht dann als eine Deutung dieser Sinnesempfindung. Wir ordnen sie aus Sicht der Schulmedizin in Erfahrenes und Erlerntes ein¹⁰², so dass man hier von einer „begrifflichen“ Wahrnehmung sprechen könnte, da das Gesehene in einer direkten Beziehung zum Verstand steht. George Berkeley stellte 1707 diese, nun schon traditionelle, empiristische (im Sinne von auf Erfahrung beruhend) These auf, dass es für unsere Vorstellung von Raum, Größe und

⁹⁷ So glaubte man beispielsweise im Anschluss an pythagoreische Naturspekulationen, dass das in seiner Pupille Feuerkraft bergende, von einer Wasserhülle umgebene Auge sich beim Sehen sowohl mit dem Feuer und dem Wasser, die als Urelemente die Welt aufbauen, verbindet. Siehe: Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik, Opladen 1990, S. 23.

⁹⁸ Röhler, Rainer: Sehen und Erkennen. Psychophysik des Gesichtssinnes, Berlin/Heidelberg/New York 1995, S. 41.

⁹⁹ Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967, S. 108.

¹⁰⁰ Schmidt/Thews, S. 112/278. Siehe auch: Röhler, S. 41-50, 63-65.

¹⁰¹ Röhler, S. 51.

¹⁰² Schmidt/Thews, S. 195-196. Dieses Lehrbuch ist in vielen Ländern im Medizinstudium das Standardwerk zur Physiologie des Menschen.

Körperhaftigkeit nur eine Quelle geben könne: unsere Erinnerung an frühere Erfahrungen.¹⁰³ Spezialisierte Verhaltensformen, wie Erwartungen und Pläne sind demnach nicht von der Wahrnehmung zu trennen.¹⁰⁴

Berkeleys Argumente liefern allerdings keine Hinweise auf die Entwicklung der visuellen Wahrnehmung, - ein Mangel, der dadurch bedeutend wird, dass die enge Verknüpfung von Wahrnehmung und Kognition eine Entwicklung der Wahrnehmung parallel zur Entwicklung der Intelligenz voraussetzt.¹⁰⁵ Viel eher ist aber von einer Art visuellen Verstandes¹⁰⁶ auszugehen, der visuelle Prinzipien, wie ein Muster beispielsweise, erfasst, da dies nicht auf der Retina geschehen kann.¹⁰⁷ Schließlich können beispielsweise auch Kleinkinder schon, ohne es erlernen zu müssen, vom Zweidimensionalen auf das Dreidimensionale schließen.¹⁰⁸ Was tatsächlich enkodiert und in ein visuelles Prinzip eingepasst wird, hängt demnach von der Disposition des Betrachters ab.¹⁰⁹

John Locke vertritt in seinem *Essay Concerning Human Understanding*¹¹⁰ (1690) eine zweite Lehrmeinung. Er sieht den Geist anfangs als ein „white paper“ („unbeschriebenes Blatt“)¹¹¹, auf dem sich mittels Erfahrung die Zeichen menschlicher Verstandestätigkeit einprägen¹¹². Weiterhin unterscheidet er für die menschliche Erkenntnis zwei Quellen: zum einen die äußere Wahrnehmung („sensation“) und zum anderen die innere Selbstwahrnehmung („reflection“). Lockes Spiegeltheorie beruht auf einer typisch abendländischen, dualistischen Grundannahme, wobei der Bezugspunkt aller Sinne die Idee bleibt.¹¹³ Heute geht aber in Lockes Sinne des „white paper“ der Forschungskanon davon aus, dass es einen primären visuellen Mechanismus gibt (basierend auf Sehnerven, Corpus geniculatum laterale und Cortex striatum), der jedoch unabhängig von jeglichem Lernen durch Erfahrung die Unterscheidung von Helligkeiten, Farben, Bewegungen und einfachen Formen ermöglicht.¹¹⁴

¹⁰³ Fischer, S. 441. Zu den Empiristen zählt heute bspw. W. Breidert, der in einer Neuauflage von Berkeleys Werk (Versuch über eine neue Theorie des Sehens – und Die Theorie des Sehens oder der visuellen Sprache ... verteidigt und erklärt, Hamburg 1987 [Dublin 1912]) eine Einleitung schrieb.

¹⁰⁴ Hochberg, Julian: Die Darstellung von Dingen und Menschen, in: Gombrich, Ernst. H./Hochberg, Julian/Black, Max (Hg.): Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1977, S. 77-78.

¹⁰⁵ Fischer, S. 442.

¹⁰⁶ Hochberg spricht in diesem Zusammenhang vom „Auge des Geistes“. Siehe: Hochberg, S. 84.

¹⁰⁷ Hochberg, S. 84.

¹⁰⁸ Hochberg, S. 85-86.

¹⁰⁹ Hochberg, S. 84.

¹¹⁰ Locke, John: *Essay Concerning Human Understanding*, in: *The Works of John Locke*, hrsg. o. N., 2 Bde, Aalen 1963 (London 1823).

¹¹¹ Locke, S. 82.

¹¹² Locke, S. 20.

¹¹³ Völcker, Matthias: *Blick und Bild: das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Diss. Bonn 1994, Bielefeld 1996, S. 56.

¹¹⁴ Fischer, S. 142.

Die Wahrnehmung ist vor allem phylogenetisch dahingehend entwickelt, dass hervorragende Strukturelemente erfasst werden.¹¹⁵ Dieses Konzept des Wahrscheinlichkeitsfunktionalismus, erstmals von Brunswik formuliert¹¹⁶, fragt allgemein, wie in einer probabilistischen und ungewissen Umgebung ein Organismus funktioniert. Er stellt dabei fest, dass es drei Arten von Ereignissen gibt: zentrale, proximale und distale.¹¹⁷ Erblickt man beispielsweise auf der Straße einen Menschen, der einem bekannt vorkommt, kombiniert und gewichtet man die proximalen Merkmale, die man von der distalen Person erhält, um dann nach dem Konzept des Wahrscheinlichkeitsfunktionalismus zu entscheiden, ob es der Bekannte ist oder nicht. Die Wahrscheinlichkeiten können dabei von Situation zu Situation erhöht werden.¹¹⁸

Es scheint bei der visuellen Wahrnehmung aber keine bestimmte Reizfigur zu geben, die die Wahrnehmung evoziert, vielmehr sind es Merkmale einer Gesamtstruktur, die hierfür verantwortlich sind.¹¹⁹ Wenn also beispielsweise die Rundheit des Kopfes nicht verstandesmäßig erschlossen, sondern tatsächlich gesehen wird, wie gelangt sie dann aber in das Wahrnehmungserlebnis? Eine mögliche Erklärung wäre die, dass Sinnesreize insofern in die Wahrnehmung eingreifen, als sie im Gehirn ein bestimmtes Muster allgemeiner Sinneskategorien aktivieren. Dieses Muster ist aber kein Abbild des Reizes, sondern lediglich adäquat zum Reiz, - „so wie die Eigenart wissenschaftlicher Begriffe jede Möglichkeit ausschließt, daß sie jemals das Phänomen »selbst« erfassen, so können Wahr-

¹¹⁵ Versuche mit Affen und Ratten sowie Beobachtungen bei Kindern konnten zeigen, dass der Wahrnehmungsprozess nicht einer Generalisierung, bei der von der konkreten Form ausgehend durch Generalisierung von Gemeinsamkeiten konkreter Formen über die Begriffsbildung ein Bezug hergestellt wird, entspricht, sondern dass „Merkmale der Gesamtstruktur die primären Erfahrungswerte der Wahrnehmung sind“. Siehe: Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin/New York ²1978, S. 47-48. Ferner können Menschen mit einer visuellen Agnosie ein Muster nicht als eine Ganzfigur erkennen. Erst wenn sie mit Kopf- oder Fingerbewegungen, eine Umrisslinie nachzeichnen, können sie durch die Summe der Einzelwahrnehmungen auf das Ganze schließen. Siehe: Arnheim, S. 56. Anders nehmen beispielsweise Menschen, die an einer Hemianopsie (Halbseitenblindheit) leiden, wenn sie eine Zehntelsekunde die Mitte eines Kreises fixieren sollen, nicht erwartungsgemäß nur einen halben, sondern den ganzen Kreis wahr. Siehe: Arnheim, S. 71-72. Gerade die gemeinsame Betrachtung dieser zwei empirischen Daten ist schließlich ein starkes Indiz für eine auf einen visuellen Verstand basierende visuelle Wahrnehmung. Siehe auch: Röhler, S. 187-188.

¹¹⁶ Brunswik, E.: *Conceptual Framework in Psychology*, Chicago 1952.

¹¹⁷ Die zentralen Ereignisse sind jene, die an den Grenzen innerhalb des Organismus auftreten. Die proximalen Ereignisse sind jene, die an den Grenzen des Organismus auftreten. Sie bestehen aus Stimuli, sensorischen Prozessen, Körperbewegungen und Handlungen. Die distalen Ereignisse sind jene, mit denen das Individuum nicht direkt in Kontakt steht. Es sind solche Dinge wie Gegenstände, verfllossene Ereignisse, gegenwärtige Leistungen und Pläne für die Zukunft. Da Übereinstimmungen zwischen zentralen und proximalen, und proximalen und distalen Ereignissen nicht genau sind, muss das Individuum, um sich dem distalen Ereignis anzupassen, auf der Basis von proximaler Information, raten. Die Mutmaßungen werden kombiniert, gewichtet und gemäß ihren angenommenen Wahrscheinlichkeiten, korrekt zu sein, behandelt. Siehe: Fischer, S. 442-443

¹¹⁸ Wahrnehmungstäuschungen können so allerdings nicht erklärt werden, so dass diese Theorie auch unvollkommen ist.

¹¹⁹ Arnheim, S. 48-49.

nehmungserlebnisse das Reizmaterial nicht »selbst« enthalten, weder ganz noch teilweise.¹²⁰ Folglich besteht das Wahrnehmen im Bilden von „Wahrnehmungsbegriffen“. Hier sind aber nicht Begriffe im sprachlichen Sinne gemeint, es handelt sich nicht um eine begriffliche Verstandesleistung, sondern vielmehr „setzt sich [das Sehen] mit dem Rohmaterial der Erfahrung dadurch auseinander, daß es ein entsprechendes Muster aus allgemeinen Formen schafft, die nicht nur auf den gegebenen Einzelfall [z.B. ein Kopf] anwendbar sind, sondern auch auf eine unbestimmte Zahl anderer ähnlich gelagerter Fälle [z.B. ein Ball].“¹²¹

Das Wort „Begriff“ deutet aber auf die Analogie der zentralnervösen Vorgänge im visuellen und der im Sprachbereich hin: „Die Wahrnehmung vollbringt auf der sinnlichen Ebene, was im Bereich des Denkens Verstehen genannt wird.“¹²² Für dieses Verständnis der Wahrnehmung spricht neben Lokalisationen an der Wahrnehmung beteiligter Hirnfelder (s.o.) ferner, dass, wenn wir auch nur die oberflächliche Gestalt eines Gegenstandes optisch sehen, dennoch die tatsächliche Gestalt wahrnehmen.

Die zweite „klassische“ Wahrnehmungstheorie, die Gestalttheorie oder Gestaltpsychologie, hat im Gegensatz zur empiristischen Theorie andere Erklärungen. Statt das Wahrnehmungserlebnis aus einzelnen isolierbaren Empfindungen von Licht, Schatten und Farbton aufzufassen, Empfindungen, die sich an Vorstellungen oder Empfindungen früherer Erlebnisse anschließen, schlugen die Gestalttheoretiker eine Feldtheorie vor: Jedes Lichtreizmuster, das auf die Retina fällt, ruft im Gehirn einen charakteristischen Prozess hervor, der in umfassende Felder der Verursachung organisiert ist und sich mit jedem Wechsel in der Reizverteilung ändert. Einzelne Empfindungen werden nicht durch die Reizung an irgendeiner Stelle der sichtbaren Anordnung festgelegt. Die Gestalttheorie fragt, wie individuelle Stimuli während der Wahrnehmung gruppiert werden, um eine solche, ganze Gestalt zu erzeugen. Einzelne Elemente werden demnach in der Wahrnehmung automatisch und zumeist zwingend gruppiert, und zwar nach Gesichtspunkten der Nähe, der Ähnlichkeit und des Zusammenhangs bei sonst gleichen Bedingungen. Es besteht die Tendenz, Wahrnehmung zu ganzen, kontinuierlichen Figuren zu organisieren.¹²³

¹²⁰ Arnheim, S. 49.

¹²¹ Arnheim, S. 49.

¹²² Arnheim, S. 50.

¹²³ Fischer, S. 443-444.

In der jüngeren Forschung sind psychophysiologische Betrachtungen tonangebend.¹²⁴ Nach dieser Theorie sind nur begrenzte Wahrnehmungsfähigkeiten angeboren und werden dann durch motorische und neuronale Aktivität im Gehirn entwickelt, wobei jede beteiligte Zelle bei der Wahrnehmung einen Codewert besitzt, so dass ihre Erregung eine ganz bestimmte Eigenschaft der Umgebung bedeutet, die relativ ist und nicht ein Bild der Umgebung liefert.¹²⁵ Heute bezweifelt man eher, dass die Evolution Vorstellungen der Welt und Regeln, nach denen man handelt, hervorgebracht hat. Vielmehr wird geglaubt, dass die Evolution das sensorische System so befähigt hat, um zu entdecken, was die Welt rundherum ist, „sie ist ‚programmiert‘ und motiviert, diese Systeme zu verwenden [...]“¹²⁶

2.2 Besonderheiten der Bildwahrnehmung

Nach Brunswick ist das unmittelbar Wahrgenommene selten ein wirklichkeitsgetreues Bild der Reizsituation. Bei der Wahrnehmung wählt der Beobachter Informationen aus der objektiven Reizkonstellation, die nach seinen Erfahrungen und Erwartungen den wahrscheinlichsten Eindruck geben.¹²⁷ Brunswicks Aussage bezieht sich auf die Konstanztheorie¹²⁸, nach der Objekte trotz unterschiedlicher visueller Präsentationen tendenziell stabil wahrgenommen werden. Objekte ändern ihre Entfernung und Größe und werden dennoch als die gleichen Objekte mit der gleichen Größe wahrgenommen.¹²⁹ Ungeklärt, ob angeboren oder nicht, die Mechanismen für die Größenkonstanz fehlen bei Bild Darstellungen.¹³⁰ So ist zu bedenken, dass die Bildwahrnehmung unter anderen Voraussetzungen abläuft als die Gegenstandswahrnehmung.

Viele Annahmen über die Bildwahrnehmung, vor allem in der Kunstgeschichte, reduzieren das Phänomen der Tiefenreize auf die Perspektive mit der Begründung, dass das Muster auf der Bildebene bei einer Abbildung nur dann für das Auge die gleiche Verteilung von Licht und Schatten wie in der Originalszene hervorbringt, wenn der Betrachter

¹²⁴ Hierfür stehen D. O. Hebb (Organisation of Behavior, New York 1949 und The semiautonomous process: Ist nature and nurture, in American Psychologist, 1963, 18, S. 16-27) und J. J. Gibson (Die Wahrnehmung der visuellen Welt, Weinheim/Basel 1973).

¹²⁵ Fischer, S. 445-449.

¹²⁶ Fischer, S. 450.

¹²⁷ Fischer, S. 142. Fischer bezieht sich hier auf: Brunswick, E.: Perception and the representative Design of Psychological Experiments, Berkeley 1956.

¹²⁸ Die Konstanztheorie wurde von H. von Helmholtz 1867 entwickelt (Handbuch der physiologischen Optik, Berlin, 1867).

¹²⁹ Fischer, S. 142-143.

¹³⁰ Fischer, S. 156.

das Bild aus derselben Entfernung betrachtet, aus der es aufgezeichnet wurde (Abb. 10a-c). Unter diesen Bedingungen müsste das Bild im Prinzip das gleiche Erlebnis liefern wie die Szene selber.¹³¹ Allerdings gibt es unendlich viele Gegenstände, die optisch die gleiche, zweidimensionale Lichtverteilung hervorbringen. So können auch unendlich viele Ansammlungen von Gegenständen, Oberflächen und Entfernungen durch ein bestimmtes Bild dargestellt werden, gleichgültig, ob dieses Bild vom richtigen Standort aus betrachtet wird oder nicht (Abb. 10d).¹³² Demnach könnten in einem Bild auch unendlich viele Szenen wahrgenommen werden, jedoch sehen wir in den meisten Fällen ein Bild als die Darstellung einer bestimmten Szene, so dass dem Betrachter eine wesentliche, bildkonstituierende Rolle zukommt.¹³³

Interessanterweise scheint der Betrachter, um ein Bild als visuell „richtig“ zu bewerten, optische Widersprüche in der bildlichen Perspektive nicht auszugleichen.¹³⁴ Es lässt sich demnach nicht verleugnen, dass das Auge perspektivisch sehen könne. Allerdings fließen in das perspektivische Sehen einige perspektivische Täuschungen ein, die insbesondere in der Barockmalerei genutzt wurden. Die Rekonstruktion der dritten Dimension erfolgt aber nicht nur nach den Gesetzen der Perspektive.¹³⁵ Oberflächenbeschaffenheit ist eine wichtige Informationsquelle für den Menschen über die lokale Orientierung von Ebenen im Raum. Wichtig für die Oberflächenorientierung aus der Textur ist eine Kenntnis über die Textur Elemente oder Textone.¹³⁶ So wird eine räumliche Tiefe mit Hilfe von Farbe, durch die chromatische Brennweitenaberration des Auges, erreicht. Kurzwelliges Licht wird stärker gebrochen als langwelliges. Blaue Elemente werden in einer stirnparallelen Ebene bei konstant gehaltener Akkommodation (Linsenform) kurz vor der Netzhaut, rote kurz hinter der Netzhaut fokussiert. Blaues erscheint so in einem Bild weiter entfernt. Ähnliche Effekte ergeben sich bei gleichfarbigen Gegenständen in unterschiedlicher Entfernung.¹³⁷

Für die Gestalttheorie sind die Tiefenreize eines Bildes – ob sie nun erlernt werden oder nicht – weder zufällig, noch hängen sie von Erinnerungen an taktile und kinästheti-

¹³¹ Hochberg, S. 62-64.

¹³² Hochberg, S. 64.

¹³³ Vgl. Hochberg, S. 64.

¹³⁴ Hochberg bezieht sich hier auf: Pirenne, M. H.: *Optics, Painting and Photography*, London 1970, ohne Seitenangabe. Siehe: Hochberg, S. 73-74.

¹³⁵ Röhler, S. 196-199.

¹³⁶ Röhler, S. 199.

¹³⁷ Röhler, S. 200.

sche Erlebnisse ab. Was wir sehen, hängt von den organisatorischen Fähigkeiten der Gehirnfelder ab.¹³⁸

Um zu erkennen, wie ein Reizmuster (d.h. in diesem Zusammenhang ein Bild) aussehen wird, muss man gemäß der Gestalttheorie (Kapitel 2.1) evaluieren, wie die entscheidenden Gehirnfelder des Beobachters sich bei der Reaktion auf jenes Reizmuster organisieren werden. Im Allgemeinen organisieren sich die Gehirnfelder auf die ökonomischste Weise. So lassen sich besondere Organisationsregeln aufstellen, die hier verdeutlicht werden sollen: Wir werden diejenigen Formen sehen, die möglichst symmetrisch sind (eher x als y in Abb. 11a (i) und (ii)). Wir neigen dazu, eher Linien und Kanten ununterbrochen zu sehen (Abb. 11b (i)); sehen eher eine Sinuskurve und eine Rechteckkurve als eine Gruppe geschlossener, schwarzer Formen in Abb. 11b (ii). Nach dem „Gesetz des glatten Verlaufs“ neigen wir dazu, nahe beieinander liegende Dinge als zusammengehörig zu betrachten. Nach dem „Gesetz der Gruppierung“ erscheinen uns Dinge in einer Gruppierung zusammengehörig (Abb. 11d). Ferner erleben wir Dreidimensionalität dann, wenn die von einer bestimmten Reizverteilung auf der Retina hervorgerufene Hirnfeldorganisation für einen dreidimensionalen Gegenstand einfacher ist als für einen zweidimensionalen (Abb. 11c (i) und (ii)).¹³⁹ Es soll noch gezeigt werden, dass diesen Organisationsgesetzen der Gestalttheorie für die Anschaulichkeit der Bilder von Matisse eine große Rolle zukommt. Abstrahierte, künstlerische Zeichnungen wie beispielsweise Karikaturen zeigen, dass wir auch das „Wesen“ eines Gegenstandes, seine nicht-physikalischen Merkmale erfassen.¹⁴⁰ Empirisch konnte nachgewiesen werden, dass solche Zeichnungen der Ökonomie des Sehens entgegenkommen. So werden Gegenstände wie die Hand in der Abbildung (Abb. 12) schneller in der Karikatur als in der Fotografie und am langsamsten in der Umrisszeichnung erfasst.¹⁴¹

Der Begriff des nicht-physikalischen „Wesens“ des Bildes zeigt, dass das Bild und mit ihm die Bildwahrnehmung in einem exklusiven Verhältnis zum Betrachter steht. Das Beispiel der Karikatur kann über den gestalttheoretischen Erkenntnisgewinn hinaus so im Sinne einer begrifflichen Wahrnehmung zeigen, dass die Reizmuster für den Menschen immer auch Zeichen sind. Ikonische Zeichen bilden eine Teilklasse der Zeichenklassifika-

¹³⁸ Hauptvertreter der Gestalttheorie in der Kunsttheorie ist Rudolf Arnheim (Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York ²1978). Hier besteht ein Ungleichgewicht zur Psychologie, die die Gehirnfeldtheorie in der Gestalttheorie kaum mehr vertritt. Die Organisationsgesetze haben aber nach wie vor Geltung. Siehe: Hochberg, S. 67.

¹³⁹ Hochberg, S. 66-67.

¹⁴⁰ Hochberg, S. 89.

¹⁴¹ Ryan, T./Schwarz, C.: Speed of Perception as a Funktion of Mode of Representation, in: American Journal of Psychology 69 (1956), S. 60-69.

tion nach dem Zeichen-Objekt-Bezug, die auf die Zeichentheorie von Peirce¹⁴² zurückzuführen ist:

„Zeichen, oder Repräsentamen ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h. es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen.“¹⁴³

Ein solches „weiterentwickeltes Zeichen“ nennt Pierce den „Interpretanten“ des ursprünglichen Zeichens. Zeichen setzen nach Peirce eine triadische Relation zwischen dem materiellen Zeichen, dem bezeichneten Objekt und einem interpretierenden Bewusstsein voraus. Auch der Aspekt der Interpretation in der Wahrnehmung soll für das Verständnis von Matisses Malerei eine Rolle spielen.

2.3 Cézannes „Neue Schule des Sehens“

In der empiristischen Wahrnehmungstheorie ist ein kausales Wahrnehmungsverständnis wiedergegeben, nach dem etwas größer erscheint, weil es weiter weg ist, - letztlich auch der Mann böse ist, weil er finster blickt. Unterscheidet man konstruktiv¹⁴⁴ zwischen einer visuellen und einer begrifflichen Wahrnehmung, zeigt sich aber, dass die unterschiedlichen und zum Teil paradox erscheinenden Erkenntnisse der Wahrnehmungsforschung und -theorie sich nicht unbedingt ausschließen müssen.

In Analogie zum Verständnis einer begrifflichen und einer visuellen Wahrnehmung und in der Gewissheit der mnemotechnischen Qualität dieser Begriffe lässt sich in der Kunst zwischen repräsentierenden und hermetischen Bildern unterscheiden. Nach Gilles Deleuze gibt es, bezogen auf den zweiten Fall, zwei Möglichkeiten über die Figuration (d. h. über das Illustrative und das Narrative) hinauszugehen: entweder in Richtung der abstrakten Form oder der Figur¹⁴⁵:

„Diesen Weg zur Figur gibt Cézanne einen einfachen Namen: die Sensation. Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.

¹⁴² Peirce, Ch.S.: Collected Papers, Vol. II, hrsg. Von Ch. Hartshorne/P. Weiss, Camebridge (Mass.) 1931.

¹⁴³ Peirce, §2.228.

¹⁴⁴ Natürlich sind diese zwei Extrema des Sehens kaum haltbar. Sie sollen lediglich als Pole, die im Sinne einer Anwendungsmöglichkeit stellvertretend gemeint sind, die Tendenzen in der Wahrnehmung darstellen.

¹⁴⁵ Deleuze, Gilles: Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995, S. 9-10. Deleuze bezieht sich hier auf: Lyotard, J.-F., Discours, Figure, Paris 1986. J.-F. Lyotard gebraucht das Wort „Figural“ als Substantiv und als Gegensatz zum „Figurativen“.

Während sich die abstrakte Form an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt, eher dem Knochenbau verwandt.“¹⁴⁶

Cézanne macht die Perspektive in seinen Bildern so unwirksam, „dass das Bild nicht mehr als Vorstellungsraum des Betrachters erscheint, sondern als reiner Daseinsraum der Bilddinge“¹⁴⁷, das heißt der Figur. Der Raum ist bei Cézanne ein Ergebnis, nicht wie im Perspektivraum der Renaissance eine Hülle, um in dieser die Figuren frei bewegen zu können.¹⁴⁸ Walter Hess spricht bezüglich der „Sensation“ bei Cézanne von einer „Bildwirklichkeit“.¹⁴⁹

Diese basiert insbesondere auf dem Verhältnis von Form und Farbe, wie es das Beispiel *Das Gebirgsmassiv Sainte-Victoire, von Les Lauves aus gesehen* (Abb. 13) eindrucksvoll zeigt. Der Unterschied zwischen visueller Wahrnehmung („sehendes Sehen“) und begrifflicher Wahrnehmung („wiedererkennendes Sehen“) stellt sich hier folgendermaßen dar:

„Das koloristische System bewirkt die Erscheinung von Landschaft, es bringt aus sich Landschaft hervor. Als jenes koloristische System ist Cézannes Bild das Phänomen eines sehenden Sehens, nämlich eines Sehens, das von allem gegenständlichen Vorwissen und Wiedererkennen absieht.“¹⁵⁰

Imdahl spricht hier genau die soeben beschriebene visuelle Wahrnehmung an, die zur Schaffung einer Bildrealität auf Reflexion verzichten kann, nur nennt er sie „sehendes Sehen“¹⁵¹. Ferner spricht auch er von einer „optisch autonomen Bildkonstruktion, die sich allein nach der Evidenz ihrer rein immanenten formalen Regelung bestimmt“¹⁵², und die er bewusst von den „Repräsentationssystemen [abhebt], die an der Norm gewohnter Gegenstandswahrnehmung orientiert sind.“¹⁵³ Im Gegensatz zum „sehenden Sehen“ ist nach

¹⁴⁶ Deleuze, S. 27.

¹⁴⁷ Hess, Walter: »Zum Verständnis der Texte«, in: Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 129.

¹⁴⁸ Hess, S. 129.

¹⁴⁹ „Das Bild verdichtet, *realisiert* sich aus ihr heraus *in allen Teilen gleichzeitig*.“ Zit. in: Hess, S. 130. Hess bezieht sich hier auf: Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

¹⁵⁰ Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, S. 9.

¹⁵¹ Max Imdahl führt hier ferner den von Carl Einstein geprägten Begriff der „Normalisierung der Erfahrung“ in dem Sinne ein, als das sehende Sehen von dieser freigesetzt ist. Siehe: Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 9. Imdahl bezieht sich hier auf: Propyläen Kunstgeschichte (Bd. XVI). Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1931, S. 59. Weitergedacht bedeutet dies phänomenologisch, dass, wenn im Prozess einer reflektierenden, begrifflichen Wahrnehmung eine Normalisierung stattfindet, die nicht-reflektierende, nicht-begriffliche Wahrnehmung, das sehende Sehen, die authentischere Bildgestalt wiedergibt.

¹⁵² Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 9.

¹⁵³ Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 9.

Imdahl der Gegenstand beim „wiedererkennenden Sehen“ in einem vorgefassten Konzept und wird dann optisch eingelöst.¹⁵⁴

Das Verhältnis von autonomer Bildkonstruktion, die dem Bild eine unabhängige Identität verleiht (was Lawrence mit Blick auf Cézanne das »Apfelsein« des Apfels nannte.¹⁵⁵) und die Bildrealität als subjektiver Effekt dieser Identität existieren aber nur in der Anschaulichkeit, besser im Prozess des Sehens, das heißt in der Kommunikation mit der Identität des Betrachters. Die „Sensation“ ist das Gegenteil des Leichten und Überkommenen, des Klischees, aber auch des „Sensationellen“, des Spontanen:

„Die Sensation ist mit der einen Seite zum Subjekt hin gewendet (das Nervensystem, die Vitalbewegung, der »Trieb«, das »Temperament« - der ganze Wortschatz, den Cézanne mit dem Naturalismus teilt), mit einer anderen zum Objekt (das »Faktum«, der Schauplatz, das Ereignis). Oder besser: sie hat überhaupt keine Seiten, sie ist unauflösbar beides zugleich, sie ist Auf-der-Welt-Sein, wie die Phänomenologen sagen: Ich *werde* in der Sensation, und zugleich *geschieht* etwas durch die Sensation, das eine durch das andere, das eine im anderen.“¹⁵⁶

Phänomenologen wie Henri Maldiney oder Maurice Merleau-Ponty sahen in Cézanne den Maler schlechthin. Denn sie analysierten die Sensation oder besser »das Empfinden« nicht nur, insofern es die sinnlichen Qualitäten auf ein identifizierbares Objekt bezieht (figuratives Moment), sondern auch insofern jede Qualität ein Feld konstituiert, das für sich gültig ist und mit anderen interferiert (»pathisches« Moment).¹⁵⁷

Parallel zur Bildstrategie der „Sensation“ durch das besondere Farb-Form-Verhältnis bei Cézanne ist die Einbindung von Ornamentik bei Matisse ebenso als syntaktische Bildstrategie zu verstehen. Es zeigt sich, dass die Begriffe Ornament und Bild nur in dem Sinne konkurrieren, als mit Bild der traditionelle, abendländische Bildbegriff gemeint ist, bei dem in einer Figur-Grund-Konstellation das Ornament nur ein Applikat ist.

Wenn auch in Matisse's Gesamtwerk eine Tendenz zur Zunahme von ornamentalen Strukturen und Abstraktion zu verzeichnen ist, stehen seine Bilder bis zu den Scherenschnitten zu einem großen Teil dennoch nicht vollkommen außerhalb dessen, was im kunstgeschichtlichen Sinn mit dem klassischen Bildbegriff verbunden ist. Das Perspektivsystem taucht so zum Beispiel, wenn auch in optisch abstrahierter Form, das heißt im Sinne des visuell „richtigen“ Bildes, immer wieder im genannten Werk von Matisse

¹⁵⁴ Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 10.

¹⁵⁵ Deleuze, S. 27. Deleuze bezieht sich hier auf: D. H. Lawrence: Introduction to these paintings, in: Phoenix 1, London 1936, S. 551-584.

¹⁵⁶ Maldiney, Henri: Regard, parole, espace, Paris 1976, S. 136.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1965, S. 244-283. Und Maldiney, S. 124-208.

auf.¹⁵⁸ Bei Matisse ist die optische Autonomie noch mit dem Gegenstand verbunden. Der Gegenstand hat zuweilen, wie gezeigt wurde, sogar eine vermittelnde Position zwischen dem Repräsentationssystem der Bildebene und dem optisch autonomen System der Ornamentebene inne (siehe z. B. *Intérieur aux aubergines*, Abb. 6). Während der Modus des „sehenden Sehens“ also die Erscheinungswirklichkeit oder Bildrealität ist, kann die Modalität des „wiedererkennenden Sehens“ entsprechend in der Gegenstandsrepräsentation gefunden werden.

Während Cézannes Malerei auf eine „ansichtsbedingte relative, das heißt subjektiv phänomenale Gegenstandswirklichkeit bezogen“¹⁵⁹ ist, befreit sich nach Imdahl der Kubismus von diesem Gegenstandsbezug.¹⁶⁰ Bei Cézanne konvergieren Künstlerintention und Betrachterrezeption, - bei Braque, so Imdahl, divergieren sie. Trotz der erfundenen Konstruktion sind „gegenständliche Bezeichnungswerte“¹⁶¹ eingefügt. Grund des Wahrnehmungsergebnisses ist aber bei beiden eine Umwertung im Verhältnis von sehendem und wiedererkennendem Sehen zugunsten des sehenden Sehens. Im Zusammenhang mit dem Einfluss dieser der zeitgenössischen Kunst auf Matisse mag es schließlich kaum verwundern, dass Imdahl Cézanne und Braque als die Ersten bezeichnet, die die für das „sehende Sehen“ bestimmende Bildkonstruktionen entwickelten. Analog zur Cézanne-schen Bildstrategie erreicht Matisse durch die Verwendung ornamenthafter Strukturen Effekte, die ebenfalls ein forcierendes Moment für das „sehende Sehen“ zur Schaffung einer Bildrealität darstellen. So müsste wohl Matisse, wenn man die Datierungen der Bilder beachtet, den Ersten zugerechnet werden.

Es wird abermals deutlich, dass „sehendes Sehen“ und „wiedererkennendes Sehen“ sich nicht ausschließen müssen. Schließlich spielt Matisse ja geradezu mit den zwei Betrachtungsmöglichkeiten und ihren unterschiedlichen Reizmustern (Ornamentensystem vs. Perspektivsystem, siehe Abb. 4 und 6). Und letztlich macht Imdahl anschaulich, dass bei Cézanne das Phänomen der Bildwirklichkeit nur in dem Sinne subjektiv ist, als diese Wirklichkeit zwischen Bild und Betrachter entsteht. Nach dem Tenor dieser Arbeit ist dies auch bei Matisse der Fall. Seine Bilder sind nicht in der Art subjektiv, als der Künst-

¹⁵⁸ Man bedenke beispielsweise, dass *La Danse II* (Abb. 7) vor *Intérieur aux aubergines* (Abb. 6) gemalt wurde was wiederum zeigt, dass eine Einteilung in künstlerische Phasen im Sinne eines Entwicklungsbegriffs äußerst problematisch ist.

¹⁵⁹ Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, S. 10-11.

¹⁶⁰ Der Kubismus verwendet für die optisch autonome Bildkonstruktion den Begriff „fait pictural“. Siehe: Braque Georges: *Pensées et réflexions sur la peinture*. Paris Dez. 1917. Siehe auch: Frey, Edward: *Der Kubismus*. Köln 1966, S. 157.

¹⁶¹ Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, S. 10-11.

ler eine imaginierte Welt oder wie bei den impressionistischen Divisionisten eine subjektive Ansicht darstellt.

Im Folgenden soll es darum gehen, inwiefern die spezielle Bildkonstruktion bei Matisse einen Einfluss auf die Wahrnehmung hat. Wie sehen die Strukturen des Reizmusters, die Syntax aus, die eine visuelle Wahrnehmung begünstigt?

2.4 Ornamentik als Bildstrategie in der Malerei Henri Matisse

So wie klassische Bildkompositionen Sinnesreize produzieren und somit die Wahrnehmung durch räumliche Perspektive, Farbperspektive und Bedeutungsperspektive zu beeinflussen wissen, nutzt Matisse gegenteilige Effekte. Er negiert hierdurch geradezu die klassische Komposition, indem er mit Hilfe der Ornamente und des Ornamenthaften seine Bilder derart „überfrachtet“, dass der Blick des Betrachters keinen dominierenden Reiz findet, über welchen sich ihm die kompositionelle Hierarchie und die darin enthaltenden Inhalte erschließen könnten. Für dieses Phänomen wählt Susanne Ließegang den Terminus „Komplexität in Identität“¹⁶².

Matisse's Bilder fordern hierbei ein „unschuldiges, sprich vom Verstand entkoppeltes Auge“.¹⁶³ Die ornamentale Bildstrategie zeigt die Tendenz auf, ein „Streben nach Sinn“ zu durchbrechen, da Bildwahrnehmung eigentlich nicht von Erwartung, Erfahrung und Wissen zu trennen ist.¹⁶⁴ So zeigt sich ein Grund, der die visuelle Wahrnehmung begünstigt. Durch die im Vergleich zum Bildhaften geringe semantische Kompetenz des Ornaments findet eine Verschiebung vom begrifflichen zum visuellen Wahrnehmen statt. Das Ornament befriedigt einerseits das Bedürfnis nach Gewöhnung, da die ornamentalen Formen als geometrische oder organische Formen dem Betrachter nicht fremd sind. Dies erklärt sich vor allem durch die reproduzierte „Ornamentflut“ im Historismus und den europäischen Erfolgsstil um die Jahrhundertwende, den Jugendstil (Abb. 21).¹⁶⁵ Zum anderen gibt es aber keine direkte zur Wiedererkennung anregende Signifikanten-Signifikaten-Kongruenz, die von der visuellen Wahrnehmung ablenkt.

¹⁶² Ließegang, S. 1.

¹⁶³ Letztlich existiert natürlich kein „unschuldiges Auge“, da es keine Betrachter gibt, die nicht kulturell geprägt sind. Es gibt außerdem auch keine Komposition ohne eine Reizhierarchie, schließlich bedeutet eine Negierung der Perspektive auch eine Perspektivisierung im metaphysischen Sinn.

¹⁶⁴ Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982, S. 114.

¹⁶⁵ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass mit dem Jugendstil keinesfalls der Eklektizismus des Historismus, insbesondere in der industriellen Produktion, ein unmittelbares Ende fand.

Außerdem wird das Ornament im Sinne einer strukturellen Einfachheit im Sinne der Gestalttheorie (siehe Kapitel 2.2) einer unreflektierten Wahrnehmung aufgrund seiner relativen Symmetrien gerecht. Einfachheit ist dabei durch Ordnung (Organisation einer notwendigen Struktur auf einfache Weise) und Ökonomie (möglichst kleine Zahl der unabhängigen Grundelemente) geprägt und durchaus auf die Ästhetik übertragbar.¹⁶⁶ Dabei erfordert die Einfachheit eine strukturelle Übereinstimmung von der Bedeutung und der sichtbaren Gestalt, die von der Gestaltpsychologie als „Isomorphismus“ bezeichnet wird.¹⁶⁷ Deshalb sehen alle Dinge aus der Entfernung immer runder aus, als sie sind, - weil der Kreis die einfachste aller Formen ist.¹⁶⁸ Matisse verwendet im Sinne eines visuell „richtigen“ Bildes (siehe Kapitel 2.2) allerdings nie vollkommen runde Formen. In diesem Zusammenhang ist vielleicht zu beachten, dass die Entdeckung der elliptischen Formen der Planetenbahnen durch Johannes Kepler schon in der Barockpoetik den Kreis als klassisches Symbol kosmischer Vollkommenheit in Frage stellte.¹⁶⁹ Es lässt sich daraus aber nicht schließen, dass Matisse in diesem Sinne kosmische oder höhere Realität darzustellen versucht. In Anbetracht der Entwicklung einer visuell verlangten „Richtigkeit“ und einer Bildrealität wäre es vielmehr nahe liegend, in den elliptischen Formen bei Matisse einen Realismusanspruch des Bildes zu sehen.

Gerade das Prinzip der Vereinfachung ist schließlich in der ornamenthaften Auffassung des Gegenständlichen bei Matisse offensichtlich und war nicht zuletzt auch schon Matisses Lehrer Gustav Moreau als besonderer Aspekt aufgefallen:

„Diese Buntscheckigkeit und diese Linien waren ein großes Ärgernis für diejenigen, die wußten, worum es sich handelte, und für die Künstler, die diese verschiedenen Mittel zur Entwicklung ihrer Kunst verwenden mussten.“¹⁷⁰

Man denke hierbei beispielsweise nur an die ornamenthaften Strukturen der Pflanzen und Körper bei *Le bonheur de vivre* (Abb. 3) und deren weitere Vereinfachung über *La fenêtre bleue* (Abb. 14) zu *Les Mocains* (Abb. 15).

Weitere die unmittelbare Wahrnehmung erleichternde Faktoren sind die „Gleichmachung“ und die „Ausprägung“. Friedrich Wulf zeigte in einem Experiment erstmals, dass

¹⁶⁶ Arnheim, S. 62.

¹⁶⁷ Vgl. Arnheim, S. 57-65. Grundgesetz der Gesichtswahrnehmung (Gestaltpsychologie): „Jedes Reizmuster strebt danach, so gesehen zu werden, daß die sich ergebende Struktur so einfach ist, wie es die gegebenen Umstände zulassen.“ (ders., S. 57).

¹⁶⁸ Arnheim, S. 66.

¹⁶⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977, S. 163.

¹⁷⁰ Matisse in einem Interview mit dem franz. Hörfunk am 13.3.1942. Zit. nach: Schneider, Henri Matisse, S. 178.

diese zwei entgegengesetzten Tendenzen einem übergeordneten Gesetz unterliegen. Dieses besteht in der Tendenz, eine Wahrnehmungsstruktur so prägnant wie möglich zu gestalten. Es geht in der Gestaltpsychologie bei der so genannten „Prägnanztendenz“ demnach darum, durch Vereinheitlichung, Betonung der Symmetrie, Wiederholungen, Beseitigung von Schrägheit oder genau Gegenteiligem die Gesamtstruktur prägnanter erscheinen zu lassen.¹⁷¹ Gleichmachung bedeutet zudem auch eine Verringerung der dem Sehmuster endogenen Spannung.¹⁷² So lässt sich feststellen, dass Matisse's Ornamentensystem einer ausgesprochenen „Ausprägung“ entspricht (siehe: Abb.4 und Abb. 6). Kein Motiv gleicht einem anderem. Diese „Ausprägung“ ist dabei für die Komplexität der Muster verantwortlich. Es gibt bei Matisse keinen reinen Rapport (siehe Abb. 4 und 6) und keine reine Alternierung (siehe Abb. 4 und 6), sondern nur einen relativen Rapport und eine relative Alternierung im Sinne einer Redundanz und dadurch einer Steigerung der Komplexität der Reize, die trotz des geringen semantischen Gewichts die Bildebene eines Gesamtwerks auszugleichen weiß. Ferner lässt sich beispielsweise an *La Danse II* (Abb. 7) sehr gut das dynamische Moment der „Ausprägung“ durch die unsymmetrischen, arabischen Formen der Figuren nachvollziehen.

Ferner gibt die informationstheoretische Unterscheidung von förderlicher und leerer Redundanz weiteren Aufschluss zur Unterscheidung zwischen bildhaften und ornamenthaften Strukturen. In beiden Fällen ist die psychologische Motivation durch das Streben des Betrachters nach Geschlossenheit auszudrücken. Wie bereits am Beispiel der Hemianopsie (Halbseitenblindheit) aufgezeigt¹⁷³, muss davon ausgegangen werden, dass der „visuelle Verstand“ ohne Reflexion zentralnervös das Reizmuster in der Wahrnehmung vervollständigt. In diesem Sinne können wir aufgrund der förderlichen Redundanz eines Ornamentmusters dieses über seine Grenzen hinweg weiterführen – und zwar auch dann, wenn einzelne Motive des Musters wegfallen. Anders verhält es sich im Vergleich mit der leeren Redundanz, die das Erkennen eines narrativ-transitorischen Moments¹⁷⁴ ermöglicht. Hier kann ein Weglassen von redundanten Strukturen zum Informationsverlust führen. In welcher Weise wir über eine Vorzeitigkeit und eine Nachzeitigkeit eines „starren“ Bildes entscheiden, hängt davon ab, wie wir, von einem kulturgeprägten, begrifflichen

¹⁷¹ Arnheim, S. 68.

¹⁷² Arnheim, S. 68-69.

¹⁷³ Siehe S. 24, Fußnote 114.

¹⁷⁴ Es muss zwischen einer denotativen und konnotativen Transitivity unterschieden werden. Zum einen ist auf Grund einer narrativen Struktur mit Hilfe der Ikonographie eines kulturellen Gedächtnis die Vor- und Nachzeitigkeit eines Bildes zu denotieren, zum anderen sind hiervon unabhängig auf Konnotat basierende transitorische Momente in Anbetracht der Subjektivität von jedem Menschen mehr oder minder nachvollziehbar.

Verständnis abhängig, die narrative Struktur eines Bildes erfassen. Aufgrund der narrativen Struktur können wir eine Erzählung oder Illustration in der Phantasie weiterführen. Es lässt sich bei der Betrachtung von *Le bonheur de vivre*. (Abb. 3) und *La Danse II* (Abb. 7) die Einsicht gewinnen, dass das Ornamenthafte die Tendenz aufweist, gegen das narrativ-transitorische Moment des Bildhaften zu arbeiten. Der Grund ist die ornamenthaft-formale Auffassung der eigentlich bildhaften Strukturen mit dem Effekt, dass diese zugleich zu den Koordinaten der Räumlichkeit aus der Koordinate der Zeitlichkeit entbunden werden. Es gibt keine Zeitlichkeit im begrifflichen und somit im narrativen Sinn mehr, nur noch die Zeitlichkeit der visuellen Wahrnehmung der Bildrealität, deren Verlauf kein narrativ-linearer, sondern ein zirkulärer ist, - das Jeweilige der Erzählung ist durch ein „Immer“ der Anschauung ersetzt.

So lässt sich auch erklären, dass bei *La Danse II* (Abb. 7) einerseits über die arabesken Strukturen eine bildimmanente Dynamik und andererseits durch das Ausblenden des begrifflichen Verständnisses durch die „Abtötung“ eines narrativ-transitorischen Moments ein Gefühl von visuell wahrnehmbarer Harmonie und Ruhe vermittelt wird. Ähnliches stellt Gilles Deleuze beispielsweise für Francis Bacon fest, bei dem, wie in *La Danse*, ein Rund oft den Ort ausweist, aber nicht begrenzt, an dem eine Figur sitzt, die sie als „Schauplatz“ und „Operationsfeld“ bezeichnet.¹⁷⁵ Diese „Isolierung der Figur“, wie es Deleuze nach den Regeln einer „klassischen“ Bildauffassung nennt, ist eigentlich eine Integration in die Bildrealität.¹⁷⁶ Der Grund liegt in der Bannung des Figurativen (Bezug eines Bildes auf ein Objekt bzw. Bezug eines Bildes auf ein anderes Bild), des illustrativen, narrativen Charakters, den eine Figur notwendig besäße, wäre sie nicht „isoliert“, besser integriert.¹⁷⁷

Eine weitere, die Syntax des Ornaments charakterisierende Frage ist mit der Figur-Grund-Relation gestellt. Wir nehmen selbst bei einer Strichmännchenzeichnung die eingeschlossene Figur aufgrund ihrer größeren Dichte vor dem weniger gebundenen Grund wahr. Die Innenstrukturen dieser zwei Flächen differieren demnach. Nur wenn die Dichte einer Innenstruktur gesteigert wird, stellen wir fest, dass die vom Umriss geschaffene Figur-Grund-Situation entweder verstärkt oder, wie es der Holzschnitt *Nu penché* von Matisse (Abb. 16) anschaulich macht, umgekehrt werden kann.¹⁷⁸ Die ornamentale Auffas-

¹⁷⁵ Deleuze, S. 10.

¹⁷⁶ Vgl. Deleuze, S. 10.

¹⁷⁷ Vgl. Deleuze, S. 10.

¹⁷⁸ Arnheim, S.225-226.

sung des Grundes bedeutet eine solche Steigerung der Dichte der Innenstruktur des Bildes (siehe auch Abb. 4 und 6).

2.5 Aspekte einer Bildgeschichte der Anschaulichkeit

Es ist festzustellen, dass die Wahrnehmungsforschung trotz vieler Einzelerkenntnisse bisher keine allgemeingültige, umfassende Theorie zur visuellen Wahrnehmung von komplexen Strukturen wie Bildern verzeichnen kann und alle Wahrnehmungstheorien letztlich ihre Grundannahmen in der Philosophie finden. Die naturwissenschaftlichen Grenzen der Wahrnehmungstheorie haben nicht zuletzt ihren Grund darin, dass die Sinne das existentielle Verhältnis des Menschen zur Welt konstatieren. Das Auge ist hierbei ein Sinn, von dem der Mensch meist mehr erwartet, als vom akustischen, olfaktorischen oder haptischen Sinnesorgan¹⁷⁹.

Die Vielzahl an Sehhilfen (Perspektive, Lupen etc.), die im Laufe der Geschichte entwickelt wurde, zeigt, dass das Auge insbesondere der Aufklärung dient, wie es die epochemachende Metapher andeutet.¹⁸⁰ Der Gesichtssinn steht am ehesten für Glaubwürdigkeit ein. So war schon für das griechische Denken alle Gewissheit in Sichtbarkeit begründet.¹⁸¹ Es wird deutlich, dass selbst in der abendländischen Geschichte, die kanonisch meist als eine literale Kultur dargestellt ist, der Gesichtssinn zumindest im Verborgenen eine wichtige Rolle findet – nicht zuletzt zeugt davon auch die Bildlichkeit der Sprache in Metaphern, Allegorien, Emblemen usw.

In der „Aesthetica“¹⁸² analysiert Alexander Gottlieb Baumgarten die im Vergleich zur Logik niedere, sinnliche Erkenntnis, um sie für die Analyse von Kunst, Poetik und Rhetorik nutzbar zu machen mit der Begründung, dass die Wahrnehmung und Identifizierung von Gegenständen es ermögliche, durch ihre Fülle an Konkretion den Mangel an begrifflicher Eindeutigkeit mehr als zu kompensieren.¹⁸³ Auch nach Bourdieu werden die ästhe-

¹⁷⁹ Schon der antike Geschichtsschreiber Herodot stellt fest: „Auf die Ohren verlassen sich die Menschen weniger als auf die Augen.“ Siehe: Herodot: Historien, griechisch-deutsch, hrsg. von: Feix, Josef, München 1963, Buch I, 8,2.

¹⁸⁰ Die Wurzel des Verbes „Sehen“ hat im Griechischen die gleiche Silbenfolge wie das Nomen „Theorie“ (theorein, griech. = sehen, schauen). Der Augenkult geht im Abendland insbesondere auf Platon zurück. Völcker verdeutlicht dies an Homers Illias. Siehe Völcker, S. 32-34.

¹⁸¹ Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit, Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium Generale, Heft 7, 1957, S. 439.

¹⁸² Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik, Die grundlegenden Abschnitte aus der *Aesthetica* (1750/58), übersetzt und hrsg. von: Hans Rudolf Schweitzer, lat.-dt., Hamburg 1983 (Phil. Bibl. Meiner, Bd. 355).

¹⁸³ Baumgarten spricht in diesem Zusammenhang von der „ubertas aethetica“, dem ästhetischen Reichtum. Siehe: Völcker, S. 72.

tischen Fragen durch die Wahrnehmung beantwortet, das heißt einerseits unvorhersehbar und doch nach den Regeln einer Grammatik der Formen:

„Die endgültige Wahrheit des Stils einer Epoche, eines Autors oder einer Schule liegt letztlich nicht keimhaft in einer eigentümlichen Eingebung beschlossen, sondern definiert sich und ändert sich fortwährend von neuem als »Bedeutung im Werden«, die wenn sie sich realisiert, zugleich mit sich selbst übereinstimmt oder aber auf sich selbst reagiert.“¹⁸⁴

Während die klassische Malerei im Abendland seit der Renaissance nur das abbildet, was von einem festen Standpunkt aus optisch zu sehen ist, existiert schon wesentlich länger eine Bildkultur, die der „Wahrnehmungsgestalt“ den Rang der Perspektive einräumt.¹⁸⁵ In diesem Sinne schließt Matisse's Bildkonzept an eine an Anschaulichkeit orientierte Bildtradition an, die möglicherweise schon lange vor der Antike bei den ersten Steingravuren und Höhlenzeichnungen ihren Anfang nahm. Das Ornament steht hier ganz im Dienste des Erlebnisses einer realen Anschaulichkeit. Dafür, dass Matisse experimentell versuchte, eine Wahrnehmungsgestalt künstlerisch zu erfassen, spricht wiederum ein Zitat: „Man muss zeitlebens die Welt mit Kinderaugen sehen“¹⁸⁶.

Phänomenologisch gesehen ist das klassische, abendländische Bild eine Illusion, die durch begriffliche Erkenntnis entsteht. Sehen steht im wörtlichen Sinn¹⁸⁷ schließlich auch der begrifflichen Wahrnehmung näher als der visuellen.¹⁸⁸ Letztlich ist hier der „ewige“ Dualismus von Phänomenologie und Erkenntnistheorie beschrieben. Es zeigt sich aber eine besondere Differenz zwischen dem Bild und dem Ornament bei Matisse. Bei Ornamenten sind die physikalisch-optische und die Wahrnehmungsgestalt identisch. Daher bedeutet die Wahrnehmung von sinnentleertem Ornamentalem, dass eine interpretative, begriffliche Wahrnehmung des Gesehenen durch die Erfahrung und das Wissen nicht erforderlich ist. Folglich bedeutet eine Verwendung von ornamentalen Strukturen im Bild, wie es bei Matisse der Fall ist, eine Umgewichtung vom begrifflichen zum visuellen Wahrnehmen. Hierin ist eine Voraussetzung für die visuelle Wahrnehmung einer Bildrealität zu sehen. So lässt sich exemplarisch an Hand der für die künstlerische Entwicklung so wich-

¹⁸⁴ Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970, S. 184.

¹⁸⁵ Arnheim weist in diesem Kontext darauf hin, dass wie einst die alten Ägypter heute noch Kinder beispielsweise vornehmlich Wahrnehmungsgestalten bildlich darstellen. Siehe: Arnheim, S. 50-51.

¹⁸⁶ Matisse, Henri: Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, Zürich 1955, S. 111.

¹⁸⁷ Das lateinische *video* bedeutet neben sehen auch wiedererkennen und begreifen, *visio* neben Anblick auch Idee. Siehe: Langenscheidt, Lateinisch-Deutsch, Berlin/München/Wien 1984.

¹⁸⁸ Ferner ist hier Wahrnehmung wohl ein passenderer Begriff als Sehen, da dieser psychophysiologisch auch die zentralnervösen Leistungen, ohne denen nicht gesehen werden kann, mit einschließt (siehe Kapitel 2.1).

tigen Stilleben beobachten, dass die Evokation einer visuellen Wahrnehmung, einer reinen Anschaulichkeit, proportional zur Zunahme einer ornamenthaften Bildauffassung wächst, die das „klassische“ Bild negieren (siehe Abb. 1, 17, 18 und 19). Der unwesentliche Unterschied bezüglich dieser Bildauffassung zwischen *Les coloquintes* (1915-1916, Abb. 18) und *Nature morte au magnolia* (1941, Abb. 19) macht außerdem deutlich, dass sich nach der Phase der Entwicklung einer ornamentalen Bildstrategie das Bildkonzept bis zu den architekturbezogenen Großbildern und den Scherenschnitten nicht mehr radikal ändert.

Vexierbilder zeigen, dass die visuelle Wahrnehmung nicht einfach fotografische Bilder der Umwelt liefert und der aktive Anschauungsprozess des Betrachters eine Bildkonstitutive einnimmt (Abb. 20).¹⁸⁹ Matisse's Bilder haben diesen Charakter der Vexierbilder, da sie einen Moment der „subjektiven“ Wahrnehmung evozieren, - einen Moment schaffen, in dem zwischen Bild und Betrachter eine eigene Realität entsteht. Dabei handelt es sich um eine Realität, die vom Betrachter empirisch nachvollziehbar ist und keinesfalls das „Hirn-Bewusstsein-Problem“ (früher auch Leib-Seele-Problem)¹⁹⁰ betrifft. Somit entledigt sich auch völlig die These, dass Matisse in irgendeinem Sinne eine Imagination oder Transzendenz anzusprechen gedenkt - jegliche Interpretation in diesem Sinne ist deshalb als Überinterpretation zu bewerten (siehe Vorwort).

In einem ersten Fazit zeigt sich, dass sich das Ornamentale bei Matisse gegen den klassischen, abendländischen Bildbegriff, der ein begriffliches Sehen favorisiert und erkenntnistheoretisch zu fassen ist, richtet, und phänomenologisch im Sinne einer Bildgeschichte eine Bildstrategie darstellt. Die Voraussetzung hierfür, auf die im nächsten Kapitel eingegangen werden soll, ist ein sinnentleertes Ornament. Nichtsdestotrotz ist ein möglicher Einfluss der Erfahrung und des Wissens auf die Wahrnehmung nicht auszuschließen.¹⁹¹ Primär sind aber mehrdeutige Reizstrukturen für die Wahrnehmung verantwortlich.¹⁹²

Wie gezeigt wurde, nutzt Matisse die Tatsache, dass Wahrnehmungen schließlich auch erfahrungsgeprägt sind, geradezu für seinen Zweck aus. Man denke hierbei nur an das Gegeneinander von raumnegierenden, ornamentalen Strukturen und perspektivischen,

¹⁸⁹ Schmidt/Thews, S. 196. Bezüglich der optischen Täuschung ist bis dato noch nicht geklärt, ob die schon im Bereich des optischen Apparates oder im Bereich der Verarbeitung des visuellen Inputs, z. B. in der retinalen Ebene oder im visuellen Cortex, stattfindet. Diese Tatsache zeigt abermals, dass die Frage der unterschiedlichen Qualitäten des Sehens mit ihren Polen der visuellen und begrifflichen Wahrnehmung in der Naturwissenschaft noch keine Erklärung gefunden hat. Siehe: Fischer, S. 176.

¹⁹⁰ Schmidt/Thews, S. 197.

¹⁹¹ Röhler, S. 194.

¹⁹² Arnheim, S. 51-54.

bildhaften Strukturen in *Intérieur aux Aubergines* (Abb. 6). Es ginge aber zu weit, zu behaupten, Matisse habe sich mit der Wahrnehmungsforschung beschäftigt. Vielmehr sind die Erkenntnisse seitens Matisse aus seinem Studium der zeitgenössischen Malerei, wie am Beispiel Cézannes aufgezeigt, der Kunst des Jugendstils, Japans und des Orients abzuleiten. Schließlich muss ein aus dem Studium der eigenen Malerei entwickeltes Basisverständnis über die Wahrnehmung vorausgesetzt werden, um während der malerischen Experimente Tendenzen von Ergebnissen zu erkennen und zumindest eine Ahnung von einem Ziel zu haben.

3. Bild und Moderne

„Ich will jenen Zustand der Verdichtung der Empfindungen erreichen, der das Bild ausmacht: [...] und ich will lieber daran weiterarbeiten, um das Werk später als ein Abbild meines Geistes wiedererkennen zu können“¹⁹³

In dieser Arbeit sollen nicht die Diskursivitäten des Begriffs Moderne erläutert¹⁹⁴, sondern lediglich Parameter gefunden werden, die einerseits die epochal-rezeptionsästhetische und andererseits die strukturelle Bedeutung des Begriffs anwendbar erscheinen lassen und es ermöglichen, die Bilder der Moderne in ihrer Relation zur Tradition zu erörtern.

Die Problematik der begrifflichen Trennung von Tradition und Moderne zeigt neben dem doppelten Begriffscharakter außerdem auf, dass die Kontinuität in dieser Dichotomie keine Beachtung findet. Hingegen löst der durch Jan Assmann geprägte Begriff des „kul-

¹⁹³ Matisse, Über Kunst, S. 92-93.

¹⁹⁴ Problematisch ist dabei schon, dass sich der literatur- und kunstwissenschaftliche Modernebegriff im Allgemeinen auf die Jahrhundertwende, der geschichts- und sozialwissenschaftliche auf die Neuzeit bzw. Aufklärung bezieht. Siehe: Zelle, Carsten: »Nous, qui sommes si modernes, serons anciens dans quelques siècles«. Zu den Zeitkonzeptionen in den Epochenwenden der Moderne, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 497-520. Zudem wechselt das Moderne-Verständnis nicht nur von Autor zu Autor, sondern kann, wie Wolfgang Welsch es aufzeigte auch bei einem Autor. Siehe hierzu: Welsch, Wolfgang: Nach welcher Moderne?, in: Koslowski, Peter/Spaemann, Robert/Löw, Reinhard (Hg.): Moderne oder Postmoderne, Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, Weinheim 1986, S. 237-257. Zum Konzept und Begriff der Moderne lassen sich dennoch im Wesentlichen zwei Standpunkte herausarbeiten. Die eine Gruppe betont die Modernität historischer Epochen oder die Modernität des Begriffs und des Konzepts. Sie orientiert sich am ursprünglichen Wortgebrauch von *modernus* als „die derzeitige Zeit“. Hierzu gehören u.a. Odo Marquard und Jürgen Habermas. Einen guten Überblick zu den Forschungen bietet Käuser. Siehe Käuser, Andreas: Archaik und Moderne, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 521-543, S. 521-522. Die andere Forschungsrichtung betont hingegen das Alte der Modernität und sagt, dass das eine ohne das andere nicht existiere. Hierfür steht vor allem der Sammelband Karl Heinz Bohrer (Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983.

turellen Gedächtnis`" den Aspekt des Prozesses ein. Vereinfacht bedeutet dies: Stimmt das „kulturelle Gedächtnis" eines bestimmten Raumes und einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kreis, das heißt in einem bestimmten Diskursfeld, mit den Motiven und Formen eines Textes oder eines Bildes überein, so lässt sich der Begriff der Tradition anwenden. Ist dies nicht der Fall, können wir von modernen Motiven und Formen sprechen, die allerdings dann auch möglicherweise wieder gedächtnisprägend werden. Es wird deutlich, dass die Frage nach Tradition oder Moderne in ihrer zeitlichen und zugleich strukturellen Veränderung, aber auch im Hinblick auf menschliche Konstanzen, wie beispielsweise Emotionen, bewertet werden muss.

Wie über die Perzeptivität und Funktionalität der ornamenthaften Strukturen im Bild festgestellt wurde, lassen sich zwei unterschiedliche Extrema der Wahrnehmung unterscheiden. Die eine Form, die auf visueller Wahrnehmung beruht, wird dadurch hervorgerufen, dass wir bestimmte Reizmustern wie die ornamentalen Strukturen bei Matisse tendenziell über eine visuelle Wahrnehmung ohne begriffliche Reflexion erfassen. Inhalt dieser Reizmuster ist demnach eine Art visuelle Botschaft, die durch eine visuelle Semiotik zu klassifizieren und über eine visuelle Semantik zu bestimmen ist. Schließlich ist es möglich, dass ohne eine unmittelbare Reflexion über das Bild archaische Gefühle einer kollektiven, kulturellen Identität erweckt werden. Ein simples Beispiel hierfür ist die Mosaikdarstellung eines kläffenden Hundes, die im Eingang eines Hauses der im Jahre 79. n. Chr. durch den Ausbruch des Vesuvs verschütteten Stadt Pompeji, gefunden wurde.¹⁹⁵ Obwohl das Bild einer uns weit entfernt vorkommenden Kultur entstammt, evoziert es bei uns – auch ohne Kenntnis der Inschrift - wahrscheinlich die gleiche emotionale Reaktion wie vor fast zweitausend Jahren. Und die redundante Information „Cave canem“ („Achtung vor dem Hund“), die der Inschrift zu entnehmen ist, ermöglicht es uns, auch ohne das Wissen um den Fundort, zu erraten, welche Funktion das Bild vermutlich hatte. Das Bild des bissigen Hundes verdeutlicht ferner die Lösung eines methodischen Problems. Die Formen oder der Ausdruck und die emotionale Reaktion stehen in einem direkten Zusammenhang. Es zeigt sich dabei, dass die Semiotik in der Lage ist, das alte Schisma zwischen Form und Inhalt zu überwinden:

¹⁹⁵ Mosaik aus dem Museo Nazionale, Neapel. Siehe: Gombrich, Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation, Erstveröffentlichung in: Scientific American, Spacial Issue on Communication, 227, 1972, S. 82-96, aus: ders. Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, hier, S. 137-138, Abb. S. 137.

„Bei semiotischer Betrachtung können die beiden Dimensionen des Textes, Ausdruck (sinnlich wahrnehmbarer Teil, signifiant) und Inhalt (dem Ausdruck zugeordnete kognitive Vorstellungen, signifié), nicht unabhängig voneinander beschrieben werden.“¹⁹⁶

So soll die Frage nach dem archaischen Informationsgehalt, der Semantik des Ornaments und den durch Matisse Bildern evozierten Emotionen gestellt werden.

3.1 Die Bedeutung der Ornamentik in der Malerei Matisse

Die Bedeutung einer Botschaft (Wahrnehmung der syntaktischen Beziehungen) verhält sich proportional zur Ordnung und damit zur Redundanz der Struktur.¹⁹⁷ Die Bedeutung ist um so klarer und eindeutiger, je mehr Wahrscheinlichkeitsregeln und Organisationsgesetze eingehalten werden, die vorher festgelegt sind und durch Wiederholung bekräftigt werden.¹⁹⁸ Dies trifft insbesondere auf das „klassische“ Ornament zu, wie es beispielsweise in der antiken Säulenordnung dargeboten wird.¹⁹⁹ Umgekehrt, je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet ist, desto mehr nimmt die Information zu. Information wird als Möglichkeit zu informieren, als Virtualität der Ordnungen verstanden.²⁰⁰ Demnach handelt es sich bei den ornamenthaften Strukturen bei Matisse informationstheoretisch ausgedrückt um Information.

Allein bei näherer Betrachtung von *La desserte rouge* (Abb.4) fällt auf, dass die stilisierte Landschaft vor dem Fenster die Rankenornamentik auf der Tischdecke und der Wand widerspiegelt, die Wellenlinie (Arabeske) nicht nur eine syntaktische Funktion erfüllt, sondern darüber hinaus eine semantische Kompetenz haben muss.

Wie aufgezeigt wurde, wird durch die Eigenart des Reizmusters der Arabesken eine formimmanente Dynamik vermittelt, die als Botschaft bewertet werden kann. Ohne dass unmittelbar eine Reflexion über das Bild evoziert wird, werden über die visuelle Wahrnehmung archaische Gefühle einer kollektiven, kulturellen Identität erweckt. Was ist aber

¹⁹⁶ Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Paris 1948, S. 12. Angemerkt sei, dass Louis Hjelmslev das semiotische System als Zuordnung einer Ausdrucksform zu einer Inhaltsform (semantische Struktur) definierte. Siehe: Hjelmslev: *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kopenhagen 1943 (Prolegomena zu einer Sprachtheorie, München 1974).

¹⁹⁷ Konrad Fiedler erkannte schon in der Anschauung Anlass für Erkenntnis, die durch das Auge vermittelt wird, somit nicht Mittel ist ein Begriff zu erlangen, sondern Zweck, bei dem Inhalt und Gestaltung allein in der Anschauung liegen. Siehe: Fiedler, Konrad: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876), in: ders.: *Schriften zur Kunst I* (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten), hrsg. von: Gottfried Boehm, München 1971, S. 44.

¹⁹⁸ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 168.

¹⁹⁹ Zu Formen und Bedeutung der Säulengenera siehe: Irmscher, S. 27-42.

²⁰⁰ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 168.

der archaische Informationsgehalt, die Semantik des Ornaments, und welche Emotionen werden erweckt?

Die semantische Kompetenz äußert sich über die wellenförmige Bewegung, wobei die Lebendigkeit, die visuell vermittelt wird, eine Konstante menschlicher Erfahrung zu konnotieren scheint. Schon bei Friedrich Schlegel ist die Arabeske nicht mehr nur Zierrat, sondern Selbstzweck und Ursprung sowie ein neues Ziel: „Die ursprüngliche Form der Pictur ist die Arabeske.“²⁰¹ Das romantische Konzept der Ursprünglichkeit, das sich tatsächlich erst in der modernen Kunst realisiert²⁰², sagt nichts anderes, als dass sich die Arabeske nur anschaulich erkennen und nicht in Begriffe fassen lässt. Diese Behauptung ist auf Grundelemente des Bildes, - Linie, Fläche und Farbe – auszuweiten. Diese romantische Praxis in der Moderne wird durch „die Anthropomorphisierung der Gegenstände zu Arabesken“²⁰³ in der dekorativen Ästhetik bei Matisse exemplarisch deutlich. Der Grund dieser „Anthropomorphisierung“ ist darin zu sehen, dass – bedenkt man zum Beispiel den Einfluss der japanischen oder orientalischen Kunst – Matisse nicht in einen Japonismus oder Orientalismus verfällt.²⁰⁴ Im Gegensatz zur Gruppe Nabis zitiert Matisse nicht einfach „japanische Formen“, sondern lernt von der „japanischen Formensprache“ mit dem Effekt, dass seine Bilder keinen Zierratcharakter sinnentleerter Zeichen haben, sondern offen für neue Konnotationen sind. Die Literaturgeschichte hat für eine literarische Bildlichkeit in diesem Sinne den Begriff des Symbols hervorgebracht.²⁰⁵ Im Gegensatz zu Allegorien steht hier das Symbol für eine semantische Kompetenz, die nicht begrifflich zu erfassen ist und keine unmittelbare Signifikanten-Signifikaten-Kongruenz aufweist.

In der Semiotik werden Beziehungen zwischen dem materiellen Zeichen und dem bezeichneten Objekt in indexikalische, ikonische und symbolische Relationen gegliedert.²⁰⁶ Unter Indizes fasst Peirce solche Zeichen zusammen, die in physischer Nähe zu dem bezeichneten Objekt stehen (z.B. das Klopfen an eine Tür) oder durch eine kausale Relation mit dem Objekt verbunden sind (z.B. eine Wetterfahne). Ikone (z.B. eine Fotografie) ha-

²⁰¹ Brauner, S. 71.

²⁰² Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998, S. 28-32.

²⁰³ Brauner, S. 71.

²⁰⁴ Vgl. Brauner, S. 71.

²⁰⁵ Insbesondere ist die Literaturwissenschaft hierbei vom Goetheschen Symbolbegriff erfasst: Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“ Zit. in: Goethe, J.W.: Maximen und Reflexionen, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949, hrsg. von: Beutler, Ernst, Zürich 1949ff., Bd. 9, S. 499-677, S. 639. Hier ist allerdings zu berücksichtigen, dass Goethe seine Gedanken in Anlehnung an die Erkenntnistheorie Plotins bzw. Platons entwickelt, so dass der Goethische Symbolbegriff für eine rein phänomenologische Betrachtung nicht anwendbar wäre. Vgl. Völcker, S. 34-35.

²⁰⁶ Peirce, §2.274-2.308.

ben demgegenüber Eigenschaften mit dem bezeichneten Objekt gemeinsam. Ikonische Objektbezüge sind durch eine Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichen und Objekt gekennzeichnet. Symbole (z.B. Wörter, Signets) sind schließlich weder durch physikalische Nähe oder eine kausale Verbindung, noch sind sie durch Eigenschaften gekennzeichnet, die sie mit dem Objekt gemeinsam haben. Es handelt sich um beliebige, auf Konventionen gründende Repräsentationen von Objekten. Diese drei Klassen sind (wiederum parallel zu den Extrema der Wahrnehmung) aber nicht exklusiv, sondern zeigen Differenzierungen auf.²⁰⁷ An dieser Stelle zeigt sich abermals, dass die visuelle Wahrnehmung mit der Leistung eines visuellen Verstands durchaus Homologien zur begrifflichen Wahrnehmung mit seinem begrifflichen Verstand besitzt, Phänomen und Erkenntnis nicht per definitionem getrennt werden müssen. So ist die Arabeske bei Matisse eher ikonischer Natur (d.h. dem literarischen Symbolbegriff näher stehend), da sie mal als Kontur der Figuren, mal als Lineatur der Naturdarstellung in einer begrifflich nicht nahbaren „Ähnlichkeitsbeziehung“ zu den Prinzipien des Lebens steht und nicht im Sinne des semiotischen Symbolbegriffs als Repräsentant auf Konventionen fußt

(siehe Abb.3, 4 und 7).

Die Bilder Matisse sind durch ihre „Offenheit“ aktualisierbar. Ein bedeutender Grund ist hierbei wohl darin zu sehen, dass ein modernes Konzept vom „unschuldigen Auge“ einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf das Bild erlaubt.²⁰⁸ So ist das Matisse Bild auch ganz im Sinne des Symbolbegriffs nach Cassirer zu verstehen:

„Wir dagegen haben dem Symbolbegriff von Anfang an eine andere und weitere Bedeutung gegeben. Wir versuchten mit ihm das ganze jener Phänomene zu umfassen, in denen überhaupt eine wie immer geartete »Sinnerfüllung« des Sinnlichen sich darstellt; - in denen ein Sinnliches, in der Art seines Daseins und So-Seins, sich zugleich als Besonderung und Verkörperung, als Manifestation und Inkarnation eines Sinnes darstellt.“²⁰⁹

²⁰⁷ Nichts kann zum Zeichen werden, wenn es nicht als Zeichen interpretiert wird. Siehe: Peirce, §2.276. Die Annahme einer Ähnlichkeitsrelation zwischen dem ikonischen Zeichen und dem bezeichneten Objekt ist so schon bei Peirce problematisch. So hält beispielsweise Goodman der Ähnlichkeitsannahme entgegen: „Fast jedes Bild kann alles repräsentieren; d.h. wenn Bild und Objekt gegeben sind, dann gibt es gewöhnlich auch ein Repräsentationssystem, einen Korrelationsplan, nach dem das Bild das Objekt repräsentiert.“ Zit. in: Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973, S. 20, S. 49.

²⁰⁸ „Dessen ungeachtet erwies es sich oft für einen Künstler als nützlich, wenn er sich um die Unschuld des Auges bemüht. Dieses Bemühen rettet ihn manchmal vor ausgelaugten Klischees der alltäglichen Wahrnehmung und führt zu neuen Einsichten.“ Siehe: Goodman, S. 20.

²⁰⁹ Zit. in: Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen (Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis), Darmstadt 1958, S. 109.

Die Auffassung der Linie als Arabeske fördert eher emotionale als intellektuelle Reaktionen.²¹⁰ Die Arabeske ist, wie auch schon bei van Gogh²¹¹, als objektive Ausdrucksqualität des Lebens zu verstehen, die sich in ihrer totalen Bewegung nicht anschaulich machen lässt.

Wichtig für diese Betrachtung ist, dass die forcierte Sinnentleerung, die die Ornamentik vor allem durch die Industrialisierung im 19. und 20. Jahrhundert erfährt, und wie sie eklatant der Art Déco zur Geltung bringt²¹² (siehe Abb. 22), bei Matisse im Verlauf der künstlerischen Entwicklung immer weiter aufgehoben wird. Verständnisfördernd ist hierbei ein Vergleich der Aufhebung der semantischen Neutralität bei Matisse und der Ornamentik des Jugendstils. Im Jugendstil sind die vegetabilen Ornamente (Abb. 21) direkte Signifikanten natürlicher Wachstumsprinzipien und lassen sie so zum Sinnbild für die fühlende Seele der Jugend werden. Während hier eine Materialisierung der seelischen Verfasstheit, die auf einer theoretisch begründete Programmatik basiert, zum Ausdruck kommt, ist der Signifikat bei Matisse nicht unmittelbar im Sinne einer ikonographischen Denotation zugänglich.²¹³ Denotation ist also das Ergebnis einer begrifflichen Wahrnehmung, die von den ikonographischen Reizmustern gesteuert wird. Die Denotation gehört zu einer inneren Ordnung des Bildsystems. Konnotation hingegen (wie z. B. die Pathognomie und Physiognomie der Figuren, d.h. Dinge, für die es kein ikonographisches Wörterbuch gibt), operiert in Abhängigkeit der „sozialen Formation“ innerhalb des „kul-

²¹⁰ Gombrich beschrieb eindrucksvoll wie Lebewesen darauf programmiert sind, auf bestimmte visuelle Reize zu reagieren, d.h. wie visuelle Eindrücke unmittelbar Emotionen auslösen können (was schon, wie gezeigt wurde, seit der Antike bekannt ist), wobei seit Konrad Lorenz (siehe bspw. Lorenz, Konrad: Ganzheit und Teil in der tierischen und menschlichen Gemeinschaft, München 1950) bewiesen ist, dass Attrappen wie eine Spielzeugkatze z.B. zu sog. „Brutpflegereaktionen“ führen (dieses macht sich ja Walt Disney und die Werbung zu Nutzen). Siehe: Gombrich, Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation, in: Bild und Auge, S. 136-137. Reimund fand in einer Untersuchung zur Ikonizität heraus, dass insbesondere die Abstraktion Emotion fördert. Siehe: Reimund, Walter: Ikonizität und emotionale Bedeutung bildlicher Darstellung in der Alltagskommunikation mit Hilfe von Printmedien, Diss. Berlin 1991, Frankfurt a. M./Berlin/Bern u.a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XL, Bd. 40), S. 11.

²¹¹ Bezüglich van Gogh liegt die Vermutung nahe, dass er zu den Wellenlinien von der ostasiatischen Kunst inspiriert wurde. Beispielhaft ist: Siehe: Belting, S. 209-224. Bei Matisse sind die Vorbilder, wie bereits beschrieben, eher im arabischen Raum zu finden. Denkbar ist aber auch ein Einfluss van Goghs, dessen Werk er sicherlich kannte. Allein aufgrund der Tatsache, dass Matisse zwei Marokkoreisen (1911 und 1912) sowie diverse Ausstellungen orientalischer Kunst besuchte, zeigen wohlmögliche Inspirationsquellen auf, erklären aber noch nicht in welcher Weise sich diese im Phänomen des Ornamentalen niederschlagen. Vgl. Néret, S. 68-71. Allein die unterschiedlichen, möglichen Einflussgebiete und das kulturgeschichtliche Alter der Wellenform deuten aber schon darauf, dass die Symbolkraft dieser von archaischer Natur und phylogenetisch verankert ist.

²¹² Matisse verstand den Art Deco selbst in dieser Weise: „Nachdem die modernen Künstler den Gefühls- und Dekorationswert der Linien und Farben wieder entdeckt hatten, wurden unsere Kaufhäuser mit maßlos buntscheckig dekorierten, bedeutungslosen Stoffen überschwemmt [...]“. Matisse in einem Interview mit dem franz. Rundfunk am 13.3.1942. Zit. nach: Schneider, Henri Matisse, S. 178.

²¹³ In seinem Kapitel „Ornament als Symbol“ beschreibt Irmscher allgemein die Möglichkeit der „Neukonnotation“ von Ornamenten mit dem Resultat, dass in der Neuzeit Ornamente Träger von Bedeutung sein können, es aber nicht sein müssen. Siehe: Irmscher, S. 19-21.

turellen Gedächtnis`“. Beim Übertragen auf die Kunst führt sie gerade durch ein Übergewicht gegenüber der Denotation zu einem Wirklichkeitsmoment.²¹⁴

Während die „klassische“ Ornamentik, wie die Säulenordnung der Antike, bestimmte Machtverhältnisse denotierte, die Jugendstilornamenik die semantische Neutralität des Ornaments im 19. Jahrhundert in dieser Tradition dahingehend nutzte, um sie neu in ihrem Sinne zu denotieren und letztlich auch eine neue Macht der Jugend gegenüber den „leeren Ornamenten“ des Historismus zu proklamieren, ist in der Neutralität bei Matisse gerade die Möglichkeit zu dem, was Umberto Eco „Offenheit“²¹⁵ nennt, zu sehen.

Diese „Offenheit“ führt aber zu einer Umgewichtung in der Semantik des Ornaments, und zwar insofern, als durch entsprechende Reizmuster eine visuelle Wahrnehmung und Konnotation evoziert wird. Gerade dadurch, dass die Bilder von Matisse neben den ornamentalen auch bildhafte Strukturen beibehalten, kommt es schließlich zu einem bestimmten Verhältnis von Denotation und Konnotation, dem bei der Herstellung von „vraisemblance“ („Wahrscheinlichkeit“), wie es Norman Bryson nennt, eine große Rolle zukommt.²¹⁶ Während Konnotation zum Möglichen tendiert und Denotation sichere Erkenntnis verspricht, drückt ihr Verhältnis eine Wahrscheinlichkeit aus, die das Gesamtbild in einen sinnerfüllten Bezug zur Realität stellt. Es zeigt sich also, dass Susanne Ließegang recht hat, indem sie sagt, dass zwischen Bild und Betrachter eine eigene Realität besteht, insofern aber Unrecht, als trotzdem ein Bezug zwischen Bild und „kulturellem Gedächtnis“ innerhalb einer „sozialer Formation“ nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich ist.

Warum verwendete Matisse aber gerade ornamentale Formen zur Bildbefrachtung? Das Ornament ist semiotisch gesehen gegenüber bildhaften Formen einerseits möglichst einfach strukturiert und dennoch so signifikant, dass die Signifikaten (die objektive Ausdrucksqualität archaischer Empfindungen) bei geringster Aufmerksamkeit übermittelt werden.²¹⁷ Andererseits führt eine Multiplikation der Ornamente durch die förderliche Redundanz zu keiner Multiplikation der Signifikate. Anderenfalls würde eine Überfrachtung mit Bildern im Bild unweigerlich zu einer semantischen Überfrachtung und somit zu

²¹⁴ Vgl. Bryson, S. 89/96.

²¹⁵ „Die Poetik des offenen Kunstwerks bezeichnet eine bestimmte allgemeine Tendenz unserer Kultur, das was Riegl als Kunstwollen bezeichnen würde und was Panofsky besser als letzten und endgültigen, in vielen künstlerischen Phänomenen unabhängig von den bewussten Entscheidungen und den psychologischen Einstellungen der Künstler antreffbaren Sinn definiert.“ Zit. in: Eco, Das offene Kunstwerk, S. 178-79.

²¹⁶ Vgl. Bryson, S. 96.

²¹⁷ Leonardo da Vinci prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der „Perspektive des Verschwindens“ (perspectiva de' perdimenti). Beim Abstandnehmen von einem Gegenstand entschwindet erst die Form, dann die Farbe und schließlich der ganze Körper. Die Multiplizierung eines Ornaments wirkt diesem Effekt entgegen. Siehe: Gombrich, Ornament und Kunst, S. 110.

einer Ablenkung der visuellen Wahrnehmung führen. In der Sprache der Informationstheorie ist die Redundanz des einzelnen Ornaments möglichst gering, die des Dekors durch die Wiederholung sehr hoch.²¹⁸ An dieser Stelle zeigt sich, dass eine förderliche Redundanz²¹⁹ Parameter des Ornaments, eine leere Redundanz dagegen Motiveigenschaft des Bildes ist. Die Redundanz fördert so oder so die visuelle Wahrnehmung, das „sehende Sehen“, oder, wie Gombrich es nennt, das „undifferenzierte unscharfe Sehen“²²⁰.

Das Verhältnis von ornamentalen und bildhaften Strukturen, die ein besonderes Verhältnis von visueller und begrifflicher Wahrnehmung hervorrufen und schließlich in ihrer speziellen Relation von Konnotation und Denotation münden, ermöglicht nach Ecos Poetik des offenen Kunstwerks eine Reihe sich verändernder „Lektüren“. Hierdurch wird eine Art Bewegung in die Kunstwerke gebracht.²²¹ Diese Bewegung ist Ausdruck erfahrbarer Ereignisse, die im Bild gespeichert sind. Man denke hier an die Parallele zu den prähistorischen Zeichnungen und Gravierungen auf Felswänden in Höhlen wie in Niaux und Altamira.

3.2 Matisse's Malerei und die „Einklammerung der Wirklichkeit“

Fragt man, in welchem speziellen Verhältnis das Ornament zur Archais, oder anders ausgedrückt, zur Erinnerung steht, wird deutlich, dass der Bildrealität nicht nur eine erinnerbare Bilderfahrung gegenüber steht, sondern der Betrachter die Bildrealität seiner Alltagserfahrung zuzuordnen wünscht. In der Wahrnehmung führt ein Streben nach Sinn, wenn nicht unbedingt immer primär, doch auch zur Reflexion des Wahrgenommenen. Dem Betrachter steht es zunächst immer frei, ob er sich um das Erkennen einer „intentionalen Botschaft“ bemüht, oder ob er „sich dem vitalen und unkontrollierten Fluß seiner unwägbaren Reaktionen zu überlassen“ gedenkt.²²² Nach Umberto Eco beurteilt letztlich aber doch die Erfahrung.²²³ Ferner ist die Wahrnehmung - in welcher Form auch immer - schon Teil der Realität des Betrachters, und steht somit wie auch das „Kunstwollen“ des Künstlers im Einflussbereich des „kulturellen Gedächtnis“.

²¹⁸ Gombrich, Ornament und Kunst, S. 115-116.

²¹⁹ Zum Begriff der Redundanz siehe auch: Gombrich, Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation, in: Bild und Auge, S. 139.

²²⁰ Gombrich, Ornament und Kunst, S. 114-115.

²²¹ Vgl. Eco, Das offene Kunstwerk, S. 154-155.

²²² Eco, Das offene Kunstwerk, S. 179.

²²³ Eco, Das offene Kunstwerk, S. 177-78.

Wenn die in der Forschung gängigen Interpretationen des Ornaments als Hinweis auf eine höhere Realität oder imaginierte Welt in Matisse's Bildern aber nicht zutreffend ist, stellt sich die Frage, ob die ornamenthaften Strukturen über ihre syntaktische Bedeutung hinaus überhaupt signifikant sind.

Es muss im Komplex der Wahrnehmung ein weiterer Aspekt beachtet werden, der mit dem Begriff Mnemosyne oder dem von Gottfried Boehm geprägten Begriff „erinnerndes Sehen“ umfasst wird.²²⁴ Nach Boehm bezeichnet der Name Mnemosyne eine „Identität zwischen künstlerischem Tun und dem Vermögen des Erinnerns“²²⁵. Im Zusammenhang einer Bildgeschichte, die ein Bildbewusstsein und eine Unterscheidung des „Bild-Sehens“ vom alltäglichen Sehen bei den Menschen voraussetzt, ist in der Selbstreflexion (Bild und Sehen) der modernen Kunst kein voraussetzungsloses Geschehen zu sehen.²²⁶ Eine Bildgeschichte geht daher über die Wahrnehmung mit einer „Erfahrungsgeschichte des Auges“ einher, wobei kulturelle sowie Bewusstseinsveränderungen, die sich dann im „kulturellen Gedächtnis“ niederschlagen, kaum im Bild zu registrieren wären, wenn sich eine differenzierende, allgemein optische Wahrnehmung, bei der die visuelle und die begriffliche nur Eckpunkte darstellen, nicht in einer optischen Erfahrungsgeschichte registrierbar wären.²²⁷ Wenn man in diesem Zusammenhang von einem visuellen Verstand ausgeht, steht das Vermögen, visuell Wahrgenommenes zu behalten und zu vergessen, im Zentrum der Frage nach dem Verhältnis von onto- und phylogenetischer Bilderfahrung. Gerade die Tatsache, dass wir Teilbilder visuell wahrnehmen, die dann durch die zentralnervöse Leistung eines „visuellen Gedächtnis“ zu einem Gesamtbild (der Wahrnehmungsgestalt) zusammengesetzt werden, spricht für das Bestehen eines solchen Verhältnisses.²²⁸

Boehm steht hier stilistisch der Linguistik nahe, wenn er von einem „Vorgang der Artikulation“²²⁹ spricht. Er spricht nicht nur vom Registrieren, sondern auch vom Lernen von Bildern, was allerdings mehr physiognomisch-optisch als kognitiv gemeint ist, zumal „für vieles in der anschaulichen Realität, z.B. für komplexe Farbbeziehungen, Inversionen

²²⁴ Boehm, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz/Winter, Gundolf (Hg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München 1985, S. 37-57.

²²⁵ Boehm, Mnemosyne, S. 37. Er bezieht sich hier auf Aristoteles „Kleine Naturschriften“ über Gedächtnis und Erinnerung (In: Aristoteles: *Kleine Schriften zur Seelenkunde*. Paderborn 1953, S. 62-75), Husserls „Zur Phänomenologie des inneren Zielbewusstseins (1893-1917)“ (In: Husserl: *Husserlania X*. Haag 1966) und Bergsons „Materie und Gedächtnis“ (Düsseldorf 1909).

²²⁶ Boehm, Mnemosyne, S. 38. Boehm sagt im Kontext einer Bildgeschichte allerdings auch deutlich, dass sich Bilder aus kulturellen Kontexten deutlich abheben lassen, sie aber mit ihnen genauso verbunden sind. Siehe: ders., S. 38.

²²⁷ Vgl. Boehm, Mnemosyne, S. 39.

²²⁸ „Zwischen den polaren Seheinstellungen der Sukzession und der Simultanität entfaltet das Bild seinen anschaulichen Reichtum.“ Siehe: Boehm, Mnemosyne, S. 40.

²²⁹ Boehm, Mnemosyne, S. 40.

der Bildgründe udgl. gar keine adäquaten Begriffe existieren.“²³⁰ So bildet einerseits die Erinnerung eine Brücke zwischen visueller und begrifflicher Wahrnehmung, andererseits fördert der Prozess der „Artikulation“ aber auch ein Vergessen, da mit dem begrifflichen Festhalten unmittelbar ein visueller Verlust einhergeht.

Die temporale Struktur zusammengesetzter Teilbilder beim „erinnernden Sehens“ ist zudem der Grund für die Möglichkeit des Erkennens eines transitorischen Moments, wenn dieser auch konnotiert, und nicht allein begrifflich gebunden, denotiert ist, sprich eine narrative Struktur aufweist. Die erinnernde, visuelle Wahrnehmung intendiert die Wahrnehmungsgestalt und korrespondiert somit insbesondere mit den künstlerischen Bildmodalitäten.²³¹

Bei *La Danse II* (Abb. 7) wird der Betrachter einerseits syntaktisch evoziert und durch die ornamentale Bildstrategie und insbesondere die arabischen Figuren über die visuelle Wahrnehmung in die Dynamik der Bildrealität einbezogen, und andererseits wird aufgrund des „erinnernden Sehens“ die Bildrealität semantisch erfüllt. Denotate wie die im Tanz bewegten Figuren stehen hierbei in einem kongruenten, das heißt harmonischen Verhältnis zu den Konnotaten, wie ornamentale Farbtextur und arabeske Formen. Zusammengefasst besagt die These von der Mnemosyne nichts anderes als die „Identität von Kunst und Erinnerung.“²³² Die Idee von der Mutter der Musen spricht hierbei eine Archaik an, die wohl nur noch über Konnotate erlebbar, über Denotate aber noch zu vermitteln ist.²³³

Aby Warburg war der Erste, der die Erinnerung als Charakteristikum des Bildes wiederentdeckte: In der Dichte der Bildform sei „die Kraft der anschaulichen Wirklichkeit“ gespeichert.²³⁴ Diese anschauliche Wirklichkeit, die durch visuelle Wahrnehmung erlebbar ist, entspricht somit einer Erfahrung, so dass der Prozess der visuellen Wahrnehmung in diesem Fall einer Erinnerung entspricht, die Gottfried Boehm als Teil des visuellen Wahrnehmungsprozesses „erinnerndes Sehen“ nennt. So kann das Ornament bei Matisse als besondere Erinnerungsfigur im institutionalisierten Kommunikationsmedium Bild be-

²³⁰ Boehm, Mnemosyne, S. 40.

²³¹ Vgl. Boehm, Mnemosyne, S. 41-42.

²³² Boehm, Mnemosyne, S. 44.

²³³ So wundert es auch nicht, dass für Matisse die Einbildungskraft und Erinnerung vor der Naturwiedergabe steht: „alles, was sich aus der Einbildungskraft oder der Erinnerung herleitete, wurde als «chiqué» abgetan und für die Gestaltung eines künstlerischen Werkes verworfen. Die Lehrer an der Beaux-Arts pflegten zu sagen: «Haltet euch stur an die Natur!» Während meiner ganzen Laufbahn habe ich mich gegen diese Einstellung aufgelehnt, der ich mich nicht unterwerfen konnte. Diese Auseinandersetzung hatte verschiedene Wendungen in meinem Wege zur Folge, der ein ständiges Suchen nach Ausdrucksmöglichkeiten jenseits des naturgetreuen Abklatsches war; solche Wendungen waren zum Beispiel der Divisionismus und Fauvismus.“ Zit. in: Matisse, Farbe und Gleichnis, S. 105.

²³⁴ Boehm, Mnemosyne, S. 46.

trachtet werden. Durch die ornamentale Strategie entstehen im Prozess der visuellen, erinnernden Wahrnehmung Zeitinseln oder Erinnerungsräume im Sinne des „kulturellen Gedächtnis“. Das Ornament evoziert demnach Erinnerung. Das Ornament ist eine kulturelle Formgebung, in der durch Verdichtung eine kollektive Erfahrung mit einem kristallisierten Sinngehalt gespeichert ist, der durch die visuelle, erinnernde Wahrnehmung blitzartig wieder erfahrbar wird.²³⁵

So zeigt sich auch die Nähe zwischen dem Ornament und dem abstrakten Bild, da es in der brüchigen, heterogenen Wirklichkeit der Moderne in Form einer gespeicherten Erinnerung zur Quelle einer neuen Bildwirklichkeit wird. Erinnerung ist in diesem Zusammenhang die „Einklammerung der Wirklichkeit“ und bedeutet keinen Wirklichkeitsverlust.²³⁶ In der Weise, in der die ornamentale Bildstrategie bei Matisse das Bild verändert, lässt sich das abstrakte Bild dann auch als modernes Ornament verstehen. Dieser Status ist bereits bei *La Danse* (siehe Abb. 7 – *La Danse II*) erreicht.

3.3 Zum Konzept der Moderne in der Malerei Henri Matisse

Mit *La Danse* (siehe Abb. 7 - *La Danse II*) tritt die ornamentale Bildstrategie in eine neue Phase. Das „klassische“ Bild ist zu einem Trägermedium des Ornaments reduziert, da alles im Bild auf die Fläche reduziert ist. Durch die Assimilation des Ornamentalen stellt das Bild als informeller koordinaten- und zeitloser Farbraum nur noch eine Funktion im Sinne des Ornaments dar. Diese Funktion ist die Evokation der visuellen Wahrnehmung. Die „klassische“ Figur-Grund-Situation ist damit nicht nur umgekehrt, sondern aufgehoben.

Im klassischen Bild bestimmen die bezeichnende Linie und die Lokalfarbe den Gegenstand. Durch ihre Funktion machen sie den begrifflichen Gegenstand sichtbar. Sie liegen im Verborgenen, ordnen sich unter. Durch die ornamentale Bildstrategie mit ihrem Gewinn an Autonomie tritt sie nun vor den Gegenstand, gewinnt an Wahrnehmbarkeit und somit an Wirklichkeit.²³⁷ Die neue Autonomie macht aber auch einen vergessenen, vorbegrifflichen Raum wieder sichtbar. Dieser reale Erinnerungsraum kann im Sinne der

²³⁵ Vgl. Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-19, hier S. 12. Vgl. auch Boehm, Mnemosyne, S. 46.

²³⁶ Vgl. Boehm, Mnemosyne, S. 47.

²³⁷ Der Begriff ist so nur noch eine mögliche Interpretation der Farbe und Form. Im Gegensatz dazu bedingt der Begriff notwendig Form- und Farbgebung. Vgl. Müller, S. 66.

Mnemosyne auch als mythischer Raum bezeichnet werden, der in seiner Fluidität nicht zwischen den Konturen der unterschiedlichen Gegenstände unterscheidet.

Der Gegenstand ist hierdurch nicht mehr als wiedererkennbarer Wert bezeichnet, sondern als erfahrbarer Wert präsent.²³⁸ Das Ornament ist keineswegs strukturlos oder ohne immanente Gliederung, es hat aber im Vergleich zum Bild keine Gliederung nach „Dingen“ und „Eigenschaften“. Hier steht das Ornament dem Mythos sehr nahe. Ernst Cassirer erkennt einen eigentümlich flüssigen Charakter in der Gestalt des Mythos:

„sie unterscheiden sich, ohne sich darum von einander zu scheiden [...] Die mythische »Metamorphose« bindet sich an kein logisches Gesetz der »Identität«, - noch findet sie an irgendeiner »Konstanz« der Arten ihre Schranke.“²³⁹

Es ist überraschend, wie analog die Betrachtungen zum Ornament ausfallen, so dass der Gedanke nahe liegt, das Ornament als eine Art mythische Rhetorik in der Bildwelt einer Bildgeschichte zu sehen. Gerade der Aspekt der Archaik des Ornaments durch die Loslösung von der mimetischen Tradition und Anknüpfung an die Bildgeschichte würde hierfür sprechen. So stellt Cassirer für die Welt des Mythos` weiterhin fest, dass, solange nicht über sie reflektiert, sondern in ihr gelebt würde, in ihr eine unmittelbare Wahrnehmung stattfände, da Wahrnehmungswirklichkeit und mythische Phantasie noch keiner Trennung unterlägen.²⁴⁰ Sie sei Identität im Sinne der Mnemosyne. Verstehen lässt sich der Mythos aber nur, wenn die Wahrnehmung selber ein adäquates Muster hierzu aufweist.²⁴¹ Dieses Muster ist Teil des „kulturellen Gedächtnis“ und im visuellen Verstand zu lokalisieren. Es wird über eine visuelle, erinnernde Wahrnehmung aktiviert.

Bei *La Danse II* (siehe Abb. 7) ist darüber hinaus die semantische Aufladung des Ornaments so weit fortgeschritten, dass die visuelle Wahrnehmung im besonderen Verhältnis aus Denotation und Konnotation sinnerfüllt ist. Der reale, mythische Raum wird zu einer erlebbaren Erfahrung. Die ornamentalen Strukturen, insbesondere die Arabeske, sind die syntaktischen Boten, die durch Verdichtung die fluidalen Aspekte, den Mythos in sei-

²³⁸ Vgl. Müller, S. 69. Müller trifft parallel zur visuellen und begrifflichen Wahrnehmung eine Unterscheidung zwischen „spekulativem Sehen“ (die spekulative Betrachtung ist ein Blick in die Dimension des schöpferischen Entwurfs, in den poetischen Geist) und „konstatierendem Sehen (gegenständliches Sehen)“ Siehe: Müller, S. 71. Die Bildrealität wird fälschlich auch als „Utopie eines irdischen Paradieses“ verstanden. Die Realität des Mythos wird nicht anerkannt. „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“ Siehe: Müller, S. 73.

²³⁹ Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen (Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis), Darmstadt 1958, S. 71.

²⁴⁰ Cassirer, S. 72.

²⁴¹ Cassirer, S. 72.

ner Realität darzustellen wissen. Voraussetzung ist die visuelle Erinnerung.²⁴² Matisse selbst spricht in diesem Zusammenhang schon 1908 von einer „Essenz“ des Wirklichen.²⁴³ Resultat ist der Zustand einer dynamischen Ruhe²⁴⁴, der Grund ist eine Korrespondenz von visueller Wahrnehmung und (zentralnervöser) visueller Erinnerung.

Umberto Eco zeigte, dass physikalisch-kosmologische Begriffe wie Unbestimmtheit, Entropie, Information, nicht nur wissenschaftlich geprägt sind, sondern auch schon immer von der Ästhetik verwendet wurden (Form, Kraft, Keim) und sogar stets über die kulturelle Umgebung den Künstler beeinflussten.²⁴⁵ Gerade der Begriff der „Essenz“, den Matisse für seine Bildornamente als Erinnerungsfiguren oder „Einklammerung der Wirklichkeit“ begreift, ist als Indiz dafür zu sehen, dass auch er nicht mit seinem „kulturellen Gedächtnis“ brechen kann. Der Begriff „Essenz“ ist demnach die begriffliche Artikulation für den mythischen Raum im „kulturellen Gedächtnis“, der bei visueller, erinnernder Wahrnehmung des Ornaments offenbar wird. Dieser mythische Raum könnte auch kaum eine bessere thematische Entsprechung finden als im Tanz (Abb. 7). Schließlich handelt es sich hier um eine ursprüngliche Form des Tanzes, den Reigen, der wohl als ritueller Tanz seit Menschengedenken praktiziert wurde.²⁴⁶

Diese „eingeklammerte“ Wirklichkeit scheint demnach entgegen dem tradierten Wirklichkeitskonzept der Mimesis einem anderen Konzept zu folgen, das weiter zu hinterfragen ist. Informationstheoretisch ist eine kommunikative Botschaft auch eine durch Wahrnehmung erlebte syntaktische Beziehung ohne semantischem Wert.²⁴⁷ Dieses lässt sich am Phänomen der durch eine ornamentale Bildstrategie mit aus ihrer besonderen Syntax produzierten Reizmustern evozierten Bildrealität empirisch belegen. Wie bereits erläutert, basiert die begriffliche Wahrnehmung in der klassischen Bildkomposition auf Repräsentationssystemen. Diese Repräsentationssysteme weisen auf eine lange Tradition zurück, deren Diskursbegriff die Mimesis ist und seit der Antike das „kulturelle Gedächtnis“ mitprägt. Die Tradition der Mimesis setzt aber eine Kommunikation voraus, die auf einer tra-

²⁴² Boehm sieht diese Erkenntnisweise erst in den „papiers découpés“ gegeben. Auch wenn die mythische Sinnverdichtung durch ornamentale Strukturen in den Scherenschnitten in letzter Konsequenz vorgeführt wird, ist vielmehr dies aber schon in der Malerei Matisse von Bedeutung. Vgl. Boehm, *Mnemosyne*, S. 50-51.

²⁴³ Matisse, *Über Kunst*, S. 71.

²⁴⁴ Boehm entdeckte ebenfalls den Zustand einer „fließenden Ruhe“ für die Scherenschnitte. Vgl. Boehm, *Mnemosyne*, S. 51.

²⁴⁵ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 160-161.

²⁴⁶ Ließegang, S. 30-32.

²⁴⁷ Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 168.

dierten Vorstellung von einer einst festgelegten Wirklichkeit basiert. Mimesis funktioniert so nur über eine begriffliche, wiedererkennende Wahrnehmung.²⁴⁸

Wenn auch die Bildkonstruktion bei Matisse, wie bei Cézanne und Braque nicht außerhalb der Mimesistradition steht, ist ihr „mimetischer Impuls“ im Sinne eines Modernekonzepts nach Adorno²⁴⁹ sehr gering. Auch in diesem Zusammenhang müssen die Erfahrungen der Wissenschaften und insbesondere wohl auch der Fotografie vorausgesetzt werden - eben dass die Natur durch die Wahrnehmung nie ganz zugänglich ist, weil wir im ständigen Hin- und Hersehen nie eine zusammenhängende Wahrnehmung der Natur erhalten, sondern nur jetzt deutliche und dann wieder verschwimmende Teilbilder erleben. Folglich handelt es sich, wie das heterogene Gesamtwerk es bestätigt, bei Matisse um innovative Experimente, die mitunter das Ziel haben, ein einheitliches Bild (eine Wahrnehmungsgestalt) herzustellen, welches nicht zuletzt dem Aspekt der heterogenen Wirklichkeit der Moderne entspricht. Diesen Experimenten (modernen Konstruktionen) muss, wie sich zeigt, eine „ästhetische Rationalität“ zugrunde liegen. Schließlich wundert es dann auch nicht, dass die entgegengesetzten Begriffe „Konstruktion“ und „mimetischer Impuls“ für Adorno insofern ein modernes Kunstwerk bestimmen, als eine Zunahme des Konstruktiven eine Abnahme des „mimetischen Impulses“ bedingt.²⁵⁰ Die ornamentale Bildstrategie bei Matisse kann nun neben einer besonderen Farbgestaltung als Teil einer Bildkonstruktion verstanden werden, die die begriffliche zugunsten einer visuellen Wahrnehmung unterdrückt und somit als Modernekonstrukt der mimetischen Tradition entsagt. Aufgrund der Radikalisierung der „klassischen“ Bildauffassung durch die ornamentale Abstraktion, wie diese besondere Bildstrategie genannt werden könnte, tritt zugunsten einer phänomenalen Realität bei Matisse der „mimetische Impuls“ immer stärker zurück. Somit kann das Ornamentale bei Matisse schwer mit dem „klassischen“ Ornament der Kunstgeschichte verglichen werden. Es ist Teil einer Bildstrategie und eines Bildbegriffs, der weniger in der Logik einer Mimesistradition, sondern eher in der Mythik einer phänomenologischen Bildgeschichte steht. Weiterhin stellt sich aber die Frage, in welchem Bezug die Malerei Matisses zur konkreten Realität steht. Denn, wenn das Konzept der ornamentalen Bildstrategie in einer konkreten „sozialen Formation“ funktionieren und darüber hinaus innerhalb des „kulturellen Gedächtnis“ aktualisierbar sein soll, muss ein historischer Bezug zur Erfahrungsgeschichte des Sehens und somit zur Geschichte des Bildes gegeben sein.

²⁴⁸ Bryson, S. 66-67.

²⁴⁹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1981, S. 169.

²⁵⁰ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 169.

3.4 Die Identität des Bildes und des Betrachters in der Moderne

Das 19. Jahrhundert war seit der Verbreitung von reproduzierten Bildern und der Massenvervielfältigung von Zeitungen und Zeitschriften eine Zeit der „flüchtigen“ Bilder und Texte.²⁵¹ Die Litfaßsäule, die zuerst 1854 von Ernst Litfaß in Berlin aufgestellt wurde, ist ein eklatantes Indiz dieser schnellebigen Informationsflut.

Laut Baudrillard²⁵² war eine der zentralen Folgen aus dem 18. Jahrhundert die ideologische Kraft, die die Mythen von Menschenrechten und vom Recht auf Gleichheit und Glück beseelte. Im 19. Jahrhundert wurden erstmals sichtbare Beweise dafür verlangt. Neue Produktion, neuer Konsum, neue Bedürfnisse sind hierbei die moderne Befriedigung des Betrachters.²⁵³ Vor allem ist eine rapide Vermehrung von Bildern durch die massenhafte Reproduzierbarkeit und die Veränderung der Qualität durch neue Techniken ihrer Herstellung der Grund, Bilder und somit den Bildbegriff mit anderen Augen zu sehen. Ähnlich verhält es sich mit dem Ornament. Durch die Technisierung der Produktion wurde die Qualität des Handwerks verdrängt. Bevor der Funktionalismus ästhetisch dominierte, bedeutete dies, dass die einer breiteren Masse zugänglichen, industriell gefertigten Produkte den Stil des Kunsthandwerks kopierten. So kam es parallel zur allgemeinen Bilderflut insbesondere auch zu einer Ornamentflut, die zudem durch den bürgerlichen Stil im Zuge des Historismus ein forcierendes Moment erfuhr. Parameter dieser Entwicklung wurde eine übersteigerte Empathie für die Stile vergangener Zeiten, die sich gerade in der Ornamentik auswies.²⁵⁴ Die Zusammenhänge zwischen dem Bedarf an Symbolen zwecks einer sozialen Distinktion und konstruierter Geschichtlichkeit sollen hier nicht weiter vertieft werden. Das Ornament ist somit Parameter einer Krise des „kulturellen Gedächtnis“, die auch als Krise der Moderne bezeichnet werden kann. Folge dieser Bildervermehrung ist eine Zeichenvermehrung, die laut Baudrillard das tradierte Zeichenmonopol der „klassischen“ Bilder der so genannten hohen Kunst aufhebt.²⁵⁵

²⁵¹ Nach Jonathan Crary sind die moderne Malerei in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung der Photographie nach 1839 lediglich Symptome oder Konsequenzen einer systematischen Veränderung, die bereits 1820 in vollem Gange war. Siehe: Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996, S. 16.

²⁵² Baudrillard, Jean: *La société de consommation*, Paris 1970, S.60. Adorno hierzu: „Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung [...], wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich gewöhnte [...].“ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1985, S. 94.

²⁵³ Crary, S. 22.

²⁵⁴ Vgl. Meyer, S. 5-10.

²⁵⁵ Vgl. Baudrillard, Jean: *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976, S. 78.

Auch wenn in den neuen Bilder²⁵⁶ offensichtliche Ähnlichkeiten zu älteren Bildformen bestehen, sind diese bedeutungslos, was schon daran festzumachen ist, dass das Foto im 19. Jahrhundert nicht das Gemälde ersetzt, sondern eher in eine andere Position verdrängt hat. Das Gemälde tendiert zum Dekor, die reproduzierten Bilder, insbesondere das Foto, nimmt seinen funktionalen Platz ein - künstlerische Wahrheit wird durch wissenschaftliche, technisch-produzierte ersetzt.

Folglich ist auch von einer Krise der Mimesis zu sprechen. Mimesis, die auf der fortlaufenden Kommunikation über eine tradierte, ästhetische Wahrheit basiert, ist in dieser Zeit nicht mehr eine ästhetische, sondern im besonderen Maße eine technische Frage. Gesellschaftlich bedeutet dieser Wandel, dass die ästhetischen Zeichen noch über soziale Distinktion, nicht mehr aber über damit verbundene Werte entscheiden. Es zeigt sich deutlich, dass die „klassische Kunst“ jener Zeit somit ihren gesellschaftlichen Anforderungen nicht mehr gewachsen war, oder lediglich im Sinne einer Ware mit dekorativem Wert der sozialen Unterscheidung in der Gesellschaft diente.²⁵⁷ Ferner ist das reproduzierte Bild, ähnlich wie Marx es für das Geld beschreibt, Bestandteil einer neuen kulturellen Wert- und Tauschwirtschaft. Sie schafft abstrakte Beziehungen zwischen dem Individuum und den Objekten. Die Welt wird als Zeichen dargestellt und konstituiert.²⁵⁸ Dieses trifft insbesondere für das Ornament zu. Durch seine Entbindung aus den kulturellen Zusammenhängen, die sich in den Neostilen des Historismus und zugespitzt im Eklektizismus äußert, dient es nun als beliebiges Machtinstrument einer konstruierten Historizität.

²⁵⁶ Hiermit ist insbesondere die historistische Malerei gemeint, wie z.B. Hans Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen* (1878; Kunsthalle Hamburg). Die „dekorativen“ Historienbilder deckten ein Bedürfnis der Zeit, nämlich das nach Prunk und monumentaler Geschichte. Schließlich traf diese Kunst aber nicht den Nerv der Zeit, da sie keinen unmittelbaren Bezug zu dieser herzustellen vermochte. Beispielhaft für die Sensibleren in dieser Zeit ist auch Kandinsky. Er verglich 1910 in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* eine äußerliche Nachahmung in der Kunst mit einem „totgeborenen Kind“ und sah in der materialistischen Anschauung seiner Zeit einen „Alpdruck“, dem entgegen erst langsam eine Periode des Erwachens anfangte. Siehe: Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern ¹⁰1973 (Erstveröffentlichung 1912), S. 21-22.

²⁵⁷ Aus diesem Grunde auch ein Auflehnen gegen die von den Akademien vertretene Kunst durch die künstlerischen Bewegungen kulturgeschichtlich nachvollziehbar, beginnend mit den Präraffaeliten bis zu den Fauves und darüber hinaus.

²⁵⁸ Crary, S. 24. Für Michel Foucault besteht die Modernisierung in einem neuen Verfahren der technisierten Individualisierung. Die Schaffung manipulierbarer Subjekte, wie er es am Beispiel von Gefängnissen, Schulen und dem Militär aufzeigt, machte die „Eingliederung bestimmter Wissensbeziehungen in die Machtverhältnisse erforderlich; sie verlangte nach einer Technik zur Verflechtung der subjektivierenden Unterwerfung und der objektivierenden Vergegenständlichung; sie brachte neue Verfahren der Individualisierung mit sich.“ Er spricht hierbei von der „Technologie der Individuen“, die „in eine breite historische Strömung hinein[gehört]: die ungefähr gleichzeitige Entwicklung anderer Technologien - agronomischer, industrieller, ökonomischer Technologien.“ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977, S. 288/393-394.

Für diese Art Kunst bedeutete dies, dass ihr Wert über ihre faktische Funktion bestimmt wurde. Sie war dekorativ und diente der sozialen Distinktion, der Repräsentation von Nationalbewusstsein oder der Unterhaltung. In diesem Zusammenhang ist auch die Entstehung der großen Nationalmuseen in Europa zu sehen. Hier handelt es sich um die Institutionalisierung der kollektiven Subjektivität. Subjektivität stand nicht länger unter der aufklärerischen Maxime der Individualität, die in der Romantik noch von entscheidender Bedeutung war.

Das Individuum wurde als Betrachter durch die Untersuchungen der empirischen Wissenschaften über das subjektive Sehen zu einem Objekt der Erforschung.²⁵⁹ Aus diesen Forschungen ging eine Reihe optischer Geräte wie das Stereoskop hervor, die Bestandteil der Massenkultur wurden, - diese gingen der Fotografie voraus.²⁶⁰

„Das Spektakel als Tendenz, durch verschieden spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt zur Schau zu stellen, findet normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn, der zu anderen Zeiten der Tastsinn war; der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn entspricht der verallgemeinerten Abstraktion der heutigen Gesellschaft.“²⁶¹

Diese Aussage Debords lässt sich wohl schon bezüglich einer Tendenz auf das ausgehende 19. Jahrhundert übertragen.²⁶² Grund dieser Entwicklung ist vor allem die „Trennung der Sinne“ im Rahmen der wissenschaftlichen Neufassung des Körpers. Eine Institutionalisierung des Objekts Subjekt geht einher mit der Institutionalisierung seines kollektiven Bedürfnisses. Assimilation heißt die Krise, die Nietzsche folgend beschrieb:

Die Sensibilität unsäglich reizbarer [...] die Fülle disperater Eindrücke größer als je:

- der Kosmopolitismus der Speisen, der Litteraturen, Zeitungen, Formen, Geschmäcker, selbst Landschaften usw.
- das tempo dieser Einströmung ein prestissimo, die Eindrücke wischen sich aus; man wehrt sich instinktiv, etwas hereinzunehmen, tief zu nehmen, etwas zu verdauen
- Schwächung der Verdauungskraft resultiert daraus. Eine Art Anpassung an diese Überhäufung mit Eindrücken tritt ein: der Mensch verlernt zu agieren; er reagiert nur noch auf Erregungen von außen her.²⁶³

²⁵⁹ Crary, S. 27.

²⁶⁰ Crary, S. 28.

²⁶¹ Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978, Abschnitt 18.

²⁶² Crary, S. 30.

²⁶³ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1885-1887, in: ders.: Kritische Studienausgabe, Bd. 12, hrsg. von: Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 464.

Eine „anti-ästhetische“ Ablenkung bestimmt demnach die Moderne. Das Ornament steht hier in einer monumentalistischen Geschichtsanschauung dem überwältigendem, nicht zu hinterfragendem Monument, der ebenfalls institutionalisierten, kollektivierten Identität bedrohlich nahe.

Andererseits birgt diese Entwicklung eine große Möglichkeit. Durch die wissenschaftliche Entdeckung, dass Sehen erst dann Form annimmt, wenn den gesehenen Objekten Bedeutungen zukommen, konnten die Künstler des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt auch durch die „Trennung der Sinne“, erstmals von einer „Unschuld des Auges“ ausgehen.²⁶⁴ Voraussetzung war nichtsdestotrotz die so eben beschriebene – in diesem Sinne verlaufende – Umstrukturierung des Betrachters, die sich nach Jonathan Crary schon am Anfang des Jahrhunderts vollzog.²⁶⁵ Die Ornamentik der Zeit bietet hierbei gegenüber dem Bild sogar eine ideale Voraussetzung, da im Vergleich zu wesentlich früheren Zeiten das Ornament seine begrifflich-semantische Kompetenz, seine Referenz zwischen mimetischer Repräsentation und vermitteltem Wert im „kulturellen Gedächtnis“ schon lange nicht mehr besaß. Es war nur noch zu einem Dekor im negativen Sinne verkommen. Diese semantische Neutralität ist schließlich auch der Nährboden für neue Bedeutungen. Die Ornamentik ist also im späten 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Tendenz in der Malerei nach einer „Entbegrifflichung der Welt“ zu sehen.²⁶⁶ Der Begriff einer „Unschuld des Auges“ deutet somit an, wie ein Zitat John Ruskins es zeigt, dass die begriffliche Erkenntnis erstmals wieder von der sinnlichen in Frage gestellt wird:

The perception of solid form is entirely a matter of experience. We see nothing but flat colours; and it is only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a faint hue indicates that the object in which it appears is far away. The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, - as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.²⁶⁷

²⁶⁴ Vgl. Gombrich, *Art and Illusion*, Washington 1960, S. 296-297.

²⁶⁵ Crary, S. 73.

²⁶⁶ Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, S. 11.

²⁶⁷ Zit. in: Cook, E. T./Wedderburn, Alexander (Hg.): *The works of John Ruskin*, XV, London/New York 1903-12, S. 27 („The Elements of Drawing“), zit. nach: Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, S. 11. Neben Ruskin wurde diese Entwicklung ferner von Jules Laforgue („Die bildenden Künste haben vom Auge, einzig und allein vom Auge auszugehen.“ Zit. in: Laforgue, Jules: *Impressionismus, Kunst und Künstler III*, 1904/05, S. 504, zit. nach: Imdahl, S. 14) und Konrad Fiedler (*Schriften zur Kunst I* [München 1913/14] und *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* [1876], siehe: Fiedler, S. IL und 44) theoretisch untermauert. Siehe auch: Imdahl, S. 11/13-14.

Die Verwirrung der Bilder und Ornamente, über sie, die der Zeichen, spiegelt letztlich die Heterogenität der Wirklichkeit wider. Wirklichkeit war im 19. Jahrhundert vor allem pragmatische, das heißt gemachte Wirklichkeit und somit artifiziell. Wirklichkeit ist vom Kontext abhängig, so dass letztlich eine Wirklichkeit eine andere in Frage stellen, sogar bedrohen kann. Die von Blumenberg etablierte These der nichthomogenen Wirklichkeit scheint durch die Heterogenität der Perspektive in der Bildlichkeit des 19. Jahrhunderts eine Ursache sowie Folge zu haben.²⁶⁸ Schließlich ist nach der Trennung der Sinne Wirklichkeit insbesondere die gesehene Wirklichkeit.

Dabei ist die eigentliche Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts insbesondere eine soziale, da der Pragmatismus der Industrialisierung zu völlig neuen sozialen Verhältnissen führte. Diese neuen gesellschaftlichen Strukturen, die mit einer Veränderung tradierter Werte und Zeichen einherging, verlangte eigentlich nach entsprechend neuen ästhetischen Normen und anschaulichen Erlebnissen und Erfahrungen, die eine Rückwendung auf das Vergangene im Sinne der Mimesis, wie es die Fassadenkultur des Historismus verdeutlicht, nicht erfüllen konnte.

So führte die Bilderflut dazu, dass zunächst ein Sinnverlust folgte, welcher, wie am Beispiel Nietzsches aufgezeigt, von den Sensibleren der Zeit dann auch beklagt wurde. Ratlosigkeit bestimmte in einer Zeit wissenschaftlichen Wissens die Kultur. Der große gesellschaftliche Informationsfluss traf auf eine mangelnde persönliche Erfahrung. Kulturelle Weisheit war in der Welt der flüchtigen Bilder und kurzlebigen Texte nicht zu finden, da sie im Zusammenhang mit Leben und Handeln steht, was der Zunahme der Verwissenschaftlichung und der Theorie nicht adäquat ist. Walter Reimund, der sich mit dem Zusammenhang von Ikonizitätsgraden und emotionalen Bedeutungsgehalten beschäftigte, stellt fest, dass die Zunahme bildlicher Alltagskommunikation häufig als Ursache einer wachsenden Emotionalisierung von Vorstellungen über soziale Wirklichkeit angesehen wird. Bilder bilden konkrete Erfahrungen ab, während Worte aus Erfahrung abstrahieren. Durch das massenhafte verbreitete Bild werde deshalb eine neue, in kognitiver Hinsicht regressive Epistemologie begünstigt, die vom Rationalen zum Emotionalen und damit zu einer Verkürzung von Vorstellungen über soziale Wirklichkeit führe.²⁶⁹

²⁶⁸ Makropoulo, Michael: Wirklichkeiten zwischen Literatur, Malerei und Sozialforschung, In: von Graevenitz, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 69-81, hier S. 69-71. Makropoulo bezieht sich hierbei auf folgenden Text Blumenbergs: Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981.

²⁶⁹ Postman, N.: Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt a. M. 1983, S. 87-88. Siehe auch: Reimund, S. 8.

Nietzsche sieht den Ratgeber in einer neuen, den Alltagsbildern abgewandten Kunst, in einem neuen Handeln der Jugend.²⁷⁰ So wird er zu einem der Väter der Jugendbewegung, die in ganz Europa künstlerisch im Jugendstil ihren Ausdruck fand. Matisse's Bilder wirken hingegen dem Aspekt des Mangels an persönlicher Erfahrung in anderer Weise entgegen. Durch die Schaffung einer Bildrealität zwischen Betrachter und Bild wird die Kunst wieder erlebbar, das heißt eine Referenz wird wieder hergestellt, dem Subjekt wird seine Individualität in der Anschauung zurückgegeben. Das Ornamentale hat so nicht nur bildstrategisch die Funktion der Evokation des Erlebnisses der Anschaulichkeit. Als erlebbarer, archaischer Bedeutungsträger von mythischer Erfahrung ist es Sinn- und Identitätsstifter zugunsten einer homogenen Realitätswahrnehmung. Matisse selbst drückte dies in programmatischer Weise folgendermaßen aus:

„Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger durch unsere erworbenen Gewohnheiten entstellt, und diese Tatsache ist in einer Zeit wie der unsrigen vielleicht in einer besonderen Weise spürbar, da wir von Film, der Reklame und den illustrierten Zeitschriften mit einer Flut vorgefertigter Bilder überschwemmt werden, die sich hinsichtlich der Vision ungefähr so verhalten wie ein Vorurteil zur Erkenntnis. Die zur Befreiung von diesen Bildfabrikaten nötige Anstrengung verlangt einen gewissen Mut, und dieser Mut ist für den Künstler unentbehrlich, der alles so sehen muß, als ob er es zum ersten Mal sähe. Man muß zeitlebens so sehen können, wie man als Kind die Welt ansah, denn der Verlust des Sehvermögens bedeutet gleichzeitig den Verlust jedes originalen, das heißt persönlichen Ausdrucks.“²⁷¹

Im zweiten Teil von *Die Ordnung der Dinge*²⁷² hat Michel Foucault eine Bestimmung der Moderne zur Epoche des „Menschen“ vorgetragen, die die beiden großen geschichtsphilosophischen Konstruktionen, die die Moderne bestimmen, miteinander verbindet: Hegel und Heidegger. Nach Heidegger ist die Moderne seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bestimmt von der Vorherrschaft der Subjektivität. Dies ist für Foucault der geschichtsphilosophische Rahmen: die Moderne ist ein homogenes Feld, das vom Grundprinzip, dem Konzept des Menschen bestimmt wird. Nach Hegel ist der Mensch das „absolute Subjekt“, wobei Hegels Subjekt nicht wie Kants transzendental, sondern Substanz ist. In diesem, im Blick auf Hegel erläuterten Sinne ist die in der Moderne zur Herrschaft gelangte

²⁷⁰ Helmstetter, Helmstetter, Rudolf: Guter Rat ist (un)modern. Die Ratlosigkeit der Moderne und ihre Ratgeber, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 147-172, hier S. 147-151.

²⁷¹ Matisse, Farbe und Gleichnis, S. 113-114.

²⁷² Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971.

Subjektivität ein „metaphysisches Konzept“ - als eine Bestimmung des Grundes.²⁷³ Folglich richtete sich der Blick des 19. Jahrhunderts auf das innere Leben des Menschen, so auch bei Matisse, der nicht die Tendenz zur Heterogenisierung der außerbildlichen Wirklichkeit aufzuhalten, aber mit seinen Bildern zu kompensieren wusste. Gilles Néret sieht, ohne jedoch näher darauf einzugehen, in der ausgewogenen Kunst Matisse ein beruhigendes Moment, das seiner Meinung nach ein harmonisches Gegengewicht zu den Unruhen der Welt schafft.²⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Ornament bei Matisse als modernes Ornament in einer modernen Bildstrategie die Sinnkrise des Ornaments und somit des Bildes zu überwinden weiß. Eine neue, aber auch im Sinne der Bildgeschichte anknüpfende Referenz zwischen Betrachter und Bild wird durch die Wiedergewinnung von individuell erlebbarer Erfahrung des kollektiven, „kulturellen Gedächtnis“ in eine neue „sozialen Formation“ überführt.

4. Schluss

Das elementare Spannungsverhältnis von Anschaulichkeit und Begrifflichkeit spiegelt sich unmittelbar in der modernen Bildlichkeit wider, die durch die forcierte Erforschung der menschlichen Wahrnehmung seit dem 18. Jahrhundert theoretisch und die Inflation des Bildes als Effekt der Industrialisierung im 19. Jahrhundert praktisch tief erschüttert wurde.

In der Wahrnehmungsforschung steht auf der einen Seite George Berkeleys empiristische (im Sinne von auf Erfahrung beruhende) Lehre dafür, dass es für die Art und Weise der Wahrnehmung als Quelle nur die Erinnerung an frühere Erfahrungen geben könne.²⁷⁵ Auf der anderen Seite wird von John Locke die These vertreten, dass der Geist anfangs als ein „unbeschriebenes Blatt“ zu verstehen ist und somit die Wahrnehmung unabhängig von der Erinnerung agiere.²⁷⁶

Parallel zur Theorie der Wahrnehmung spaltet sich in der Moderne die künstlerische Bildauffassung in zwei Teile. Das „klassische“ Bild wurde durch den Platonismus und die

²⁷³ Menke, Christoph: Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 593-611, hier S. 593-594.

²⁷⁴ Néret, S. 8.

²⁷⁵ Fischer, S. 441. Zu den Empiristen zählt heute bspw. W. Breidert, der in einer Neuauflage von Berkeleys Werk (Versuch über eine neue Theorie des Sehens – und Die Theorie des Sehens oder der visuellen Sprache ... verteidigt und erklärt, Hamburg 1987 [Dublin 1912]) eine Einleitung schrieb.

²⁷⁶ Locke, S. 20.

christliche Theologie als Postulat der Mimesis zum Konzept eines Abbildes oder Ebenbildes perspektiviert und verlor dadurch sein wirkungsästhetisches Konzept einer affektiven Vergegenwärtigung.²⁷⁷ Diese wiederum wurde für eine neue, zeitgemäße Kunst zum Maßstab des Bildes.

Der Reiz der „visuellen Entdeckungen“ unter der Voraussetzung eines „Kunstwollens“²⁷⁸ wurde schließlich in der neuen, schnelllebigen Welt des Bildes tief befriedigt. Für das Ornament kam hinzu, dass sich die Erinnerung an eine Kultur, in der Ornamente die herrschende Gesellschaft manifestierten, im Historismus mit einem Unwissen über die symbolischen Bedeutungen der Ornamente gepaart war.²⁷⁹ Diese Bezugslosigkeit des Stils, für das Ornament im Historismus noch stellvertretend war, führte schließlich um die Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts zum Aufbruch zu einer „neuen Ornamentik“ des Jugendstils.

Unter dem Eindruck dieser Zeit zeichnet sich Matisse's Werk durch eine besondere Affinität zum „neuen Ornament“ aus. In der künstlerischen Entwicklung bildet sich schließlich eine ornamentale Bildstrategie heraus, die im Bild *Ma chambre à Ajaccio*²⁸⁰ einen ersten anschaulichen Effekt in der Negierung der „klassischen“ Komposition aufweist. In *Le bonheur de vivre*²⁸¹ erreichen bei ihm schon im Dialog mit den Formensprachen der zeitgenössischen Kunst die Fläche und die Linie eine Autonomie gegenüber dem Gegenstand, so dass sie nicht mehr Formen bezeichnen, sondern selbst Ausdruck des Bildes sind. Wegbereitend und weg begleitend sind neben der Formensprache bzw. Bildauffassung der zeitgenössischen Kunst insbesondere die japanische Malerei und die orientalische Ornamentik.

Die räumliche Aufgehobenheit der Form in der Farbe und in die Lebendigkeit der Arabesken schaffen in Matisse's Bildern eine Identität, die das Gegenständliche im Perspektivraum, nicht aber den Gegenstand selbst negiert. Die notorischen Dualismen abendländischen Denkens könnten und können dieses Phänomen aber nicht näher bestimmen, da Matisse in Anlehnung an die japanische Bildauffassung gerade den Gegensatz von Außen- und Innenwelt, Objekt und Subjekt in seiner Malerei durchbrechen wollte.²⁸² So

²⁷⁷ Killy, S. 109-110.

²⁷⁸ Gombrich, Visuelle Entdeckungen durch die Kunst, Vortrag an der Universität Texas, Austin, im März 1965, in der Reihe „Program on Criticism“, Erstveröffentlichung in: Arts Magazine, 1965, Bild und Auge, S. 11.

²⁷⁹ Siehe: Irmscher, Günther: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 - 1900), Darmstadt 1984, S. 287-88.

²⁸⁰ 1898, Öl auf Leinwand, 80 x 95 cm, Privatbesitz (Diehl, Tafel 11).

²⁸¹ 1905-06, Öl auf Leinwand, 174 x 238 cm, The Barnes Foundation, Merion (Néret, S. 29).

²⁸² Zaloscer, Hilde: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, S. 189-224, S. 210.

verstand es der Betrachter lange nicht, eine Bildrealität wahrzunehmen und unterstellte aus diesem Grund den Bildern eine Transzendenz oder imaginierte Subjektivität.

Das „klassische“ Bild wird von Matisse weitgehend zugunsten eines phänomenologischen Bildbegriffs dekonstruiert. *La desserte rouge*²⁸³ und *Intérieur aux aubergines*²⁸⁴ können in der Entwicklung einer ornamentalen Bildstrategie als Höhepunkte gelten. Diese Entwicklung vollzieht sich in einem Gegeneinander von ornament- und bildhaften Strukturen, zwischen Ornament- und Perspektivsystem. Zunächst erfüllt das Ornamentale in Matisses Bildern eine syntaktische Funktion zur Evokation der Bildrealität. Hierbei gibt es gemäß der Gestalttheorie bei der visuellen Wahrnehmung keine bestimmte Reizfigur, die die reine Anschaulichkeit evoziert, vielmehr sind es Merkmale der Gesamtstruktur, die hierfür verantwortlich sind.²⁸⁵

*La Danse II*²⁸⁶ markiert schließlich einen Übergang zu den großen Wanddekorationen und Scherenschnitten.²⁸⁷ Ornamentform und Bildinhalt sind hier schon untrennbar zu einer Figur verschmolzen. Gombrich zeigte am Beispiel des dekorativen Systems der Alhambra auf, dass der „Geist der Dekoration“ nicht darin liegt, nach einer Entschlüsselung jeder Form zu suchen, sondern sich vom „Zauberhaften“ einnehmen zu lassen, wo immer unser Auge bei visueller Wahrnehmung (beim „undifferenzierten unscharfen Sehen“) verweilt.²⁸⁸ Nach Eco liegt der ästhetische Wert aber auch gerade im Sinnerfüllten, im Verhältnis von Informationsträger und Informationsgehalt. So wie wir bei der Lyrik einen besonderen ästhetischen Genuss erleben, wenn Laut und Bedeutung verschmelzen, sei das Erlebnis von visueller Wahrnehmung und Konnotation Grund einer ästhetischen Betrachtung.

²⁸³ auch *Harmonie rouge* od. *La chambre rouge* genannt, 1908, Öl auf Leinwand, 180 x 220 cm, Ermitage, St. Petersburg (Ausst.-Kat., Paris, S. 242-243).

²⁸⁴ 1911, Leimfarbe u.a. auf Leinwand, 212 x 246 cm, Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble (Ausst.-Kat., Paris, S. 298-299).

²⁸⁵ Vgl. Arnheim, S. 48-49.

²⁸⁶ 1909-1910, Öl auf Leinwand, 260 x 391 cm, Ermitage, St. Petersburg (Ausst.-Kat., Paris, S. 278-279).

²⁸⁷ Erstmals hat Matisse die Technik des Scherenschnitts als Hilfsmittel bei der Vorbereitung zu „La Danse“ in Merion und zum Bühnenbild des Ballets „Rouge et Noir“ in den 30er Jahren verwendet. Die 1991 in einem Depot in Nizza wiedergefundenen Leinwände der ersten, unvollendeten Fassung von „La Danse“ in Merion sind von Nadelstichen durchlöchert. Hier hat Matisse offensichtlich mit farbigem Papier experimentiert, um zu einer endgültigen Komposition zu kommen. Siehe: Brauner, S. 74, Anm. 20. In den 40er Jahren verwendete Matisse dann die *Papiers découpés* erstmals als künstlerisches Ausdrucksmittel. Matisse bemalte die Papier- bzw. Kartonbogen mit unvermischter Gouache, wobei Pinselspuren sichtbar blieben. Durch eine Vermischung mit Wasser erreichte er unterschiedliche Farbnuancen. Aus dem kolorierten Papier schnitt er dann die erwünschten Formen, die Matisse dann zunächst mit Nadeln auf einen Bogen Papier oder eine Leinwand fixierte, um schließlich die Möglichkeit zu haben die Komposition solange zu verändern bis er mit einem Ergebnis zufrieden war. Auf einigen *Papiers découpés* sind Graphit- oder Kreidestriche zu finden, die auf eine gewünschte Platzierung hinweisen. War Matisse mit einer Komposition glücklich, wurden die ausgeschnittenen Formen mit Leimtupfen aufgeklebt. Siehe: Brauner, S. 74-75. John Elderfield unterscheidet hier zwischen den zwei Phasen „image making“ und „decorative organisation“. Siehe: Elderfield, John: *The Cut-Outs of Henri Matisse*, New York 1978, S. 14.

²⁸⁸ Gombrich, *Ornament und Kunst*, S. 114-115.

tungsweise.²⁸⁹ Dies entspricht Mallarmés Konzept einer „poésie pure“: „Poésie pure ist der hohe Augenblick, wo der Satz auf harmonische Weise seine Inhalte vergisst. Sie ist der Vers, der nichts mehr sagen, sondern nur singen will.“²⁹⁰

Das Bildhafte ist im dekorativen Raum des Farb-Form-Komplexes so weit aufgelöst, dass es keine Hierarchie zwischen Gegenstand und Grund gibt. Ferner ermöglicht die Tatsache, dass das durch die technische Reproduktion im Rahmen der Industrialisierung sinntleerte Ornament wieder eine semantische Kompetenz besitzt, die im Falle der zur Arabesken vereinten Figurengruppe eine begrifflich nicht fassbare Lebensdynamik bei gleichzeitiger Ruhe einer mythischen Wärme des Farbraums vermittelt. In diesem Sinne bedeutet für den Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty das Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung, dass ein existentieller Zusammenhang zwischen dem Visuellen und der Motorik es verbietet „das Sehen als Denkkoperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild der Welt aufbauen würde, einer Welt der Immanenz und Ideen [...]“²⁹¹. Durch eine visuelle Kommunikation²⁹² zwischen Bild und Betrachter entsteht so durch die wechselseitige Identitätsstiftung in der Anschauung eine artifizielle, homogene Realität .

Auch Gilles Néret sieht im ganzen Oeuvre Matisse nur das Ziel „die sinnlichen Urgründe des Menschen zu erwecken.“²⁹³ So wundert auch kaum, dass fast alle Bildthemen korrespondierend „paradiesisch“ sind - Tanz, Musik, Landschaften, Stilleben. Das moderne Ornament bei Matisse steht somit im Dienst eines modernen Bildkonzepts, das auf die außerbildliche, heterogene Wirklichkeit durch Schaffung einer homogenen Bildrealität kompensatorisch reagiert.

Gerade der Vergleich mit dem Mythos zeigt, dass das moderne Ornament im Vergleich zum „klassischen“, abendländischen Bild auf eine ganz andere Tradition zurückweist.

²⁸⁹ Da die informelle Kunst, zu der das moderne Ornament zuzählen ist „die Konnotation der formalen Organisation in sich hat, liefert sie uns den Schlüssel zum Finden der Möglichkeit für eine ästhetisch Betrachtungsweise.“ Siehe: Eco, S. 183.

²⁹⁰ Berne-Joffroy, A.: *Présence de Mallarmé*, Paris 1944, S. 202. Siehe auch: Brauner, S. 96-97.

²⁹¹ [...] „Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr. Deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hin ausrichten. Was wäre Sehen ohne die Bewegung der Augen? Die sichtbare Welt und die meiner motorischen Absichten sind erschöpfende Teile desselben Seins.“ Zit. in: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von: Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, S. 15-16.

²⁹² Kommunikation in diesem Sinne ist kein „ergreifen“ oder „begreifen“, sondern „eine gemeinsame Teilhabe an der Welt der Verständigung“, bei der Bild und Betrachter, Bildrealität und außerbildliche Realität gleichberechtigt sind. Siehe: Gadamer, Hans-Georg: *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz/Winter, Gundolf (Hg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München 1985, S. 97-103, hier S. 103.

²⁹³ Néret, S. 23.

Hingegen ist das Ornament, beginnend mit den ersten Gravuren auf gearbeiteten Steinen, Zeichnungen und Gravuren in Höhlen, im Zusammenhang mit der Vergegenwärtigung von Nichtzusehendem, von der Wahrheit der Wahrnehmungsgestalt, als fluide Identität zu betrachten. Es repräsentiert eine unausgesprochene Realität, die in ihrer Vorsprachlichkeit verhaftet ist. Es geht nicht um das Goldene Zeitalter, sondern es zitiert lediglich ihre Elemente, meint aber eine „Entlastung“, „eine „Denkform von Zeit und Ewigkeit“ und „Umdeutung der Dinggrenzen und –konturen in vorgegenständliche Passagen und Übergänge“.²⁹⁴

Weiterhin entwickeln sich diese Bilder Matisse's zu Strategien einer Identitätsstiftung für einen erweiterten Bildbegriff. So ist beispielsweise *Danseur* (Abb. 23) nur im Zusammenhang mit dem Ballett *Errance Farandole*, die Scherenschnitte in der Kapelle *St. Paul de Vence* nur in Anbetracht des ganzen Kirchenraumes zu verstehen. Gottfried Boehm fasst das resultierende Gesamtbild zusammen: „Dennoch ist seine Bildwelt nicht bunt oder vordergründig. Im Gegenteil. Es ist keine prosaische äußere Welt, aber auch keine ausphantasierte innere. Es ist eine Welt *sub sole*, wo alles Sichtbare zur vollen Gestalt herausgetreten ist.“²⁹⁵

Hier zeigt sich eine Parallele zu Piaget. Dieser konnte zeigen, dass ein Gegenstand für das Kind anfänglich kein substantieller Körper ist, der sich individualisiert und sich unabhängig von seinem Umfeld im Raum bewegt. Gegenstände werden nach ihm erst konstruiert und erhalten so ihre wahrgenommene Existenz, eine Wirklichkeit.²⁹⁶

²⁹⁴ Brauner weist darauf hin, dass es schon Allgemeinplatz ist, das Bild in die Tradition des Goldenen Zeitalters zu stellen (Brauner, S. 94). So beschreibt Pierre Schneider (Schneider: Henri Matisse, S. 241-243) das Bild fälschlicherweise als ein Konglomerat einer real gesehenen Landschaft mit einer in einer Traumwelt verankerten Lebensvorstellung, die auf den Mythos des Goldenen Zeitalters Bezug nimmt. Dass die Landschaft kein Abbild einer realen Wirklichkeit ist, zeigt die Anlehnung an Ingres und Cézanne. Vgl. auch: Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies*, München 1961, Coulonges, Henri: *Matisse et le paradis*, in: *Connaissance des Arts* No. 214, 1969, S. 114-121, Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies*, in: *Ausst.-Kat.: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter*, Bielefeld 1981, S. 95-115, Mähl, Hans-Joachim: *Die Idee des Goldenen Zeitalters*, in: *Ausst.-Kat.: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter*, Bielefeld 1981, S. 17-19, Weisner, Ulrich: *Die bildliche Vergegenwärtigung des Goldenen Zeitalters bei Henri Matisse*, in: *Ausst.-Kat.: Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter*, Bielefeld 1981, S. 73-84, Puttfarcken, Thomas: *Mutual love and Golden Age*, *Matisse and gli amori de Carracci*, in: *Burlington Magazine*, vol. CXXIV, No. 949, 1982, S. 203-208, Dagen, Philippe: *L'Age d'Or*, Derain, *Matisse et le Bain Turc*, in: *Bulletin du Musée Ingres*, No. 53/54, 1984, S. 43-54, Elderfield, John, in: *Ausst.-Kat.: Henri Matisse, A Retrospektive*, hrsg. von: Elderfield, *Museum of Modern Art New York* 1992, insbes. S. 53-56.

²⁹⁵ Boehm, *Mnemosyne*, S. 52.

²⁹⁶ Fischer, S. 166. Fischer bezieht sich hier auf: Piaget, J.: *La construction du réel chez l'enfant*. Neuchâtel-Paris 1950.

Ferner zeigt sich, dass die „Einklammerung der Wirklichkeit“ durch das Ornament in Analogie zum abstrakten Bild steht, möglicherweise sogar eine Quelle der bildlichen Abstraktion darstellt.²⁹⁷

Aby Warburg war einer der ersten, die das erinnernde Bewahren als grundlegende Funktion den Bildern zusprachen²⁹⁸. Somit steht Matisse's Ornament in der Bildtradition der Ornamentik; es speichert Zustände menschlich-seelischer Verfasstheit. Dadurch hat das Ornament ein geschichtliches Dasein, da es sich in seiner Funktion aktualisiert, aber nicht den Kontakt zum kollektiven (durch aktive Anschauung erfahrbaren) Gedächtnis verliert. Hier ist aber auch der Unterschied zur kollektiven Erinnerung nichtfähigen, nur dekorativen Ornamentik eines Art Déco beispielsweise zu sehen. Es zeigt sich, dass bei Matisse wie auch beim Jugendstil, wenn auch in anderer Form und Art der Sinnerfüllung, die ursprüngliche Figur-Grund-Relation wieder ihre semantische Kongruenz erhält. Matisse's Bildkonzept zeigt, dass neben der Abbild-Konzeption in Europa auch eine weitere Bildtradition existiert, die anderen Voraussetzungen folgt als die mimetische:

„Die Ursprünglichkeit des Bildes, wenn sie, mit Benjamin zu sprechen²⁹⁹, ganz »Ziel« geworden wäre, bedeutete die Aufhebung des Bildes in die Freiheit des Sehens und die vollendete Lebenspraxis des Adressaten. In den Stand dieser Versöhnung, die in der Idee der visuellen Identität im Medium des gelungenen Werkes aufleuchtet, wären wir erst getreten, wenn wir in die Ursprünglichkeit, die das Bild zugänglich macht, faktisch zurückkehren könnten. Chinesische Malerlegenden berichten vom Verschwinden des Künstlers in seinem Bilde. Wir aber werden die Bilder stets vor uns haben. Der Prozeß der visuellen Identität ist endlich und unabschließbar.“³⁰⁰

²⁹⁷ „Entscheidend für unser heutiges Bewußtsein vom Bild und vom Sehen ist freilich, was man – mit Husserl – die »Einklammerung der Wirklichkeit« durch die Reduktionsprozesse der Abstraktion nennen könnte.“ Zit. in: Boehm, Mnemosyne, S. 38. Boehm bezieht sich hier auf Husserls „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“ (Bd. I, Haag 1950, S. 60-62). Anzumerken ist, dass Kants Ornamenttheorie schon die Vermutung einer Entwicklung der Abstraktion aus der Ornamentik zu Grunde liegt. Siehe: Kübler, Gabriele: Kunstrezeption als ästhetische Erfahrung. Kants „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ als methodische Grundlage einer Erörterung gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei, Göttingen 1983.

²⁹⁸ Assmann, S. 12.

²⁹⁹ Benjamin notierte unter Berufung auf Karl Kraus in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen (XIV): Ursprung ist das Ziel.

³⁰⁰ Boehm in Jochims, S. 234-235.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. ⁵1981.
- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Bd. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1985.
- Andresen, Carl/Erbse, Hartmut/Gigon, Olaf u. a. (Hg.): Lexikon der alten Welt, Tübingen/Zürich 1965.
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin/New York ²1978.
- Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-19.
- Ausst.-Kat.: Bielefeld, 1981, *Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter*, Kunstmuseum, Bielefeld 1981.
- Ausst.-Kat.: Basel, 1989, *Paul Cézanne: Die Badenden*, Kunstmuseum, Basel 1989.
- Ausst.-Kat., Düsseldorf/Zürich, *Henri Matisse*, Düsseldorf/Zürich 1982/83.
- Ausst.-Kat.: Frankfurt, *Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre*, Kunstmuseum, Frankfurt 2003.
- Ausst.-Kat.: Paris, 1993, *Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou, Paris 1993.
- Barlow, Horace/Blakemore, Colin u.a. (Hg.): Images and Understanding. A Collection of Essays based on a Rank Prize Funds' international Symposium 1986, Cambridge/New York/Port Chester u.a. 1990.
- Barr, Alfred H.: Henri Matisse. His Art and his Public, New York 1951.
- Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes, in Schiwy, G. (Hg.): Der französische Strukturalismus, Reinbek, S. 158-166.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1974.
- Baudelaire, Charles: Oeuvres complètes, hrsg. von: Le Dantec und Pichois, Paris 1961.
- Baudrillard, Jean: La société de consommation, Paris 1970.
- Baudrillard, Jean: L'échange symbolique et la mort, Paris 1976.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der *Aesthetica* (1750/58), übersetzt und hrsg. von: Hans Rudolf Schweizer, lat.-dt., Hamburg 1983.
- Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

- Berger, P.L./Luckmann, Th.: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M. 192003 (1969).
- Berkeley, George: Versuch über eine neue Theorie des Sehens und Die Theorie des Sehens oder der visuellen Sprache ... verteidigt und erklärt, hrsg. von: Wolfgang Breidert, Hamburg 1987 (Dublin 1912).
- Berne-Joffroy, A.: Présence de Mallarmé, Paris 1944.
- Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium Generale, Heft 7, 1957, S. 432-447.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981.
- Boehm, Gottfried: Nachwort. Die Ursprünglichkeit des Bildes, in: Jochims, Reimer: Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1975, S. 227-235.
- Boehm, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz/Winter, Gundolf (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 37-57.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983.
- Boltanski, Luc: Die Rhetorik des Bildes. In: Bourdieu/Boltanski/Castel u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a. M. 1981, S. 137-163.
- Bouillon, Jean-Paul: Denis, Matisse, Kandinsky, in: WRJ, Bd. LVII, 1996, S. 263-76.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970.
- Braque Georges: Pensées et réflexions sur la peinture, Paris 1917.
- Brauner, Haidrun: „Natürlich ist das Dekoration“. Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse, Diss. Saarbrücken 1993, Frankfurt a. M. 1993 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 176).
- Brüderlin, Markus: Das geflügelte Bild und das verführte Objekt. Die Kunst des Verfügungens und das Verfügen über die Kunst, in: KUNSTFORUM international, Bd. 104, 1989, S. 140-159.
- Brunswik, E.: Conceptual Framework in Psychology, Chicago 1952.
- Bryson, Norman: Visual theory. Painting and interpretation, Cambridge 1991.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt 1958.

- Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, hrsg. von: Walter Hess, Mittenwald 1980.
- Coulonges, Henri: Matisse et le paradis, in: *Connaissance des Arts* No. 214, 1969, S. 114-121.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978.
- Dagen, Philippe: L'Age d'Or, Derain, Matisse et le Bain Turc, in: *Bulletin du Musée Ingres*, No. 53/54, 1984, S. 43-54.
- Debray, Régis: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland, Rodenbach 1999.
- Deleuze, Gilles: Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995.
- Denis, Maurice: Le Ciel et l'Arcadie (1890), hrsg. von: Jean-Paul Bouillon, Paris 1993.
- Diehl, Gaston: Henri Matisse, München 1958.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987.
- Elderfield, John: The Cut-Outs of Henri Matisse, New York 1978.
- Elderfield, John: The drawings of Henri Matisse, London 1984.
- Elderfield, John, in: Ausst.-Kat.: New York, 1992, *Henri Matisse. A Retrospektive*, Museum of Modern Art, New York, S. 53-56.
- Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst I (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten), hrsg. von: Gottfried Boehm, München 1971.
- Fischer, Hardi: Entwicklung der visuellen Wahrnehmung, Weinheim 1995.
- Flam, Jack: Matisse. The Man and his art 1869-1918, London 1986.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1977.
- Frank, Manfred: Der Kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a. M. 1982.
- Frank, Manfred: Die Dichtung als „Neue Mythologie“, in: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): *Mythos und Moderne*, Frankfurt a. M. 1983.
- Frey, Edward: Der Kubismus, Köln 1966.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ⁴1975.

- Gadamer, Hans-Georg: Über das Lesen von Bauten und Bildern, in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz/Winter, Gundolf (Hg.): Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 97-103.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949, hrsg. von: Ernst Beutler, Zürich 1949ff., Bd. 9, S. 499-677.
- Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion, Washington 1960.
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967.
- Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982.
- Gombrich, Ernst H.: Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation. Erstveröffentlichung in: Scientific American, Special Issue on Communication, 227, 1972, S. 82-96, in: ders.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973.
- Gowing, Lawrence: Matisse, London 1979.
- Grassi, Ernesto: Kunst und Mythos, Hamburg 1957.
- Große, Bernd: Modernität und Komposition. Zur Krise des Werksbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Oelmüller (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3 „Das Kunstwerk“, Paderborn 1981, S. 154-183.
- Habermas, Jürgen: Umgangssprache, Bildungssprache, Wissenschaftssprache (1977), in: ders.: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Leipzig 1990.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (1980), in: ders.: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Leipzig 1990.
- Hamann, Richard: Theorie der bildenden Künste, München/New York/London 1983.
- Helmstetter, Helmstetter, Rudolf: Guter Rat ist (un)modern. Die Ratlosigkeit der Moderne und ihre Ratgeber, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 147-172.
- Hermand, Jost (Hg.): Jugendstil, Darmstadt 1971.
- Herodot: Historien. Griechisch-deutsch, hrsg. von: Josef Feix, München 1963.

- Hess, Walter: »Zum Verständnis der Texte«, in: Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, hrsg. von: Walter Hess, Mittenwald 1980.
- Hochberg, Julian: Die Darstellung von Dingen und Menschen, in: Gombrich, Ernst. H./Hochberg, Julian/Black, Max (Hg.): Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1977.
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies, München 1961.
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies, in: Ausst.-Kat.: Bielefeld, 1981, *Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter*, Kunstmuseum, Bielefeld, S. 95-115.
- Honnef, Klaus: Neues sehen in der Fotografie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 11/01, S. 50-58.
- Horaz: Sämtliche Werke. Hrsg. von: Färber, Hans, München/Zürich ¹⁰1985.
- Imdahl, M.: Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, in: Wolfgang, Iser (Hg.): Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966.
- Imdahl, Max: Probleme der Optical Art. Delauney, Mondrian, Vasarely, in: WRJb., Bd. 29, 1967, S. 291-308.
- Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.
- Irmscher, Günther: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 - 1900), Darmstadt 1984.
- Jenks, Chris (Hg.): Visual Culture, New York 1995.
- Jochims, Reimer: Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1975.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern ¹⁰1973 (Erstveröffentlichung 1912).
- Käuser, Andreas: Archaik und Moderne, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 521-543.
- Killy, W. (Hg.): Literatur-Lexikon, Gütersloh/München 1992.
- Klaus, G.: Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin ²1963.
- König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): Stilleben, Berlin 1996 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 5, hrsg. von: Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin).
- Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Hildesheim 1987.

- Kübler, Gabriele: Kunstrezeption als ästhetische Erfahrung. Kants „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ als methodische Grundlage einer Erörterung gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei, Göppingen 1983.
- Labrusse, Rémi: Dekoration jenseits von Dekoration, in: Ausst.-Kat.: Frankfurt, *Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre*, Kunstmuseum, Frankfurt 2003.
- Langer, S.K.: Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite, and art, New York 1948.
- LeWitt, Sol: Sentences on conceptual art, in: Art – Language, 1969, Heft 1, S. 12.
- Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei, Berlin 1922.
- Ließegang, Susanne: Henri Matisse - Gegenstand und Bildrealität: Dargestellt an Beispielen der Malerei zwischen 1908 und 1918, Diss. Gießen 1993, Bergisch Gladbach/Köln 1994. (=Reihe Kunstgeschichte, Bd. 7., hrsg. von: Norbert Werner).
- Locke, John: Essay Concerning Human Understanding, in: The Works of John Locke. 2 Bde. Hrsg. von: o.A. Aalen 1963 (London 1823).
- Loos, Adolf: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Franz Glück, Wien/München 1962.
- Lyotard, J.-F.: Discours, Figure, Paris 1986.
- Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des Goldenen Zeitalters, in: Ausst.-Kat.: Bielefeld, 1981, *Henri Matisse, Das Goldene Zeitalter*, Bielefeld, S. 17-19.
- Maldiney, Henri: Regard, parole, espace, Paris 1976.
- Matisse, Henri: Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, Zürich 1955.
- Matisse, Henri: Über Kunst., hrsg. von: Jack Flam, Zürich 1982.
- Mayr, Susanne: Bild und Reflexion, Gründungstagung der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Münster, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 36, 1991, S. 225-228.
- Menke, Christoph: Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik, in: Barner, Wilfried (Hg.): Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 593-611.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. von: Hans-Werner Arndt, Hamburg 1984 (Paris 1964).
- Meyer, Peter: Das Ornament in der Kunstgeschichte, Zürich 1944.
- Müller, Axel: Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1990.
- Néret, Gilles: Henri Matisse, Köln 1996.

- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1885-1887, in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): Kritische Studienausgabe. Bd. 12, München 1988.
- Panofsky, Erwin: Der Begriff des Kunstwollens, in: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 33-47.
- Panofsky, Erwin: The history of art, a humanistic disciplin. (1940), in: Thürlemann, Felix: Kandinsky über Kandinsky, Bern 1986, S. 28.
- Peirce, Ch.S.: Collected Papers. Vol. II., hrsg. Von: Ch. Hartshorne/P. Weiss, Camebridge (Mass.) 1931.
- Postman, N.: Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt a. M. 1983.
- Puttfarken, Thomas: Mutual love and Golden Age, Matisse and gli amori de Carracci, in: Burlington Magazine, vol. CXXIV, No. 949, 1982, S. 203-208.
- Rasch, Wolfdietrich: Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils, in: Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 136-160.
- Raulet, Gérard/Schmidt, Burghart (Hg.): Kritische Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 1993.
- Reimund, Walter: Ikonizität und emotionale Bedeutung bildlicher Darstellung in der Alltagskommunikation mit Hilfe von Printmedien, Diss. Berlin 1991, Frankfurt a. M./Berlin/Bern u.a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XL, Bd. 40).
- Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893), Berlin²1923.
- Röhler, Rainer: Sehen und Erkennen. Psychophysik des Gesichtssinnes, Berlin/Heidelberg/New York 1995.
- Rosenbaum, Robert: Matisse: A Symposium, in: Art in America, May 1993, S. 75-76.
- Ryan, T./Schwarz, C.: Speed of Perception as a Funktion of Mode of Representation, in: American Journal of Psychology 69 (1956), S. 60-69.
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale, Paris 1948.
- Saussure, F. de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin²1967 (1931).
- Schapiro, Meyer: Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1981.
- Schwarsow, August: Vom Wesen des Ornaments, in: Innendekoration 36, 1925, S. 49.
- Schmidt, Robert F./Thews, Gerhard (Hg.): Physiologie des Menschen, Berlin/Heidelberg/New York²⁶1995.
- Schneider, Pierre: The Figure in the Carpet, in: Ausst.-Kat., Henri Matisse, Düsseldorf/Zürich 1982/83, S. 12.

- Schneider, Pierre: Matisse, München 1984.
- Sylvester, David: Gespräche mit Francis Bacon, München 1982.
- Thürlemann, Felix.: Kandinski über Kandinski, Bern 1986.
- Thürlemann, F.: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischem Kunstwissenschaft, Köln 1990.
- Trapp, Frank Anderson: Art Nouveau Aspects of Early Matisse, in: Art Journal, vol. 26, No. 1, 1966, S. 2-8.
- Van de Velde, Henry: Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955.
- Völcker, Matthias: Blick und Bild: das Augenmotiv von Platon bis Goethe, Diss. Bonn 1994, Bielefeld 1996.
- Weisner, Ulrich: Die bildliche Vergegenwärtigung des Goldenen Zeitalters bei Henri Matisse, in: Ausst.-Kat.: Bielefeld, 1981, *Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter*, Bielefeld, S. 73-84.
- Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik, Opladen 1990.
- Welsch, Wolfgang: Nach welcher Moderne?, in: Koslowski, Peter/Spaemann, Robert/Löw, Reinhard (Hg.): *Moderne oder Postmoderne. Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907)*, München ²1981.
- Zaloscer, Hilde: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 19, 1974, S. 189-224.
- Zelle, Carsten: »Nous, qui sommes si modernes, serons anciens dans quelques siècles«. Zu den Zeitkonzeptionen in den Epochenwenden der Moderne, in: Barner, Wilfried (Hg.): *Germanistische-Symposien-Berichtsbände*, Nr. 20, DFG-Symposium 1997, S. 497-520.
- Ziegler, Konrat (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 3, München 1979.
- Zola, Emile: *Das Werk (1886)*. Dt. von Hans Balzer, München 1976.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Henri Matisse, *Nature morte aux livres*, 1890, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Privatbesitz (Abb. aus: Diehl, Tafel 1).
- Abb. 2 Henri Matisse, *Ma chambre à Ajaccio*, 1898, Öl auf Leinwand, 80 x 95 cm, Privatbesitz (Abb. aus: Diehl, Tafel 11).
- Abb. 3 Henri Matisse, *Le bonheur de vivre*, 1905-06, Öl auf Leinwand, 174 x 238 cm, The Barnes Foundation, Merion (Abb. aus: Néret, S. 29).
- Abb. 4 Henri Matisse, *La desserte rouge*, auch *Harmonie rouge* od. *La chambre rouge* genannt, 1908, Öl auf Leinwand, 180 x 220 cm, Eremitage, St. Petersburg (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 242-243).
- Abb. 5 Henri Matisse, *La desserte*, 1897, Öl auf Leinwand, 100 x 131 cm, Coll. M. et Mme Robinson, Hollywood (Abb. aus: Diehl, Tafel 7).
- Abb. 6 Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911, Leimfarbe u.a. auf Leinwand, 212 x 246 cm, Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 298-299).
- Abb. 7 Henri Matisse, *La danse II*, 1909-1910, Öl auf Leinwand, 260 x 391 cm, Eremitage, St. Petersburg (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 278-279).
- Abb. 8 Henri Matisse, *Étude pour La danse*, 1909-10, Fusain sur papier, Musée de Grenoble (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 94).
- Abb. 9 Hogarth: *Das lesende Auge*, 1753 (Abb. aus: Gombrich, S. 108).
- Abb. 10a-d Anschauungsbeispiele zur Bildwahrnehmung (Abb. aus: Hochberg, S. 62.)
- Abb. 11a-d Anschauungsbeispiele zu den „Organisationsgesetzen“ der Gestalttheorie (Abb. aus: Hochberg, S. 63).
- Abb. 12 Anschauungsbeispiele zur Bildwahrnehmung (Abb. aus: Hochberg, S. 92)
- Abb. 13 Paul Cézanne, *Das Gebirgsmassiv Sainte-Victoire, von Les Lauves aus gesehen*, 1902-1904, Öl auf Leinwand, 69,8 x 89,5 cm, Philadelphia Museum of Art, George W. Elkins Collection, Philadelphia (Prometheus-Bildarchiv, Köln).

- Abb. 14 Henri Matisse, *La fenêtre bleue*, 1913, Öl auf Leinwand, 130,8 x 90,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Abby Aldrich Rockefeller Fund (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 342-243).
- Abb. 15 Henri Matisse, *Les Marocains*, 1915-16, Öl auf Leinwand, 181,3 x 279,4 cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Mr. And Mrs Samuel A. Marx (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 384-385).
- Abb. 16 Henri Matisse, *Nu penché* 1906, Holzschnitt, Musée National d'Art Moderne, Paris (Abb. aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 73).
- Abb. 17 Henri Matisse, *Nature morte, camaïeu bleu*, auch *La nappe bleue* genannt, 1908-09, Öl auf Leinwand, 88 x 118 cm, Ermitage, St. Petersburg (Abb. Aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 244-245).
- Abb. 18 Henri Matisse, *Les coloquintes*, 1915-16, Öl auf Leinwand, 65,1 x 80,9 cm, The Museum of Modern Art, New York (Abb. Aus: Ausst.-Kat., Paris, S. 366-367).
- Abb. 19 Henri Matisse, *Nature morte au magnolia*, 1941, Öl auf Leinwand, 74 x 101 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Abb. aus: Néret, S. 196-197).
- Abb. 20 Vexierbilder: A: *Hasenente*, B: *Necker Würfel* (Abb. aus: Schmidt/Thews, S. 196).
- Abb. 21 Jugendstil, Entwurf, 1898 (Abb. aus: Gombrich, Ornament und Kunst, S. 130).
- Abb. 22 Art Deco, Stoffmuster, um 1930 (Abb. aus: Gombrich, Ornament und Kunst, S. 130).
- Abb. 23 Henri Matisse, *Danseur*, 1937, Studie für den Vorhang zum Ballett »Etrange Farandole«, 1937, Zeichenstift und Gouacheschnitt, 58,5 x 69,8 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Abb. aus: Néret, S. 152).

Abbildungen



Abb. 1: Henri Matisse, *Ma chambre à Ajaccio*, 1898

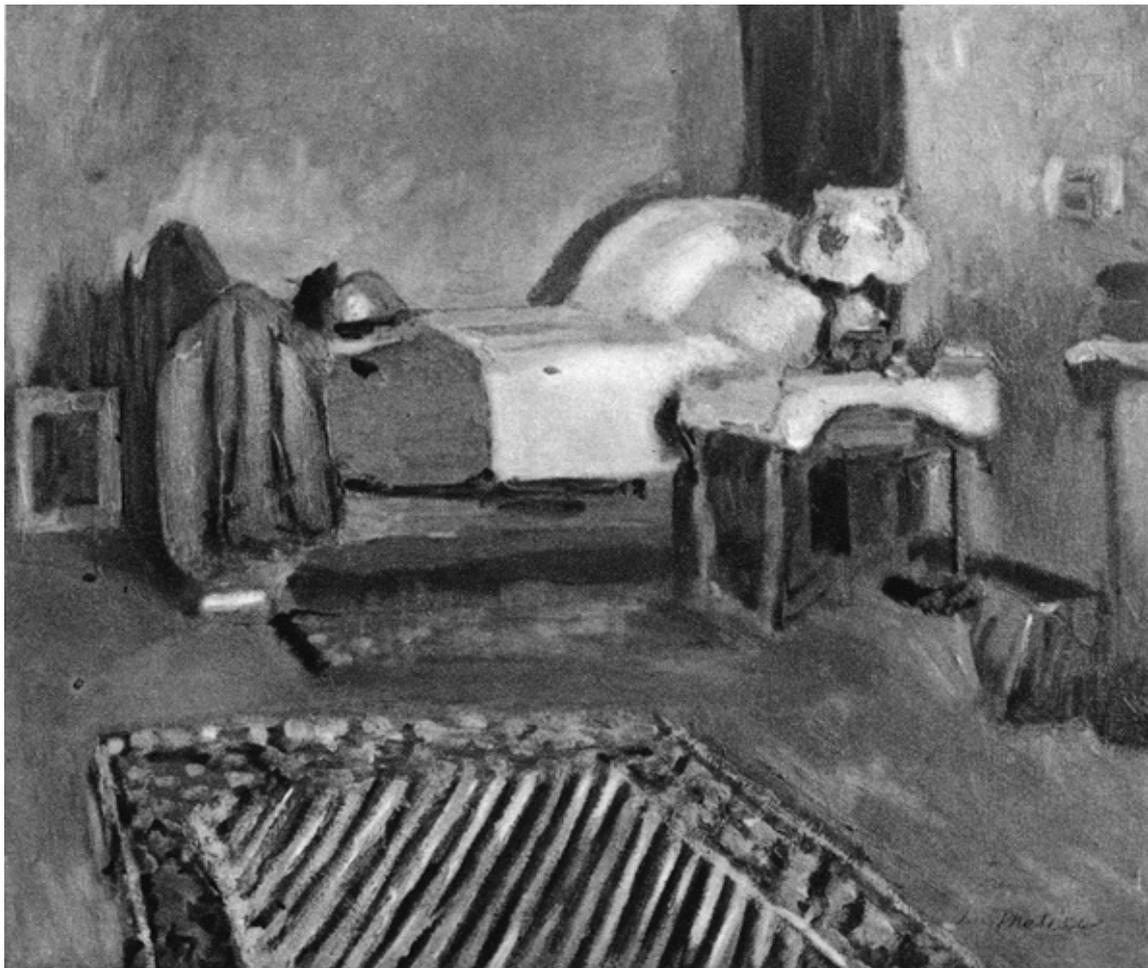


Abb. 2: Henri Matisse, *Ma chambre à Ajaccio*, 1898



Abb. 3: Henri Matisse, *Le bonheur de vivre*, 1905-06



Abb. 4: Henri Matisse, *La desserte rouge*, auch *Harmonie rouge* oder *La chambre rouge* genannt, 1908



Abb. 5: Henri Matisse, *La desserte*, 1897



Abb. 6: Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911

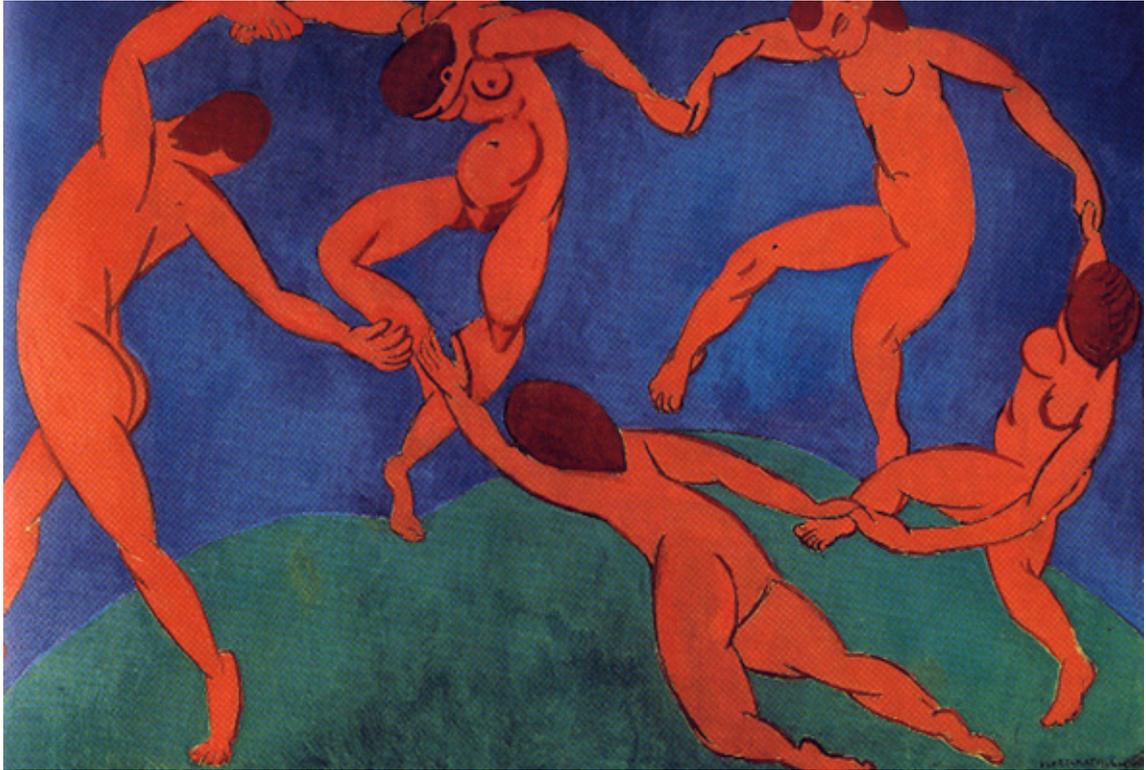


Abb. 7: Henri Matisse, *La danse II*, 1909-1910

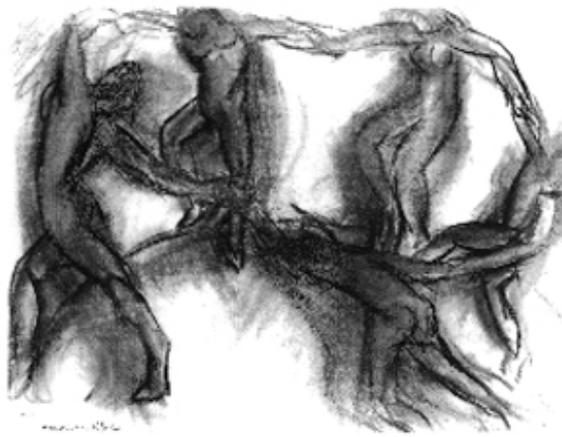


Abb. 8: Henri Matisse, *Étude pour La danse*, 1909-10



Abb. 9: Hogarth: *Das lesende Auge*, 1753

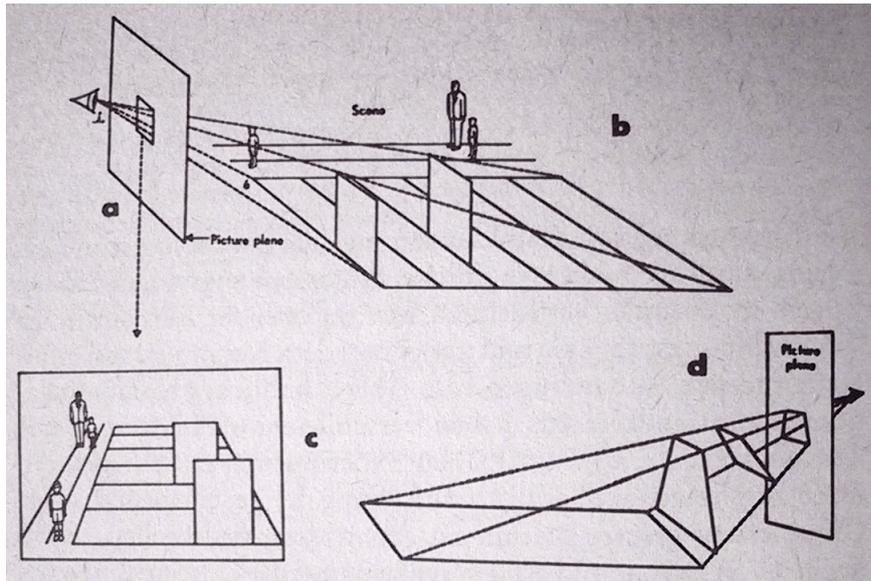


Abb. 10

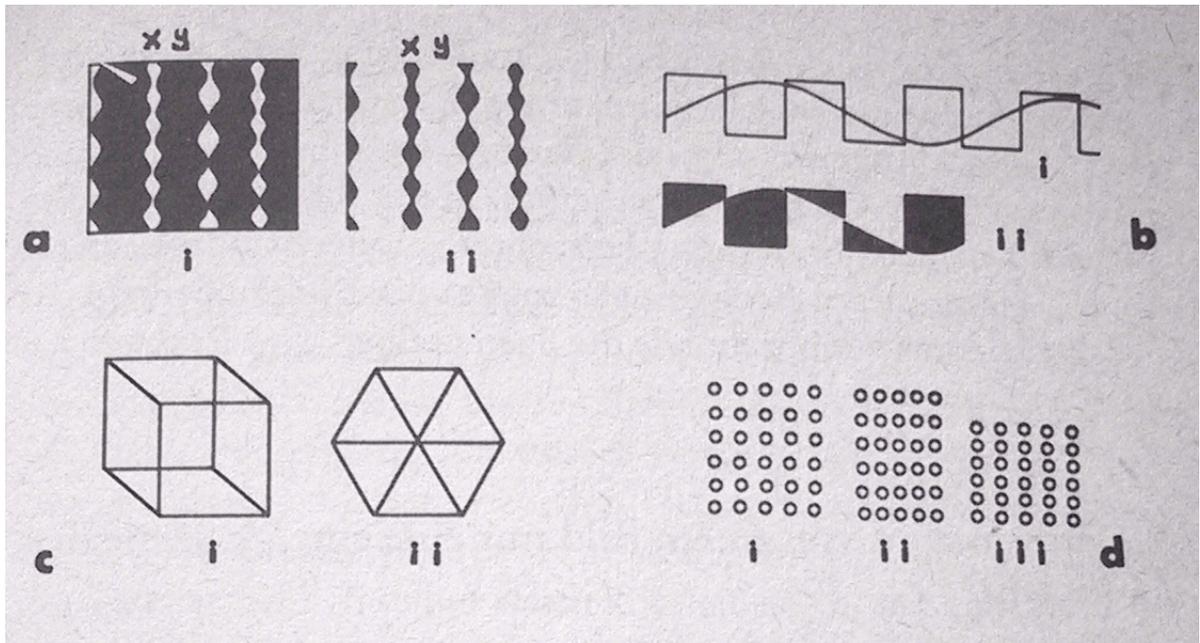


Abb. 11

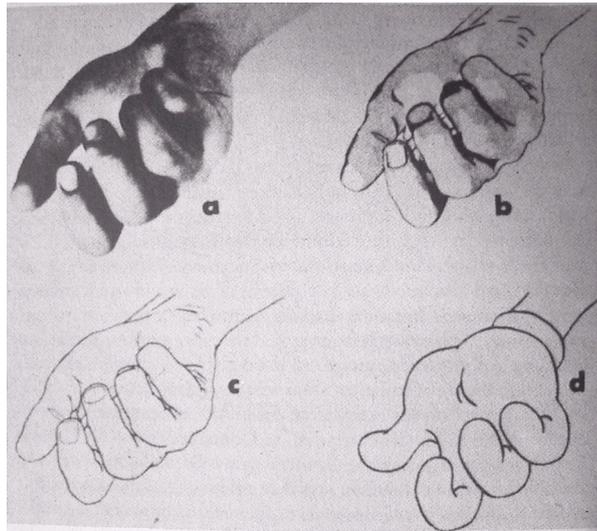


Abb.12



Abb. 13: Paul Cézanne, *Das Gebirgsmassiv Sainte-Victoire, von Les Lauves aus gesehen*, 1902-1904



Abb. 14: Henri Matisse, *La fenêtre bleue*, 1913



Abb. 15: Henri Matisse, *Les Marocains*, 1915-16



Abb. 16: Henri Matisse, *Nu penché*, 1906



Abb. 17: Henri Matisse, *Nature morte, camaïeu bleu*, 1908-1909



Abb. 18: Henri Matisse, *Les coloquintes*, 1915-1916



Abb. 19: Henri Matisse, *Nature morte au magnolia*, 1941

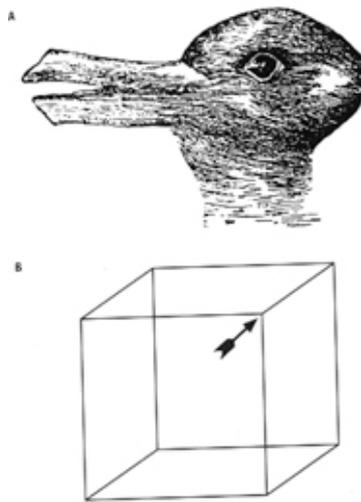


Abb. 20: Vexierbilder: A: *Hasenente*, B: *Necker Würfel*



Abb. 21: Jugendstil, Entwurf, 1898

Abb. 22: Art Deco, Stoffmuster, um 1930



Abb. 23 – Henri Matisse, *Denseur*, 1937

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Magisterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Quellen entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Abbildungen.

Holger Otten