

Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse

Der Begriff "Arabeske" in Matisse's schriftlichen Äußerungen

Henri Matisse notierte in einer Eintragung des Jahres 1945: "Angesichts der modernen Strömungen muß ich immer an Ingres und Delacroix denken, die zu ihrer Zeit alles zu trennen schien, so sehr, daß sich ihre Schüler für sie geschlagen hätten, falls sie es gewünscht haben würden. Heute kann man leicht sehen, wie ähnlich sie sich sind.

Beide wählten als Ausdrucksmittel Arabeske und Farbe. Von Ingres hieß es seiner in klare Flächen aufgeteilten, reinen Farbe wegen, er sei 'ein nach Paris verirrter Chinese'. Sie haben beide die nämlichen Glieder der Kette geschmiedet. Nur Nuancen verhüten, daß man sie verwechselt.

Auch van Gogh und Gauguin werden später einmal als Zeitgenossen erscheinen: durch Arabeske und Farbe. Es zeigt sich, daß der Einfluß von Gauguin unmittelbarer war als der van Goghs. Und es zeigt sich auch, daß er selbst, Gauguin, von Ingres herkam ...¹⁾

Diese Notiz von Matisse enthält kunsthistorische Aussagen, die von der Kunstgeschichtswissenschaft zu prüfen wären: und da wird man Matisse kaum folgen wollen in seiner Behauptung, daß nur Nuancen verhüten würden, damit man Ingres und Delacroix nicht verwechsle, und die These, der Einfluß Gauguins sei unmittelbarer gewesen als der van Goghs, relativiert sich an der Betrachtung unterschiedlicher künstlerischer Traditionen: für den norddeutschen Expressionismus etwa war van Gogh ungleich wichtiger als Gauguin. Aber offensichtlich kommt es bei dieser Notiz nicht auf den kunsthistorischen Gehalt im engeren Sinne an. Sie sagt vielmehr etwas aus über den künstlerischen Ort, an dem Matisse sich selber sah, und über das künstlerische Ziel, das er sich selber stellte.

In der Tat kehrt der Begriff "Arabeske" in zahlreichen anderen Aussagen Matisse's wieder. Was verstand Matisse darunter?

In seiner "Biographischen Notiz" stellte Matisse 1930 lapidar fest: "Meine Bilder formierten sich als Verbindungen von (Farb)flecken und Arabesken"²⁾, wobei er auf Werke verwies, die um 1910/11 entstanden. Wird hier der Begriff "Arabeske" noch auf eine bestimmte Phase der künstlerischen Entwicklung von Matisse bezogen³⁾, so gewinnt er in anderen Äußerungen Matisse's einen mehr systematischen, kunsttheoretischen Charakter. Auf eine Frage André Verdets definierte Matisse 1952: "Die Arabeske übersetzt mit einem Zeichen die Gesamtheit der Bildgegenstände, sie faßt die Sätze der Bildkomposition zu einem Satz zusammen"⁴⁾. Damit wird "Arabeske" mit "signe", "Zeichen", nahezu gleichgesetzt, und dieser Begriff "signe" gewinnt in den Matisse'schen Reflexionen eine zunehmend wichtige Rolle⁵⁾: "Es genügt, Zeichen zu erfinden", notierte Matisse 1947⁶⁾.

Gleichwohl bleibt dem Begriff "Arabeske" eine zusätzliche Bedeutung, wie etwa aus seiner Verwendung in Matisse's Abhandlung "Über das Zeichnen" aus dem Jahre 1933 hervorgeht. Hier schrieb Matisse: "Meine Erziehung bestand darin, daß ich mir über die verschiedenen Ausdrucksmittel der Farbe und der Zeichnung Rechenschaft ablegte. Meine klassische Erziehung wies mich an die alten Meister, damit ich an ihnen meine Blick für Volumen, Arabeske, Kontraste oder Harmonie schärfe und die so gewonnenen Einsichten mit meinen Studien nach der Natur in Übereinklang bringe ..." Wurde an dieser Stelle auch den alten Meistern die "Arabeske" zugesprochen, so nahm Matisse in einer späteren Passage derselben Abhandlung dies Phänomen in ausdrücklicher Form für sich selbst in Anspruch, und zwar in einer doppelten Bedeutung: er schrieb: "Meine Zeichnungen nach Modell sind nie mit Geschmeide und Arabesken überladen, weil Geschmeide und Arabeske Bestandteile meiner Orchestrierung sind, zu meiner Orchestrierung gehören. Gut plazierte verdeutlichen sie die Form oder die Akzentverteilung der zum Bildaufbau nötigen Werte. Dazu kommt mir die Bemerkung eines Arztes in den Sinn, der mir sagte: 'Wenn man Ihre

Zeichnungen betrachtet, kann man nur staunen, wie gut Sie sich in der Anatomie auskennen'. Meine Zeichnungen, deren Bewegung durch den logischen Rhythmus der Linien ausgedrückt wurde, haben in ihm die Vorstellung von spielenden Muskeln erweckt"⁷⁾. "Arabeske" meint hier also einmal einen konkreten Bildgegenstand, ein Bildornament, sogleich aber dann die Bildkomposition im ganzen, und zwar in der Weise, daß damit lebendige Bewegung ausgedrückt wird. Diese Bedeutung erschließt sich auch aus einer späteren Notiz, aus der Sammlung "Jazz" von 1947, die genauer auf Matisse's Zeichnungsmethode eingeht. "Das Lot bestimmt die vertikale Richtung und bildet zusammen mit seiner Gegenspielerin, der Horizontalen, den Kompaß des Zeichners. Ingres benutzte das Lot. Man sieht in seinen Aktstudien die unausradierte Linie, die durch das Brustbein und die innere Seite des Standbeinknöchels führt. Um diese angenommene Linie entwickelt sich die 'Arabeske'. Ich zog aus dem Gebrauch des Lots dauernden Nutzen. Die Vertikale ist in meinem Geiste eingezeichnet, sie hilft mir, die Richtung meiner Linien genau zu bestimmen, und auch in meinen rasch hingeworfenen Zeichnungen ist keine Linie, wie etwa die eines Zweiges in einer Landschaft, ohne Beziehung zur Vertikalen entstanden. — Meine Linien sind nicht verrückt ..."⁸⁾. Damit werden die "freien" "Arabesken"-Linien in Gegensatz und zugleich in einen positiven Bezug gesetzt zu den festigenden, strukturierenden Vertikalen (und Horizontalen).

1952 schließlich bezeichnete Matisse in einem Gespräch mit André Verdet die Arabeske als "élan passionnel"⁹⁾

Aus solchen Umschreibungen kann der Matisse'sche Begriff von "Arabeske" in seiner weiteren Bedeutung definiert werden als Darstellung lebendiger, organischer Bewegung im ganzen Bildaufbau mittels zeichnerhaft vereinfachender Liniengestaltung.

Aber warum wird diese vom Leben durchströmte Art zeichnerischer Bildgestaltung "Arabeske" genannt? Im Hintergrund der Matisse'schen Bedeutungsweiterung steht der Begriff und das Phänomen "Arabeske" als konkretes Ornament vornehmlich der islamischen Kunst. Die eindringlichste Charakterisierung der "Arabeske" als des "Pflanzenornaments der saracenischen Kunst, d.i. der Kunst des Orients im Mittelalter und in der neueren Zeit" findet sich in Alois Riegls berühmtem Buch "Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik" (Berlin 1893)¹⁰⁾, wobei Riegl als Unterschied zum antiken Ornament folgendes herausarbeitete: "War das Ziel der griechischen Künstler eine Verlebendigung der Palmettenranken, so erscheint als dasjenige der saracenischen Künstler umgekehrt die Schematisierung, Geometrisierung, Abstraktion ...". Organische Bewegtheit in strenger, zeichnerhafter, — und, im Gegensatz zu Matisse, strikt symmetrischer —, kompositioneller Fügung ist das Kennzeichen dieses Rankenornaments.

Im Gebrauch des Begriffs "Arabeske" in seiner umfassenden Bedeutung zeigt sich Matisse's tiefe Verehrung orientalischer Kunst. Offenbar war es gerade die auch im Arabesken-Ornament sich zeigende Synthese von Lebendigkeit und Abstraktion, die Matisse in der orientalischen Kunst als verwandt empfand. "Die Offenbarung empfing ich vom Orient", erinnerte sich Matisse 1947⁶⁾. In diese Offenbarung war aber auch die Farbgestaltung einbezogen. Es wird darauf zurückzukommen sein.

Sah Matisse die Kunst der eingangs genannten Maler bestimmt durch die Verbindung von Arabeske und Farbe — und auch an Cézanne bewunderte er den "Gesang der Arabeske, die sich der Farbe verbunden hat"¹¹⁾, — so erkannte er andererseits und litt unter den prinzipiell gegensätzlichen Forderungen von Zeichnung und Farbe. "Meine Zeichnung und meine Malerei trennen sich", klagte er in einem Brief an Pierre Bon-

nard vom 13. Januar 1940¹²). In der von Dominique Fourcade herausgegebenen Sammlung von Schriften und Aussagen Matisse's zur Kunst ist ein langes Kapitel unter den Titel "L'éternel conflit du dessin et de la couleur" gestellt¹³.

Linie und Farbe: einige Verhältnisbestimmungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts

Im Bewußtsein der Gegensätzlichkeit von Zeichnung und Farbe stand Matisse in einer langen Tradition von Künstlerreflexionen und Kunsttheorien. Erstmals werden die Gegensätze dieser künstlerischen Ausdrucksmittel bekanntlich ausgeglichen in der Entgegensetzung verschiedener Kunstschulen im italienischen 16. Jahrhundert, wobei die florentinisch-römische Malerei das Prinzip des "disegno" vertritt, die venezianische das des "colore". Ihren Höhepunkt fand diese Auseinandersetzung im Kampf der "Poussinisten" gegen die "Rubenisten" in der Pariser Akademie des ausgehenden 17. Jahrhunderts, ausgelöst durch die polemische Entgegensetzung der Malerei des Rubens' gegen das bewunderte Vorbild der Pariser Akademie, Nicolas Poussin, durch das Roger de Piles. Poussin galt als der Inbegriff der vollkommenen Zeichnung, Rubens stand für die Freiheit der Farbe¹⁴.

Eine ähnliche Entgegensetzung findet sich nun auch bei den Künstlern, die Matisse durch die Verbindung von "Arabeske und Farbe" gekennzeichnet sah: Gemälde und Zeichnungen von Ingres und von Eugène Delacroix sind durch ein grundsätzlich anderes Verhältnis von Zeichnung und Farbe bestimmt.

Kurt Badt stellte in seiner wichtigen Studie über Delacroix' Zeichnungen fest: "In der Kunst finden wir zwei Arten von Linien verwandt: man kann eine Linie derart ziehen, daß das Auge veranlaßt wird, ihrem Zuge zu folgen, dem Rhythmus ihrer Biegungen und der Eleganz und der Schönheit ihrer Bewegung ... Dann aber kann man Linien zeichnen – nicht eine einzelne; zwei zum mindesten scheinen für diesen Zweck erforderlich –, die auf einander bezogen sind, und zwar derart, daß das Auge gezwungen wird, sie als Grenzen einer körperlichen, eideplastischen Form zu denken, die dazwischen liegt ...¹⁴ Ingres' Studien gehören zweifellos der ersten Liniengattung an. In langen, rhythmisch bewegten Zügen umfassen die Konturen die Gestalten, das Auge folgt leicht ihren zarten Schwüngen. Die Farbflächen sind dann so gestaltet, daß die Reinheit der Linienführung durch sie nicht beeinträchtigt wird.

Ganz anderes dagegen *Delacroix!* Seine Zeichnungen ermangeln der schönlinigen Konturen. Ihre Linien gehören der zweiten Gattung an. Sie sind, um noch einmal Kurt Badt das Wort zu geben, "so geführt, daß das Auge daran gehindert wird, ihnen in der Längsrichtung zu folgen. Vielmehr muß es sie in einer Richtung auffassen, die von derjenigen der Linien selbst unabhängig ist. Das Auge muß von dem flächigen Stück Papier, auf dem die Linien liegen und an das sie gebunden sind, in einem neuen Akt des Verstehens sich loslösen und in die für die Anschauung körpererfüllte Vorstellungswelt des Raumes fortschreiten ...¹⁵ Näherhin läßt sich die Zeichnungsmethode Delacroix' als Aufbau aus volumenbestimmenden Ovalen begreifen. Jean Gigoux berichtete von einem Ausspruch Delacroix': "... die Künstler des Altertums verstanden die Dinge von den Mitten her, die Renaissance aber faßte sie mittels der Linie ... Dann nahm er eine Feder, zeichnete eine Reihe von großen, mittleren und kleinen Ovalen auf ein Papier und begann, diese Ovale – oder, wenn Sie wollen, Eier – mit flüchtigen, aber klug gezogenen Strichen zu verbinden. Endlich, als er das letzte Stück gezogen hatte, zeigte er mir – wie ein Zauberer – ein prachtvolles Pferd ..., voll von Leben und Bewegung"¹⁶.

Diese Art linearer Gestaltung ist nun höchst bedeutsam für Delacroix' Farbmethodik. In seinen Gemälden sind ja die Farbkomplexe nicht wie bei Ingres von eigenwertigen Konturlinien umzogen, sondern bei ihm sind alle Linien Farbsäume, mit denen sich ein Farbkomplex auf die benachbarten bezieht. Die Farbkomplexe selbst sind mannigfaltig in sich selbst differenziert, nach dem Prinzip der Farbteilung, das Delacroix in den 20er Jahren von Constable übernommen hatte. So zeigt sich, daß "Arabeske", als lebendig bewegte überfigürliche Komposition auf sehr unterschiedliche Weise realisiert werden kann.

Cézanne folgt mit seiner Zeichenmethode insofern Delacroix, als auch er geschlossene, die dargestellten Figuren und Dinge zusammenhängend begrenzende Konturen vermeidet. Auch Cézannes Konturlinien

sind vielfach unterbrochen, setzen immer neu und mit jeweils anderen Richtungsakzenten an. Gleichwohl unterscheidet sich Cézannes Art des Zeichnens grundsätzlich von der Delacroix'. Bei Delacroix sind alle Linien Verweise auf körperliche Volumina, bei Cézanne bedeuten die Linien nicht vornehmlich gewölbte Oberflächen, sondern schließen sich, in ihrer Längs-Dynamik sehr vermindert, nach der Quer-Richtung zusammen.

Der Sinn solcher Liniengestaltung – wie auch der vielfachen Öffnung der Körperkonturen – ist die Einbindung der Figur in das Weiß der Papierfläche als ihren Ort. In den Aquarellen Cézannes siedelt sich an die konturumschreibenden Schattenbahnen das kompositionsbestimmende Blau an, in den Gemälden konkretisiert sich dieser übergegenständliche, welthafte Gesamtzusammenhang zum dichten Geflecht farbig-plastischer Bildgegenstände. Noch weniger als bei Delacroix kommt linearer Eigenwert als solcher zur Wirkung. Farbbänder, in sich abgestuft, reihen sich an Farbbänder, so farbige Modulation und plastische Modellierung in eins setzend.

Auch *van Gogh* schließt in der Schönheit und Zusammenhang von Konturen auflösenden, den plastischen Gehalt hervortreibenden Linienverwendung an Delacroix an, auch er verwandelt dessen Methode tiefgreifend, auch er schafft eine neue Synthese von Linie und Farbe. Das lineare Gefüge bildet sich bei ihm aus dem Gesamtrhythmus vieler kurzer, als flache Kurven, Gerade oder fast punktartige Gebilde organisierter Elemente. Angespannte Dynamik hält sie zusammen, Dynamik, die immer auch voluminäre Kraft veranschaulicht. Diese Linienstruktur wird beim Gemälde mit der Pinselschrift unmittelbar in die Farbgestaltung übertragen.

Gauguin aber folgt mit der Ungebrochenheit und schönlinigen Rhythmik seiner Konturen zweifellos Ingres. Matisse selbst hat diesen kunsthistorischen Zusammenhang ja hervorgehoben. Auch bei ihm entsprechen sich Liniengestaltung im Gemälde und in der Zeichnung unmittelbar.

Während jedoch Ingres in seinen Frühwerk, etwa dem "Bildnis der Madame Rivière" von 1805 im Louvre, die reinen Konturen von Antlitz, Arm und Gewandstücken auch als Grenzen einer zarten, fast unmerklichen Farbbewegung erscheinen läßt, bringt Gauguin jeden bewegungshaften Bezug von Linien und Farben zum Stehen: wie die Teile einer Intarsienarbeit erscheinen die Farbstücke ineinander gesteckt, so auch alles Raumhafte flächig verdichtend.

Matisse stellt sich in die Linie Ingres-Gauguin ein. Seine Zeichnungen gründen in der Schönheit ununterbrochener Linienzüge, denen das Auge der Längsrichtung nach folgt. Matisse aber strebt die Reinheit der Ausdrucksmittel an, will nicht, wie Gauguin, die Linien zu Stegen oder Farbgrenzen verdichten. Und anders als Ingres will er auch die Farbe zu höchster Bildwirksamkeit erheben.

Gerade im Bewußtsein der Umformungen linearer Strukturen, die Koloristen wie Delacroix und Cézanne für nötig erachteten, wird die Schwierigkeit der Aufgabe, die Matisse sich gestellt hat, deutlich.

Arabeske und Farbe bei Henri Matisse

Vor der Folie dieser Problemexposition künstlerischer Ausdrucksmittel sei das Verhältnis von Arabeske und Farbe in den einzelnen Phasen der Matisse'schen Kunst überblickhaft dargestellt¹⁷.

1894 malte Matisse das Bild "La liseuse" (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou)¹⁸, das sein erster Erfolg war. Im nächsten Jahr ausgestellt, wurde es vom Staat angekauft und kam in das Schloß Rambouillet. Es zeigt, wie konservativ Matisse begann, die Darstellung steht letztlich in der Nachfolge holländischer Interieurbilder, wie sie vom "bürgerlichen Realismus" des ausgehenden 19. Jahrhunderts gepflegt wurde¹⁹. Ein mildes, gedämpftes Halblight, hell-dunkel in eine Vielfalt von Brauntönen abgestuft, hüllt Zimmerecke und Figur ein. Weder Linien noch Farben noch eine arabeskenhafte Komposition kommen hier zur Geltung.

Das "Stilleben mit Obstschale" (Ermitage, Leningrad)²⁰ entstand 1897/98, in dem Zeitraum also, da Matisse auch sein großes Bild "Der gedeckte Tisch" malte und in der Bretagne, auf Belle-Ile, Paraphrasen auf Claude Monets Felsküsten-Ansichten schuf. Auf scharf verkürztem Tisch, in Ausschnitt und Nahsicht an Degas erinnernd, stehen Obstschale, Tasse, Flasche und Mokka-Kännchen, umflossen von gleißendem Licht, das aus dem Weiß des Tischtuchs bläuliche, rosafarben-

ne, orangetonige und grünliche Farbwerte hervortreibt. Zugleich befreit sich der Pinselstrich. Er dient nicht mehr ausschließlich der Gegenstandsbezeichnung. Nahe dem linken Bildrand richtet er sich vertikal auf, während er rechts das Oval der Schale in kühnem Schwung umkreist. Dem Durchbruch zur Farbe entspricht jedoch noch kein gleichartiger zur kompositionellen Arabeske.

Wieder einige Jahre später, 1901, entstand das Bild "Au bord de la route-Luxembourg" (Priv. Slg. New York)²¹. Nun ist die impressionistische Farbtransposition ganz eingeholt. Es gibt keine unfarbigen Schatten mehr, sondern violette, die mit den zartgelben Lichtbahnen kostbare Farbakkorde bilden. Aber der reine Impressionismus ist auch schon überschritten. Pissarro hatte Matisse zur Kunst Cézannes geführt²², die Straffheit des Bildaufbaues hier kündigt vom genauen Studium Cézanne'scher Werke.

Mit dem Anschluß an den Neo-Impressionismus vollzog Matisse konsequent den Schritt zur nächsten Entwicklungsphase der französischen Malerei.

Das künstlerische Ziel des Neo-Impressionismus bestand bekanntlich darin, auf quasi-wissenschaftlicher Grundlage die Farben mittels systematischer Teilungen und Auftrag in kleinen Punkten zu höchster Lichtkraft zu steigern. Die Farben sollten sich nicht auf der Leinwand, sondern erst im Auge des Betrachters mischen. Georges Seurat, der Erfinder dieses künstlerischen Verfahrens, verband den Farb-Divisionismus mit strenger Formgebung. Gerade oder einfache Kurven umschließen die Bildfiguren und heben sie in eine Dimension überwirklicher Ruhe.

Paul Signac, die treibende Kraft der neo-impressionistischen Bewegung, arbeitete mit größeren Farbpunkten und -strichen, die alle Bildgegenstände in ein flirrendes Medium entrücken. Dabei bleiben die Gegenstandsformen selbst der empirischen Wirklichkeit viel näher, und Signacs Bilder sind oft topographisch getreue Veduten.

Matisse schloß sich Signac an. Er studierte Signacs Abhandlung von 1899: "Von Delacroix zum Neo-Impressionismus", worin dieser das Prinzip der Farbenteilung bis auf Delacroix zurückverfolgte. 1904 entstand als Hauptwerk der neo-impressionistischen Rezeption Matisse's das Bild "Luxe, calme et volupté" (Paris, Centre Pompidou)²³, das im Titel Bezug nimmt auf die wiederkehrende Strophe in Baudelaire's Gedicht "L'invitation au voyage": "Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté". In der Darstellungsmethode alles andere als originell, bringt dies Bild den Neo-Impressionismus doch insofern zur Vollendung, als es nicht mehr, wie Seurat oder Signac, die Verklärung in leuchtendes Farblicht einem Wirklichkeitsausschnitt angeeignet läßt, sondern sie als die einem idealen, elysischen Land angemessene Farberscheinung gestaltet. "Aufzubrechen in die Ferne" fordert der Eingangsvers der Baudelaire'schen "Einladung zur Reise", aufzubrechen, um ein irdisches Paradies zu finden! –

Rückblickend schrieb Matisse 1929: "Der Neo-Impressionismus ... war der erste Versuch, die Ausdrucksmittel des Impressionismus zu ordnen, es war eine rein physikalische Ordnung, oft wurden mechanische Mittel verwendet, die nur eine physische Erregung hervorrufen. Das Zerstückeln der Farbe führte zu einer Zerstückelung der Form, des Umrisses. Resultat: eine hüpfende Oberfläche. Nichts als eine Netzhautempfindung – doch sie zerstört die Ruhe der Oberfläche und des Umrisses ... Es bleibt zum Schluß nur die fühlbare Belebtheit, dem Vibrato einer Geige oder Stimme zu vergleichen ...

Der Fauvismus erschütterte die Tyrannei des Divisionismus. Er läßt sich in einem allzu ordentlichen Haushalt, einem Haushalt von Tanten aus der Provinz, nicht leben. Also bricht man in die Wildheit auf, um sich einfachere Mittel zu schaffen, die den Geist nicht ersticken. Dann stößt man auch auf Gauguin und van Gogh. Hier sind ursprüngliche Ideen: Aufbau mit Farbflächen, Aufsuchen der stärksten Farbwirkung, der Stoff ist gleichgültig. Auflehnung gegen die Ausbreitung einer Lokalfarbe im Licht. Das Licht wird nicht unterdrückt, aber es findet sich im Zusammenklang von leuchtenden Farbflächen ...²⁴.

Und erneut wurde Matisse vom Thema paradiesischen Daseins, freien menschlichen Lebens im Einklang mit einer den Menschen zugewandten Natur, ergriffen. Schon 1899 hatte er Cézannes 1879/82 gemaltes Bild der "Drei Badenden" gekauft²⁵. Matisse's Skizze von 1905, aufbewahrt in einer Privatsammlung in San Francisco²⁶, für das 1905/06 gemalte Bild "Bonheur de vivre", mit lagernden und tanzenden Frauen

und Männern auf einer Waldeslichtung, steht am Übergang von der neo-impressionistischen zur fauvistischen Phase Matisse's, gleichzeitig am Beginn einer ersten Synthese von Arabeske und Farbe.

Dann aber der Durchbruch zur zugleich monumentalen und dekorativen Komposition in den beiden Fassungen des "Le luxe" von 1907! Die Figur wird nun zum bildbeherrschenden Element. In seinen "Notizen eines Malers" von 1908 beschrieb Matisse die geistigen Voraussetzungen dieses Wandels, durch den er zu seiner eigensten künstlerischen Aussage fand: "Ich möchte jenen Zustand der Kondensierung von Empfindungen erreichen, der das Bild ausmacht. Ich könnte mich auch mit einem Werk vom ersten Wurf begnügen, aber es würde mich nachher unbefriedigt lassen, und ich ziehe vor, es nachzubessern, um es nachher als eine Darstellung meines Geistes anerkennen zu können ... Ich habe einen weiblichen Körper zu malen. Zunächst gebe ich ihm Anmut und Reiz, und es gilt nun, ihm irgend etwas mehr zu geben. Ich werde also die Bedeutung dieses Körpers steigern, verdichten, indem ich seinen wichtigsten Linien nachgehe. Der Reiz wird auf den ersten Blick weniger augenscheinlich sein, aber er muß sich auf die Dauer aus dem neuen Bilde entwickeln, das ich nun erhalten habe und das eine weitere, mehr menschliche Bedeutung haben wird. Der Reiz dieses Bildes wird weniger in die Augen springen, da er nun nicht seine ganze Charakteristik ausmacht, aber er existiert nichtsdestoweniger; er ist nämlich enthalten in der allgemeinen Konzeption meiner Figur ... Hinter der Folge von Momenten, die die flüchtige Existenz von Wesen und Dingen bildet und ihnen wechselnde Erscheinungsformen verleiht, kann man einen wahreren, wesentlicheren Charakter aufsuchen, an den der Künstler sich halten wird, um eine dauerhaftere Interpretation der Wirklichkeit zu geben ...²⁷.

Die beiden großen Kompositionen des Jahres 1907²⁸ (im Format 2,10 m × 1,38 m) sind beredtes Zeugnis dieses Strebens nach einer "dauerhafteren Interpretation der Wirklichkeit", die sowohl die Flüchtigkeit einer impressionistischen Optik wie die Ausbrüche fauvistischer Leidenschaft hinter sich gelassen hat, und die auf vordergründige Anmut verzichtet zugunsten einer neuen Strenge der Gesamtkomposition. Wie herb, wie wenig gefällig sind diese Frauen, wie spröde ihre Konturen, die nicht dem Reiz ihres Aussehens dienen, sondern den vielfältigen Bezügen im ganzen Bilde. "Dekoration", "Arabeske" als Kennzeichen der Gesamtkomposition hat bei Matisse mithin gar nichts vom Beiklang des Einschmeichelnden, oberflächlich "Dekorativen"! Die erste Fassung, die sich nun im Centre Pompidou befindet, nannte Matisse bei ihrer ersten Ausstellung im "Salon d'Automne" 1907 vorsichtig "esquisse". Die offene, wie suchende Konturführung, der dünne, ständig wechselnde Farbauftrag im Klang von Silbergrün, Ocker-, Braun-, Lila- und Blau-Tönen haben sicher etwas Skizzenhaftes, gleichwohl muß in der Monumentalität der Gesamterscheinung das Pariser Bild als vollgültige erste Fassung anerkannt werden. Die zweite Fassung, von 1907/08, befindet sich im Kopenhagener Museum. Sie verklammert die Bildfiguren enger miteinander, führt die Konturen in großformigen Zügen, prägt die Farben entschiedener aus. Das Bild ist zweistimmig geworden: Linien und Farben stellen eigene Zusammenhänge auf, die einander nicht stören. Die Linien können als Linien, die Farben in ihrer flächigen, gleichwohl nie unbelebten Ausdehnung zur Wirkung kommen, ganz im Gegensatz zur pointillistischen Methode, die sowohl den Charakter des Linearen wie die ruhige Ausbreitung der Farben vernichtete.

Ihren Höhepunkt findet diese Verwesentlichung der Komposition in den beiden großen, 2,60 × 3,90 m messenden Tableaus, "Der Tanz" und "Die Musik"²⁹, die Stchoukine 1910 zum Schmuck des Treppenhauses seines 18.-Jahrhundert-Palais' in Moskau bestellte und die sich jetzt in der Eremitage in Leningrad befinden. Schon 1909 hatte Matisse seine Ideen zu großen architekturbezogenen Dekorationen entwickelt: "Nehmen Sie an, ich habe ein Treppenhaus zu schmücken. Es hat drei Stockwerke. Ich denke an den Besucher, der es von außen betritt. Das erste Stockwerk bietet sich ihm dar. Es gilt, eine Anstrengung von ihm zu erreichen, man muß ihm also das Gefühl einer gewissen Leichtigkeit verschaffen. Mein erstes Wandbild stellt den tanzenden Reigen der Musen auf dem Gipfel des Hügels dar. Auf der Höhe des zweiten Stockwerks angekommen, befindet sich der Gast schon im Innern des Hauses; der Geist und das Schweigen des Hauses verkörpern sich in einer musizierenden Gesellschaft mit andächtigen Zuhörern; auf der

Höhe des dritten Stockwerkes schließlich herrscht volle Ruhe; ich male Leute, die ausruhend im Grase liegen, plaudern und träumen. Das alles erreiche ich mit den einfachsten und beschränktesten Mitteln: sie genügen dem Maler vollkommen, um seinen inneren Visionen Ausdruck zu verleihen³⁰). Und rückblickend auf sein Werk erinnerte sich Matisse 1929: "Mein Bild 'La Musique' wurde mit einem schönen Blau für den Himmel, dem blauen Blau (wobei ich die Fläche bis zur Sättigung färbte, das heißt bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absolut Blauen, ganz in Erscheinung trat), dem Grün der Bäume und dem zukenden Zinnober der Körper gemacht. Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht. Besonderes Merkmal: die Farbe war der Form gemäß. Die Form wandelte sich in Rücksicht auf die farbigen Nachbarschaften. Denn die Kraft der Aussage springt aus der farbigen Oberfläche und wird vom Besucher ganz erfaßt ..."³¹).

Auf den ersten Blick wird deutlich, daß mit dieser Intensität der Farbwirkung alle neuzeitliche Farbgestaltung überschritten ist. Eine vergleichbare Stärke des Blau, eine bis zur "Idee des absolut Blauen" emporgetriebene Farbe findet sich nur in frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken und Wandmalereien, zuletzt in den Himmelszonen der Fresken Giotto's in der Arena-Kapelle zu Padua³²), auf die Matisse übrigens an einer Stelle seiner "Notizen eines Malers" verweist³³). Diese Farbintensität aber entspricht nun vollkommen der Formkomposition, dem Inbegriff einer "Arabeske" im "Tanz", in dem leidenschaftlichste, stampfende, an Strawinskys nur wenig späteren "Sacre du Printemps" (1913) erinnernde Bewegtheit in die Prägnanz eines aus geometrisch-gesetzmäßigen Bögen gefügten Bildornaments gefaßt ist, oder der rhythmischen, wie musikalische Noten verteilten Figurengruppe in dem Bilde der "Musik".

In ihrem spannungsvollen Gleichgewicht stellen diese Werke des Jahres 1910 einen Höhepunkt im gesamten Schaffen von Matisse dar. Wie wichtig Matisse auch und gerade das *Gleichgewicht der Farben* war, geht aus einer anderen Stelle der "Notizen eines Malers" hervor. Hier heißt es: "Wenn ich auf einer weißen Leinwand Empfindungen von Blau, Grün, Rot verstreue, so verliert in dem Maße, als ich Pinselstriche hinzusetze, jeder von denen, die ich zuvor hingestellt habe, an Bedeutung. Ich habe ein Interieur zu malen, ich habe einen Schrank vor mir; er gibt mir eine sehr lebhaft Rotempfindung und ich setze ein Rot hin, das mich befriedigt. Es stellt sich eine Beziehung her zwischen diesem Rot und dem Weiß der Leinwand. Ich mag nun noch daneben ein Grün setzen oder den Fußboden durch ein Gelb wiedergeben – und es werden wieder zwischen dem Grün oder Gelb und dem Weiß der Leinwand Beziehungen herrschen, die mich befriedigen. Aber diese verschiedenen Farbtöne vermindern gegenseitig ihre Wirkung. Es ist also notwendig, daß diese verschiedenen Zeichen, die ich brauche, in solcher Weise sich einander nicht zerstören. Um dies zu erreichen, muß ich Ordnung in meine Ideen bringen: die Beziehung zwischen den Tönen wird sich in der Weise herstellen, daß sie die Töne unterstützt, statt sie zu unterdrücken. Eine neue Farbkombination wird der ersten folgen und die Gesamtheit meiner Vorstellungen wiedergeben. Ich bin genötigt umzusetzen, und aus diesem Grund meint man, daß mein Bild vollständig verändert ist, wenn nach einer Reihe von Veränderungen das Rot darin als Dominante das Grün ersetzt hat. Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch abzubilden; ich bin gezwungen, sie zu interpretieren, und dem Geist des Bildes unterzuordnen. Wenn alle meine Beziehungen der Farbtöne gefunden sind, so muß sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie analog der einer musikalischen Komposition ..."³⁴).

Ein Hauptbeispiel für die hier beschriebene Umsetzung, Veränderung der farbigen Dominante ist das Bild "Nach der Mahlzeit – Harmonie in Rot" in der Eremitage zu Leningrad³⁵), das Matisse 1908 zunächst auf der Grundlage eines dominanten Blau gemalt und im "Salon d'Automne" ausgestellt hatte, wenige Monate später aber überarbeitete und als "Harmonie in Rot" in die Sammlung Stchoukine zurückgab³⁶). Das Karminrot erfüllt ohne räumliche Differenzierung Wand und Tisch – wie beim "Blumenstilleben mit Keramik" von 1911 im Frankfurter Stadel³⁷) das Blau Wand und Tisch. Nur die Richtung des großformigen Ranken- und Blumenvasen-Ornaments bei der "Harmonie in Rot", der Schlagschatten der Vase beim Frankfurter Stilleben vermit-

eln räumliche Anweisungen. Farbe bleibt hier das umhüllende Medium, in das die formale Bildarabeske sich eingliedert.

In der Reduktion der künstlerischen Ausdrucksmittel gab es für Matisse keinen Schritt über das mit den Werken "Der Tanz" und "Die Musik" Erreichte hinaus. Also blieb ihm, wollte er sich nicht wiederholen, nur die Möglichkeit einer neuen Bereicherung der Gestaltungsmittel. Auf diesem Weg nun wurde ihm, wie schon angedeutet, der Orient zur Offenbarung. 1910 fuhr er in Begleitung seines Freundes Albert Marquet nach München, um eine Ausstellung islamischer Kunst zu besuchen. Dort kaufte er sich auch zahlreiche Photographien von Miniaturen, Teppichen und Metallgegenständen³⁸). Gaston Diehl erläuterte er diese Begegnung: "In München fand ich meine Absichten von neuem bestätigt. Die persischen Miniaturen zum Beispiel zeigen mir alle Möglichkeiten meiner eigenen Empfindungen. Durch ihr Beiwerk suggeriert diese Kunst einen viel größeren Raum, einen wirklich plastischen Raum ..."³⁹).

Neben anderen Elementen übernahm Matisse von solchen orientalischen Vorbildern das Prinzip der "Übermusterung" (nach einem Ausdruck von Horst Ludwig⁴⁰), und zwar so, daß die Ornamentmuster vor dem tragenden Grund schweben, entweder ohne dessen Raumanlagen überhaupt zu folgen (als Beispiel dafür diene das "Interieur mit Auberginen" von 1911/12 in Grenoble⁴¹) oder unter absichtlicher Abschwächung der Raumintentionen: so ist etwa bei der "Familie des Malers" von 1911 in der Eremitage zu Leningrad⁴²) die Ansicht des Hockers und des Schachtisches eine andere als die des Fußbodens mit seinem Teppich. Dieser erscheint mehr von oben gesehen, also flächiger, und somit die Flächigkeit seiner Ornamente betonend. Damit entsteht vor dem selbst schon als Folge von Farbschichten konzipierten Bildraum eine vorderste Schicht von davor schwebenden Ornamenten, und so insgesamt das, was Matisse den "plastischen Raum" nannte, das heißt: ein bildnerisch substanzialer Raum.

Doch Matisse kennt noch eine andere Möglichkeit, einen substanzialen Bildraum zu schaffen, nämlich allein aus der Farbe heraus. Die beiden Atelierbilder des Jahres 1911, "L'Atelier rose" im Puschkin-Museum Moskau⁴³) und "L'Atelier rouge" im New Yorker Museum of Modern Art⁴⁴), zeigen dieselbe Atelierwand und den Raum davor, beim "Roten Atelier" ist der linke Teil dieser Wand dargestellt, beim "Rosa Atelier" der rechte. Die zweite Fassung des Bildes "Le Luxe" und die beiden Statuettensockel davor können zur Orientierung dienen. Während aber beim "Rosa Atelier" sich die Farbe noch den gegenständlichen Unterscheidungen fügt, erfüllt sie beim "Roten Atelier" als gleichmäßig dichtes Medium den Raum, faßt im selben Farbton Wände, Fußboden und alle "realen" Gegenstände: Tische, Stuhl, Uhr, Kommode, Sockel, in sich. Nur die Kunstwerke, die Bilder, Statuetten, Vasen, Teller sowie die Vase mit ihren Zweigen dürfen ihre Eigenfarbe behalten. Die Linie zieht sich auf die *bloße Aussparung* von Konturen zurück.

"Die reale Welt des Orients entdeckte Matisse im Winter 1911 und 1912 in Tanger (nachdem er zuvor in Südspanien und in Moskau gewesen war). Marokkanische Männer und Frauen, die ihm in ihren Trachten Modell standen, regten ihn dazu an, den Stil der Miniaturen ins Riesenhafte zu übertragen" (Guichard-Meili⁴⁵). Diese Phase sei vertreten durch das sogenannte "Marokkanische Triptychon"⁴⁶), drei Bilder des Jahres 1912, die der russische Sammler Morosow in seiner Wohnung zu einem Triptychon vereinigt hatte (heute im Puschkin-Museum, Moskau). In "Tanger, Blick aus dem Fenster" bilden tiefes Blau und orangetoniger Ocker den tragenden Farbklang, begleitet von Weißtönen und kühlem Graugrün. Die Kontur wird, wie ehemals bei Gauguin, zur bloßen Grenze von Farbkomplexen. In "Zorah auf der Terrasse" weitet sich die Farbe zu einer "raumhaften" Erscheinungsweise (nach der Terminologie von David Katz⁴⁷). Der blaugrüne Schatten wird zum wasserklaren, kühlen Medium, in dem die Frau über tiefem Blau schwebt, wie ihre Pantoffel fischgleich schwimmen, ähnlich den Fischen selbst im Aquarium, Farbe ist für Matisse nicht allein bildautonomes Gestaltungsmittel, sondern auch Wesensausdruck des im Bilde Dargestellten, hier des kühlenden, lebenserhaltenden Schattens.

Im dritten Bild, dem "Tor der Kasba" aber löst sich die Farbe stärker von der Erscheinungswirklichkeit. Durchsichtiges Blau umschließt Schattenflächen, Himmel und Landschaftszonen und rahmt als Lichtbahn kühles Purpurrot.

Angeschlossen sei hier sogleich das "Offene Fenster in Collioure" von 1914 (in einer Pariser Privatsammlung)⁴⁸⁾, eines der radikalsten Bilder Matisse's in der Freisetzung der Farbe, das die schwarzen Bilder amerikanischer Maler der fünfziger Jahre wie Barnett Newman und Ad Reinhardt vorwegzunehmen scheint. "Schwarz ist eine Farbe", notierte Matisse 1946, und weiter, es sei sein Ziel, das Schwarz "ebenso lichthaft zu machen wie die anderen Farben"⁴⁹⁾. Dies ist nur scheinbar paradox. Denn auch Schwarz kann, wie psychologische Forschungen, etwa die Eugène Minkowskis, bestätigen, Träger eines positiven Ausdrucks sein. Schwarz nimmt, anders als die übrigen Farben, den Betrachter ganz in sich auf, und kann so zur Ausdrucksdimension des nicht objektivierbaren Selbst werden.⁵⁰⁾

Matisse blieb nicht bei dieser Absolutsetzung der Farbe. Er, dem es ja entscheidend um das *Gleichgewicht* der Gestaltungsmittel ging, erkundete gleichzeitig neue Möglichkeiten linearer Formgebung, in Auseinandersetzung mit der machtvollen Bewegung des Kubismus.

Das maskenhafte Antlitz im Porträt seiner Frau von 1913 in der Lenin-grader Eremitage⁵¹⁾ ließe sich vergleichen mit Formulierungen Picassos aus dem Jahre 1906, keineswegs mit gleichzeitigen Werken Picassos, die ja die Stufe des "synthetischen Kubismus" repräsentieren.

Auch das Porträt der "Mademoiselle Yvonne Landsberg" von 1914 in Philadelphia⁵²⁾ verharrt in seiner "holzschnittartigen" Streifen- und Facettenbildung etwa auf der Stufe von Picassos Werken von 1907. Außerhalb der kubistischen Gestaltungsintentionen bleibt die mehrmalige Wiederholung von Kurven der Schulter- und Haarkonturen.

In einigen Gemälden organisiert sich auch die Interieurdarstellung im Blick auf die kubistische Bildgestaltung, so bei der "Klavierstunde" von 1916 im Museum of Modern Art, New York⁵³⁾. Geometrisch begrenzte Farbbahnen durchschneiden die Bildfläche, ein mittleres Grau wird gegliedert durch helles Blau, Rosa, Grün und Orange. Während jedoch in Juan Gris' gleichzeitiger "Frau mit Mandoline (nach Corot)" im Kunstmuseum Basel⁵⁴⁾ weiße, graue, braune Farbbahnen spannungsvoll miteinander verschränkt und, mittels wie eingegraben wirkender Konturpartien⁵⁵⁾ unlösbar der Bildfläche verbunden erscheinen, halten sich bei Matisse die Farbzonen schwebend und entspannt in einer eigenen optischen Ebene.

Nicht die kubistische Synthese von Körper und Raum, Bildfläche und Wirklichkeitsfragmenten ist Matisse's bildnerisches Problem, sondern die Konstitution des Bildraumes aus Farbe und die gelassene Eingliederung einer linearen Form-"Arabeske" in diesen "substanziellen" Farb-raum. Dazu genügt ihm die aus dem späten 19. Jahrhundert, aus der Darstellungsmethode Degas' übernommene Nah-Raum-Perspektive, wie sie das "Interieur mit Goldfischglas" von 1914 im Centre Pompidou⁵⁶⁾ aufweist. Gezeigt ist hier die Ecke in Matisse's Atelier am Pariser Quai Saint-Michel, mit Blick über die Seine auf die Île de la Cité mit der Polizeipräfektur. Das selbe Motiv, ein Glas mit Goldfischen, auf einem Holztischchen, im selben Raum, ein bis zwei Jahre später auf dem Bilde des Museums of Modern Art⁵⁷⁾: nun umfaßt eine schwarze Bahn das Hauptmotiv, wie ein Strahl dunklen Lichtes sich von oben ergießend. In die gleiche Richtung geht die Veränderung beim Thema des Modells im Atelier. Wiederum dieselbe Atelierecke mit dem auf dem Sofa liegenden Modell im 1916 gemalten Bild der Philips-Collection Washingtons⁵⁸⁾. Und wiederum eine schwärzliche Farbbahn, die in diese Atelierecke eindringt, bei der späteren Fassung, dem Bild "Der Maler in seinem Atelier" von 1917 im Centre Pompidou⁵⁹⁾. Die Schwarzbahn trennt und verbindet den unbewegte sitzenden Maler mit seinem nunmehr bekleideten, in einem Sessel gelagerten, blicklosen Modell. Wie eine Vision, wie ein inneres Bild taucht so die Figur im Blickfeld des Malers auf, auch dies eine Aussage über den Bezug der Matisse'schen Kunst zur empirischen Wirklichkeit.

In den zwanziger Jahren gewinnt Matisse's Figurendarstellung vollere, realitätsgerechtere Körperlichkeit, in Übereinstimmung mit einer Grundtendenz der europäischen Malerei, die während dieses und des folgenden Jahrzehnts ja von "Realismen" unterschiedlichster Art geprägt war, eine Grundtendenz, der sich auch ein Picasso nicht entzogen hat.

Die "Dekorative Figur vor ornamentalem Grund", von 1925/26 (im Centre Pompidou)⁶⁰⁾, auch sie eine Variante des Odaliskenthemas, gegenübergestellt der "Großen Odaliske" von Ingres (1814; Paris, Louvre)⁶¹⁾, kann noch einmal Nähe und Abstand zwischen Matisse und In-

gres, dessen Kunst ja auch durch "Arabeske und Farbe" bestimmt war, veranschaulichen. Faßt man "Arabeske" in der weiteren, von Matisse umschriebenen Bedeutung einer geometrisch-ornamentalen Bildgestaltung in organischer Bewegtheit, so wird deutlich, daß sich dies "Arabeskenhafte" bei Ingres vornehmlich auf die Odaliske selbst beschränkt und Farben und Formen in Vorhang, Sofa und Wand davon relativ isoliert bleiben; bei Matisse dagegen ergreift die Arabeske das Bild als Ganzes, und nachdrücklicher äußert sich geometrisch-ornamental gefaßte Bewegtheit in den großen, dekorativen Mustern des Grundes als in der menschlichen Figur selbst, die statuenhaft-monumental diesem kreisenden Leben ein stilles Zentrum wird.

In Werken der dreißiger Jahre, wie dem "Traum" von 1935⁶²⁾ oder der "Lesenden vor schwarzem Grund" von 1939⁶³⁾, beide im Centre Pompidou, tritt nun an die Stelle der durch Odaliskinnen repräsentierten sinnlich-gegenwärtigen Daseinsweise zunehmend die Darstellung eines zugleich innerlichen und zugleich ganz der Schönheit der Erscheinung hingegebenen Lebens: die Entrücktheit im Traum, eingefasst in die rhythmische "Arabeske" der Körperkontur, die Entrücktheit im wach-träumenden Lesen, aus dem sich in kühner Horizontal-Vertikal-Spannung, die Gliederung des ganzen Bildraumes entfaltet.

1939 veröffentlichte Matisse seine "Notes d'un peintre sur son dessin". Daraus seien einige, das hier untersuchte Verhältnis von Zeichnung und Farbe betreffende Gedanken zitiert. "Meine Federzeichnung", schrieb Matisse, "ist die unmittelbarste und reinste Übertragung meines Gefühls. Dies gestattet mir die Vereinfachung des Mittels. Dennoch enthalten diese Zeichnungen mehr als die Leute, die sie für eine Art Croquis halten, darin sehen können. Es sind Lichtquellen, denn wenn man sie an einem düsteren Tag oder bei indirekter Beleuchtung betrachtet, sieht man nicht nur den Lebenssaft und das Gefühl in der Linie pulsen, sondern ganz deutlich das Licht und verschiedene, der Farbe entsprechende Werte aufleuchten. Diese Eigenschaften sind vielen Betrachtern auch bei vollem Tageslicht sichtbar. Sie rühren davon her, daß diesen Zeichnungen immer Studien mit einem weniger harten Mittel als die Feder, zum Beispiel mit Kohle, vorausgehen, das erlaubt, den Charakter des Modells, seinen menschlichen Ausdruck, das es umfließende Licht, sein Ambiente und all das, was man nur mit der Zeichnung wiedergeben kann, gleichzeitig zu berücksichtigen. Erst wenn ich die Empfindung habe, daß diese Arbeit, die mehrere Sitzungen lang dauern kann, alle meine Möglichkeiten restlos erschöpft hat, kann ich mit geklärtem Geist meine Feder gehen lassen. Ich habe dann den bestimmten Eindruck, daß sich mein Gefühl der plastischen Schrift als Mittel der Aussage bedient. Sobald mein bewegter Strich das Licht auf meinem weißen Papier modelliert hat, ohne daß es seiner rührenden Weiße verlustig gegangen wäre, kann ich nichts mehr hinzufügen, nichts mehr wegnehmen. Die Seite ist geschrieben, keine Korrektur ist mehr möglich ..."⁶⁴⁾. Und an einer späteren Stelle heißt es: "Obwohl sich überkreuzende Linien, Schatten und Halbtöne fehlen, verbiete ich mit das Spiel der Valeurs, der Modulationen nicht. Ich modelliere mit meinem mehr oder weniger breiten Strich und vor allem mit Flächen, die er auf meinem weißen Papier umgrenzt. Ich modifiziere die verschiedenen Flächen meines weißen Papiers, ohne daran zu rühren, nur durch die Nachbarschaften ..."⁶⁵⁾.

Diese sehr wichtigen Aussagen machen klar, auf welche Weise Matisse den "ewigen Streit zwischen Linie und Farbe" schlichtet: *Der gemeinsame Nenner heißt Licht*. Die Farben repräsentieren in ihren Zusammenklängen das Licht, die Linien der Zeichnung "modellieren", differenzieren das lichterhafte Weiß des Grundes in einer nur mit Zeichnungen Giorgio Morandis vergleichbaren Sensibilität.

Wird in der genannten Notiz der Begriff "Valeur" in seiner üblichen Bedeutung als "Helligkeitswert" verstanden, so hat er in den frühen "Notizen eines Malers" von 1908 eine andere Sinnggebung. Hier heißt es: "Wenn ich ein weißes Blatt mit einem schwarzen Punkt markiere, so bleibt dieser Punkt sichtbar, wie weit ich auch das Blatt halten mag; es ist eine deutliche Schrift. Aber neben diesen Punkten setze ich einen zweiten, dann einen dritten, und schon tritt eine Verwirrung ein. Damit er seinen Wirkungswert, seinen Valeur behält, ist es notwendig, daß ich ihn größer mache in dem Maße, als ich andere Zeichen auf dem Papier hinzufüge ..."⁶⁶⁾.

"Valeur" in der Bedeutung von "Wirkungswert" ist nun eine für Matisse spezifische Verwendung dieses Wortes. Sie hat zur Voraussetzung



Henri Matisse: *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue*, 1947, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

eine auf Gleichgewicht, auf Ausgleich aller künstlerischen Ausdrucksmittel zielende Gestaltungsweise. Wie Matisse die Farben in ein ruhiges, nie aber spannungsloses Gleichgewicht bringt, so auch die Elemente seiner Liniensprache. Darin besteht eine zweite Gemeinsamkeit zwischen Linie und Farbe bei Matisse.

Und schließlich heißt es, ebenfalls schon den den "Notizen eines Malers": "Die Zeichnung muß eine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt ...⁶⁷⁾ Mit dieser "Ausbreitungskraft" steht die Zeichnung in einer dritten Übereinstimmung mit der Farbe, von deren Wesen ja Ausdehnung, Ausbreitung unabtrennbar ist.

Die "Rumänische Bluse" von 1940 im Centre Pompidou⁶⁸⁾ zeigt die Ausbreitungskraft der Farbe und die Ausbreitungskraft der Zeichnung in vollkommenem Zusammenklang: die ausstrahlenden Weiß- und Rotflächen, die schwellenden Kurven der Konturen. Die Aufnahmen der übermalten Vorzustände lassen erkennen, wie schwer es sich Matisse mit der Findung der endgültigen Farbform gemacht hatte, und auch, wie die "Arabeske" immer mehr vom bloßen Hintergrundmotiv zur kompositionellen Gesamtform aufstieg⁶⁹⁾.

Auf unterschiedliche Weise verwirklichte Matisse den Gleichklang der Ausbreitungskräfte von Farbe und Zeichnung: durch die Verwendung

von bildbestimmenden Kreismotiven und fließend gezeichneten Kurven im "Stilleben mit Magnolie" von 1941 (Centre Pompidou)⁷⁰⁾ oder der "Ananas" von 1940 (in einer New Yorker Privatsammlung)⁷¹⁾, durch Aussparen von Außen- und Binnenkonturen, ähnlich wie es schon 1911 beim "Roten Atelier" zu finden war, beim "Kleinen Interieur in Blau" von 1947 (in Pariser Privatbesitz)⁷²⁾, oder durch Dynamisierung der Rotfläche mit zuckenden schwarzen Linienblitzen beim "Roten Interieur" der Düsseldorfer Kunstsammlung⁷³⁾ aus demselben Jahr. Die Spannkraft dieser Schwarzbahnen wirkt als Äußerung der Farbintensität in einer anderen Dimension. Mit dem blauen Rund des Tisches und dem gelben Bildnistondo verbinden sich die schwarzen Zickzacklinien nicht zu einem kontinuierlichen Bildornament. An die Stelle einer in der Linie gegründeten und mit der Linie auch immer sukzessiv sich entfaltenden Bildarabeske ist nun die simultane Ausbreitungskraft der Farbe getreten, die jedoch durch die Linien Richtungs- und damit Sukzessivitätsimpulse erfährt.

Beim "Großen Roten Interieur" von 1948 im Centre Pompidou⁷⁴⁾ umfaßt ein intensives Rot Fußboden, Wände, Tische und Bank. Anders aber als beim "Roten Atelier" von 1911, dem es in solch machtvoller Darbietung einer Farbe vergleichbar ist, erscheinen die Gegenstandskonturen hier nicht ausgespart, sondern positiv mit schwarzen Linien definiert, so aber, daß diese schwarzen Linien meist auf schmalen weißen Säumen ruhen, die das Weiß des Malgrundes durchscheinen lassen.

Das strahlende Rot stößt nicht an die schwarze Zeichnung und beläßt ihr so ihre eigene Ausbreitungskraft. Dies grundsätzliche Sich-nicht-beeinträchtigen der Gestaltungsmittel ist für Matisse mehr als ein bildautonomes Verfahren. In ihm bekundet sich vielmehr die in sich-selbst-gründete Existenz des Malers, ein selbstgewisses Dasein, das auch dem Betrachter zugemutet wird. – An einer Wand des "Roten Interieurs" hängt die herrliche Interieur-Pinselzeichnung als gelassene Einigung von Linien und Farben: Schwarz ist eine Farbe! ist hier mit Matisse zu wiederholen.

Eine letzte Synthese von Linie und Farbe erreichte Matisse in seinen Papierschnitten (Papiers découpés). Bei dieser zwischen 1943 und 1947 entwickelten Technik nahm Matisse, wie Guichard-Meili beschrieb, "große weiße Blätter und bedeckte sie ziemlich gleichmäßig, aber nicht mechanisch, mit Deckfarbe. So erhielt er eine matte, nicht spiegelnde Fläche in genau dem Ton, den er sich vorstellte ... Aus den kolorierten Blättern schnitt er dann mit der Schere Formen aus, heftete sie mit Nadeln auf einen weißen (oder farbigen) Grund und studierte die Beziehungen der Farben zueinander, steckte sie solange um, bis er die beste Lösung gefunden hatte ...⁷⁵⁾ (Als Beispiele sei verwiesen auf die beiden großen Tableaus des Centre Pompidou "Polynésien, Der Himmel" und "Polynésien, Das Meer" von 1946⁷⁶⁾). Matisse selbst kommentierte

dies Verfahren mit folgendem Satz: "In die Farbe direkt hineinzu-schneiden, erinnert mich an die unmittelbare Arbeit des Bildhauers im Stein ..."77) und betonte damit den *aktiven* Charakter dieser eingeschnittenen Linien, die doch andererseits nur Begrenzungen von Farbflächen sind. Diese Linien der "Papierschnitte" sind *doppelt zu lesen*, einmal von den Farbflächen her, und zum anderen längs der Schnittkanten, also dem Zug der schneidenden Hand entlang. Damit ist in der Tat ein neuer Bezug von Linie und Farbe gefunden, jenseits der eingangs erwähnten, von Ingres, Delacroix, Cézanne und anderen Malern entwickelten Möglichkeiten.

Im Zusammenhang mit "Papierschnitten" sprach Matisse ein letztes Mal von "Arabesken", und zwar hinsichtlich des Verhältnisses von Figur und Grund: "Das Weiß des Papiergrundes ist bestimmt von der Arabeske der Farbe der geschnittenen Papiere, die diesem umgebenden Weiß eine Atmosphäre des Abgehobenen, Ungreifbaren gibt ..."78). So

wird schließlich, entsprechend der neuen Einigung von Linie und Farbe in den "Papierschnitten", hier "Arabeske" auch zum Form *und* Farbe kennzeichnenden Kompositionsprinzip.

In ihm offenbart sich Matisse's zugleich gesetzmäßiges und lebendiges Komponieren, sein Ausgleich aller Gestaltungsmittel. "Meine Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe"79), dies schon 1908 formulierte Ziel liegt aller Kunst Matisse's zugrunde. (Es bestimmt auch die sehr seltenen thematisch leidvollen Werke, wie etwa den Papierschnitt der "Tristesse du roi" von 1952 im Centre Pompidou⁸⁰⁾.) "Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe" sind Dimensionen einer zum Frieden gekommenen Existenz, die die mythischen Sehnsüchte eines "Goldenen Zeitalters" in die eigene Lebenswirklichkeit heimholen konnte – auch und gerade im Widerspruch zum Unfrieden der Zeit und den Versuchungen zur Unrast im eigenen Schicksal.

ANMERKUNGEN:

Eine erste Fassung des Textes diente als Vortrag vor dem Bielefelder Kunstverein am 5. November 1981 anlässlich der Ausstellung "Henri Matisse, das Goldene Zeitalter" in der Kunsthalle Bielefeld. Bei den Werken, die in diesem Aufsatz nicht farbig reproduziert werden konnten, verweise ich in Anmerkungen auf Farbbildungen (abgekürzt: FA) in der Matisse-Literatur. Diese Literatur wird wie folgt abgekürzt:
 Michael W. Alpatow: Henri Matisse. Dresden (1973) = Alpatow.
 Louis Aragon: Henri Matisse, roman. I., II. Paris 1971 = Aragon I, Aragon II.
 Jean Cassou: Matisse. Couleurs des Maîtres. Paris etc. 1947 = Cassou.
 Lawrence Gowing: Matisse. London 1979 = Gowing.
 Hommage à Henri Matisse. XX^e siècle. Numéro special. Paris 1970 = Hommage à Matisse.
 Jacques Lassaigne: Matisse. Genève (Skira) 1959 = Lassaigne.
 Isabelle Monod-Fontaine: Matisse. Collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris 1979 = Katalog Matisse MNAM.
 Henri Matisse, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich – Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/1983 = Kat. Zürich – Düsseldorf.

- 1) Henri Matisse: Farbe und Gleichnis, Gesammelte Schriften, hrsg. von Peter Schifferli, übertragen von Sonja Marjasc. Frankfurt/M. Hamburg 1960 (Fischer-Bücherei), S. 53 – Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouv. édition, Paris 1972, S. 198.
- 2) Écrits et propos sur l'art, S. 77
- 3) Vgl. auch Écrits et propos sur l'art, S. 93, Anm. 40: "Cross ... me dit que je ne pourrais rester longtemps dans le Neo-Impressionisme. Effectivement, quelques mois après, travaillant devant un paysage exaltant, je ne songeais plus qu'à faire chanter mes couleurs, sans tenir compte de toutes les règles et les interdictions. Je composais dès lors avec mon dessin de façon à entrer directement dans l'arabesque avec la couleur ..."
- 4) Écrits et propos sur l'art, S. 142, Anm. 6.
- 5) Vgl. Index in: Écrits et propos sur l'art, unter "signe", S. 361; Louis Aragon: Les signes, in: Aragon I, S. 145-157.
- 6) Écrits et propos sur l'art, S. 204.
- 7) Farbe und Gleichnis, S. 65, 66/69. – Écrits et propos sur l'art, S. 159, 160/161.
- 8) Farbe und Gleichnis, S. 96. – Écrits et propos sur l'art, S. 237.
- 9) Écrits et propos sur l'art, S. 160 Anm. 5.
- 10) Kurt IV: Die Arabeske, S. 259-346; Zitat auf S. 267 (Wertvolle Hinweis zur Arabeske verdanke ich Dr. Hans-Caspar Graf von Bothmer.)
- 11) Écrits et propos sur l'art, S. 134, Anm. 103: "Il avait pris conscience de l'importance de Cézanne ..., remarquable dans l'œuvre de ce peintre la puissance, le chant de l'arabesque en liaison avec la couleur, la fixité de la forme". (Gaston Diehl über Matisse's Ankauf der Cézanneschen "Badenden", 1898.)
- 12) Écrits et propos sur l'art, S. 182.
- 13) Écrits et propos sur l'art, S. 155-207.
- 14) Vgl. etwa: Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Neuaufg. München 1968, S. 93, 100. – Lionello Venturi: Geschichte der Kunstkritik. Dt. München 1972, S. 107, 108, 137 ff. – Jonas Gavel: Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- & Cinquecento. Stockholm 1979, S. 56, 57.
- 15) Kurt Badt: Eugène Delacroix: Werke und Ideale. Drei Abhandlungen, Köln 1965, S. 34.
- 16) Badt, a.a.O., S. 39.
- 17) Vgl. dazu Verf.: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse. In: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1981, S. 49-64. – Gottfried Boehm: "... en perspective de sentiment". Zu den Zeichnungen Matisse's und den "papiers découpés". Ebenda, S. 65-71. – Ulrich Weisner: Die bildliche Vergegenwärtigung des Goldenen Zeitalters bei Matisse. Ebenda, S. 73-84, vor allem S. 73-75: Die Arabeske. – Pierre Schneider: The Figure in the Carpet. Matisse und das Dekorative. – Klaus Schrenk: Genauigkeit ist nicht Wahrheit. Ausführungen zur Farbtheorie von Henri Matisse. Beide Aufsätze in: Henri Matisse. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich – Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/1983, S. 10-19 und S. 20-25.
- 18) FA: Katalog Matisse MNAM, S. 23.
- 19) Vgl. Lawrence Gowing: Matisse. London 1979, S. 10.
- 20) FA: Lassaigne, S. 26.
- 21) FA: Hommage à Matisse, S. 19.
- 22) Vgl. Gowing, a.a.O., S. 20.
- 23) FA: Aragon I, XXXVII; Gowing, S. 44, Abb. 31; Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 11.
- 24) Farbe und Gleichnis, S. 43, 44 – Écrits et propos sur l'art, S. 93-96.
- 25) Abgebildet bei Gowing, a.a.O., S. 34, Abb. 20.
- 26) FA: Aragon I, XVIII; Lassaigne, S. 46.
- 27) Farbe und Gleichnis, S. 14, 17, 18. – Écrits et propos sur l'art, S. 43, 44, 45.
- 28) "Le luxe I", Paris, FA: Katalog Matisse MNAM S. 31; Cassou, S. 4; Hommage à Matisse, S. 43; Lassaigne, S. 50. – "Le luxe II", Kopenhagen, FA: Aragon I, XIX; Gowing, Abb. 86.
- 29) FA: Alpatow, Taf. 14, 15; Aragon I, XVII, LIII, Gowing, Abb. 83, 91; Lassaigne, S. 52, 53.
- 30) Farbe und Gleichnis, S. 39. – Écrits et propos sur l'art, S. 62, 63.

- 31) Farbe und Gleichnis, S. 44. – Écrits et propos sur l'art, S. 96.
- 32) Vgl. Ernst Strauss: Überlegungen zur Farbe bei Giotto. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München, Berlin 1972, S. 41-57, vor allem S. 44 ff.
- 33) Farbe und Gleichnis, S. 24. – Écrits et propos sur l'art, S. 49.
- 34) Farbe und Gleichnis, S. 20, 21. – Écrits et propos sur l'art, S. 46, 47.
- 35) FA: Alpatow, Tafel 8; Aragon I, XXXIII; Lassaigne, S. 61.
- 36) Jean Guichard-Meilis: Henri Matisse, Sein Werk und seine Welt. (Paris 1967) Dt. Köln 1968, S. 55, 60. – Gowing, a.a.O., S. 108.
- 37) FA: Aragon I, LXIII; Städtisches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde. Frankfurt/M. 1971, Abb. 83; Gowing, Abb. 98; Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 30.
- 38) Vgl. Guichard-Meilis, a.a.O., S. 66, 70. – Alfred H. Barr, Jr.: Matisse, His Art and His Public, New York 1951, S. 109.
- 39) Zitiert nach Guichard-Meilis, a.a.O., S. 70.
- 40) Horst Ludwig: Aspekte zur orientalischen Ornamentik und zur Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Weltkulturen und moderne Kunst. Katalog der Ausstellung zur XX. Olympiade München 1972, München 1972, S. 123-128.
- 41) FA: Alpatow, Taf. 17; Aragon I, LV.
- 42) FA: Aragon I, XIII; Lassaigne, S. 67.
- 43) FA: Aragon I, LIV.
- 44) FA: Aragon II, XXXVIII; Gowing, Abb. 97; Hommage à Matisse, S. 9.
- 45) Guichard-Meilis, a.a.O., S. 70, 71. – Vgl. Barr, a.a.O., S. 154 ff.
- 46) FA: Aragon I, LVIII, LIX, LX; Lassaigne, S. 80, 80a, 80b.
- 47) Vgl. David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Leipzig 1930. Zusammenfassung der Ergebnisse über die Erscheinungsweisen der Farben in: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954 (u.ö.), S. 231-235.
- 48) FA: Aragon I, LXV; Hommage à Matisse, S. 31; Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 43.
- 49) Écrits et propos sur l'art, S. 202, 203.
- 50) Vgl. Eugène Minkowski: Le temps vécu, Études phénoménologiques et psychopathologiques. Paris 1933. Dazu auch Verf.: Gestaltungsprinzipien der "Brücke"-Maler. In: Künstler der Brücke, Katalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1980, S. 11-51, vor allem S. 39 ff.
- 51) FA: Gowing, Abb. 113; Lassaigne, S. 70.
- 52) FA: Aragon I, LXIV.
- 53) FA: Aragon I, XI; Alfred H. Barr, Jr.: Matisse, o.S.; Gowing, Abb. 134; Lassaigne, S. 87.
- 54) FA: Ausstellungskatalog Juan Gris. Kunsthalle Baden-Baden 1974, Taf. 46.
- 55) Vgl. Ernst Strauss: Über Juan Gris "Technique Picturale". In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, S. 91-111, vor allem S. 100 ff. – Vgl. über Matisse's Verhältnis zum Kubismus auch: Reinhold Hohl: Matisse und Picasso. In: Henri Matisse. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich – Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/83, S. 26-40.
- 56) FA: Katalog Matisse MNAM S. 35; Hommage à Matisse, S. 21.
- 57) FA: Aragon I, IX.
- 58) FA: Lassaigne, S. 88.
- 59) FA: Katalog Matisse MNAM S. 44; Aragon I, X.
- 60) FA: Katalog Matisse MNAM S. 56; Cassou, S. 15; Lassaigne, S. 103. Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 72.
- 61) FA: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 6 München (dtv) 1976, S. 296/297.
- 62) FA: Katalog Matisse MNAM S. 64.
- 63) FA: Katalog Matisse MNAM S. 71; Aragon II, XLVI. – Dazu Verf.: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse, a.a.O., S. 56, 57.
- 64) Farbe und Gleichnis, S. 65, 66. – Écrits et propos sur l'art, S. 159-160.
- 65) Farbe und Gleichnis, S. 71. – Écrits et propos sur l'art, S. 163.
- 66) Farbe und Gleichnis, S. 20. – Écrits et propos sur l'art, S. 46.
- 67) Farbe und Gleichnis, S. 14. – Écrits et propos sur l'art, S. 43.
- 68) FA: Katalog Matisse MNAM S. 72; Aragon I, IV.
- 69) Vgl. die Abbildungen im Katalog Matisse MNAM S. 76-79.
- 70) FA: Aragon II, LI; Katalog Matisse MNAM S. 86.
- 71) FA: Lassaigne, S. 110.
- 72) FA: Aragon II, LXVI; Lassaigne, S. 118.
- 73) FA: Aragon II, LXIV; Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 92; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. Düsseldorf 1975, S. 69; Matisse. Das Goldene Zeitalter. Ausstellungskatalog Bielefeld 1981, Taf. 11, S. 137. – Dazu Verf.: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse, a.a.O., S. 58-61.
- 74) FA: Katalog Matisse MNAM S. 98; Aragon II, LXXXI; Hommage à Matisse, S. 92.
- 75) Guichard-Meilis, a.a.O., S. 137. – Vgl. Barr, a.a.O., S. 278.
- 76) FA: Katalog Matisse MNAM S. 94, 95; Kat. Zürich – Düsseldorf Nr. 99.
- 77) Farbe und Gleichnis, S. 96. – Écrits et propos sur l'art, S. 237.
- 78) Écrits et propos sur l'art, S. 249: "Observer cette grande composition: feuillage, fruits, ciseaux; un jardin. le blanc intermédiaire est déterminé par l'arabesque du papier-couleur découpé qui donne à ce blanc-ambiant une qualité rare et impalpable ..." (1952).
- 79) Farbe und Gleichnis, S. 24. – Écrits et propos sur l'art, S. 50.
- 80) FA: Katalog Matisse MNAM, S. 103; Alpatow, Taf. 59; Hommage à Matisse, S. 77.