

# Anmerkungen zur Farbe bei Matisse

von Lorenz Dittmann

*„La couleur... est une libération.“<sup>1</sup>*

Henri Matisse schuf in seiner Malerei eine vordem unbekannte Synthese aus Starkfarbigkeit und ausdrucksgeprägter Harmonie der Farbkomposition.

Die Besonderheit der farbigen Erscheinung seiner Bilder wurde stets erfahren, selten aber durch methodische Beschreibungen zum Bewußtsein gebracht. Die zahlreichen monographischen Darstellungen der Kunst Matisse's begnügen sich meist mit allgemeinen Aussagen zu seiner Farbgestaltung. Eine einzige Spezialstudie widmet sich dem Thema der Farbe bei Matisse, die unveröffentlichte, 1979 beim Courtauld Institute of Art der Londoner Universität eingereichte Thesis von Nicholas Watkins: „A History and Analysis of the Use of Colour in the Work of Matisse“.<sup>2</sup> Sie untersucht die Entwicklung der Matisse'schen Farbgestaltung von 1890 bis 1918, vornehmlich unter den Gesichtspunkten von Farbenwahl, künstlerischer Technik und farbigem Aufbau der Bilder. Eine Quintessenz der Matisse'schen Farbauffassung, soweit sie aus seinen Selbstäußerungen sich erschließen läßt, findet sich in der wichtigen Untersuchung von Walter Hess: „Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler“.<sup>3</sup>

Die folgenden Beschreibungen einiger ausgewählter Gemälde von Matisse können nur einen schmalen Beitrag zum umfassenden Thema der Farbe bei Matisse leisten. Allein die genauere Betrachtung von Einzelwerken eröffnet jedoch den Weg zur tieferen Erfassung der künstlerischen Phänomene.

Um einen angemessenen Interpretationshorizont zu gewinnen, sei der Ausgang von Matisse's eigenen Aussagen genommen.

Matisse äußerte sich mehrmals über die künstlerische Absicht seiner Farbgestaltung. Im Zentrum stand dabei für ihn der Begriff „expression“.<sup>4</sup> Seine früheste Schrift schon, die „Notes d'un peintre“ von 1908, enthält die

berühmten, oft zitierten Sätze: „Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck... Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder die sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken...“<sup>5</sup> Auch die Farbe muß „soviel als möglich dem Ausdruck... dienen“. „Was mich betrifft, so suche ich einfach solche Farben zu geben, die meiner Empfindung entsprechen.“<sup>6</sup>

Was aber verstand Matisse unter „Ausdruck“, „expression“, über die Feststellung, daß damit nicht Ausdruck im Sinne einer Erregtheit der dargestellten Bildfiguren gemeint sei, hinaus? Bedeutet dieser Begriff bei Matisse „Ausdruck des Bildes“, „Selbstaussdruck des Malers“, „Ausdruck des Gegenstandes“ oder „Ausdruck des Gefühls?“<sup>7</sup>

Alle diese Momente sind bei ihm angesprochen und zugleich nach einer bestimmten Hinsicht definiert. Der Ausdruck, der in der „ganzen Anordnung eines Bildes“ gründet, bleibt gleichwohl nicht vom Subjekt gelöstes Bildornament. Vielmehr spricht der Künstler selbst darin sich aus: „Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe, und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze, nicht machen“, bekannte Matisse<sup>8</sup>, und dieses sein Lebensgefühl und dessen Darstellung im Bilde beschrieb er 1909 folgendermaßen: „Ich strebe jenen Zustand höchster Zusammenfassung und Verdichtung an, der das wahre Gemälde ausmacht. Ich könnte mich wohl mit der ersten Erregung begnügen, aber dann würde ich meines Werkes rasch überdrüssig werden, und ich überarbeite es lieber, um es später als bleibenden Ausdruck meines Geistes erkennen zu können...“<sup>9</sup> Nur mittels solcher „Kondensierung von Empfindungen“, mittels solchen Transzendierens der bloß „flüchtigen Empfindungen“<sup>10</sup> erreicht der Künstler den „Wesenskern, die eingeborene Wahrheit“<sup>11</sup> der darzustellenden Personen und aller Bildgegenstände: „Wenn ich ein italienisches Modell habe, dessen ersten Anblick nur die Idee einer rein animalischen Existenz suggeriert, so entdecke ich dennoch bei ihm wesentliche Züge, ich erforsche unter den Linien seines Gesichts die, die jenen Charakter von hoher Würde zum Ausdruck bringen, der sich in jedem menschlichen Wesen aufrechterhält.“<sup>12</sup> Das „tiefe Gefühl, das der Künstler dem von ihm gewählten Objekt entgegenbringt“,<sup>13</sup> erschließt ihm dessen bleibenden Charakter, dessen „Wesen“, nicht nur bei Menschen, dem für Matisse freilich zentralen Thema,<sup>14</sup> sondern das Wesen alles dessen, was im Bilde dargestellt ist, jedoch eingebettet in die Empfindungen des Subjekts. „Die Ausdruckswerte der Farben drängen sich mir in ganz instinktiver Weise auf. Um eine Herbstlandschaft wiederzugeben, werde ich nicht versuchen, mir ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören; ich werde mich nur durch die Empfindung inspirieren lassen, die sie mir erweckt: die eisige Klarheit des Himmels von herbem Blau wird die Jahreszeit ebensogut ausdrücken, wie die Schattierungen des Laubes. Meine Empfindung selbst kann verschieden sein. Der Herbst kann milde und warm sein wie eine Verlängerung des Sommers oder im Gegenteil kühl mit kaltem Himmel und zitrongelben Bäumen, die einen Eindruck von Frost geben und schon den Winter ankündigen...“<sup>15</sup>

Selbstaussdruck und Erfassung eines „Wesenskerns“, Ausdruck bleibender Empfindung und das Ausdruckshafte der Bildkomposition schließen sich so zur Einheit: „Das Übereinstimmen der Bildelemente aber, die alle an einer durch diese Arbeit geschaffenen Einheit des Gefühls gleichermaßen beteiligt sind, stellt den Geist vor die Aufgabe einer spontanen Übersetzung. Eine spontane Übersetzung des Gefühls geschieht dann, wenn das zur Anschauung gebracht wird, was den Maler und sein Objekt miteinander verbindet“,<sup>16</sup> in solchen sehr komprimierten Sätzen deutete Matisse auf dies vielschichtige Phänomen.

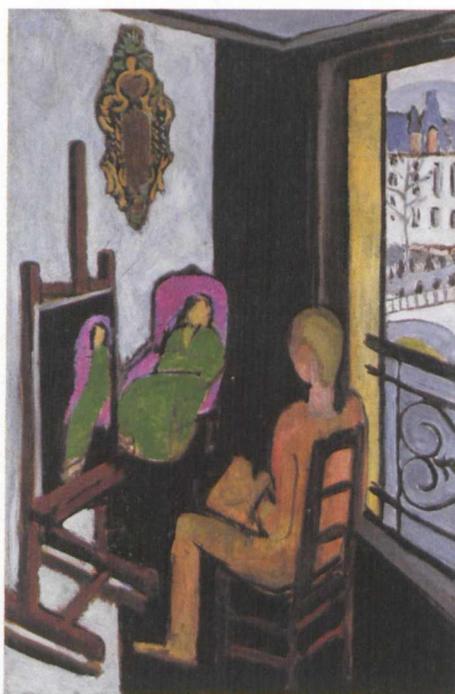


Stilleben mit Geranien 1910 München, Staatsgalerie moderner Kunst

Das Ziel solcher Übereinstimmung ist eine „Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe,“<sup>17</sup> – doch nur verbunden mit dem geistigen Anspruch einer Wesenserfassung erhalten diese anschaulichen Charaktere ihren spezifischen Rang und transzendieren die Region eines bequemen Quietismus, der mit der allzuoft zitierten, unangemessenen Metapher vom „guten Lehnstuhl“,<sup>18</sup> der Matisse's Kunst sein solle, schnell sich einstellt, diese ins Oberflächliche hin verzeichnend.

„Aber die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur, soweit sie von Mitteln gestützt wird, die um so vollständiger sein müssen, ... je tiefer sein Gedanke ist.“<sup>19</sup> Wenden wir uns also einer Betrachtung seiner Ausdrucksmittel zu, genauer: der Matisse'schen Farbe im Verband der übrigen Gestaltungsmittel, um seine künstlerische „Idee“ klarer zu erfassen, einer Betrachtung an Hand ausgewählter Werke.

Das „*Stilleben mit Geranien*“ von 1910 (Textabb. 1; München, Staatsgalerie moderner Kunst<sup>20</sup>) zeigt die Matisse'sche Bild-„Dekoration“ in reiner Ausprägung. Vor gründurchsetzter lila-blauer Bretterwand fällt in lockerem Schwung über einen Tisch mit chinesischer Vase und Geranientopf ein großgemusterter Vorhang nach unten, zum lichten ockerbraunen Boden hin. Eine Zeichnung auf grünlichweißem Grund, ein Gemälde in scharfen Gelb-, strahlenden Rot-, Grün- und Blautönen, ein Blatt in Grau und grünlichem Weiß akzentuieren die Bretterwand. Vorhang, Blume und Vase verbinden sich zu einer Gesamtfigur,<sup>21</sup> wobei die einzelnen Gegenstandsbereiche zugleich verschiedene Dichtegrade der Gesamtfigur darstellen. Das helle, milchige Grünbläulich des Vorhanggrundes verdichtet sich zum warmen Laubgrün der Blätter und nochmals zum gedämpften Smaragdgrün der Vase, um sich erneut im lichten Bläulichton des Vorhangs zu weiten. Obwohl einem perspektivisch sich verkürzenden braunroten Tisch aufliegend, bleibt das Vorhangtuch von perspektivischer Verzerrung frei. So bereitet es den Ort für die machtvolle Bewegung des vegetabilischen Musters, das mit seinem freien Schwung auch tiefenräumliche Verweise einbringt.

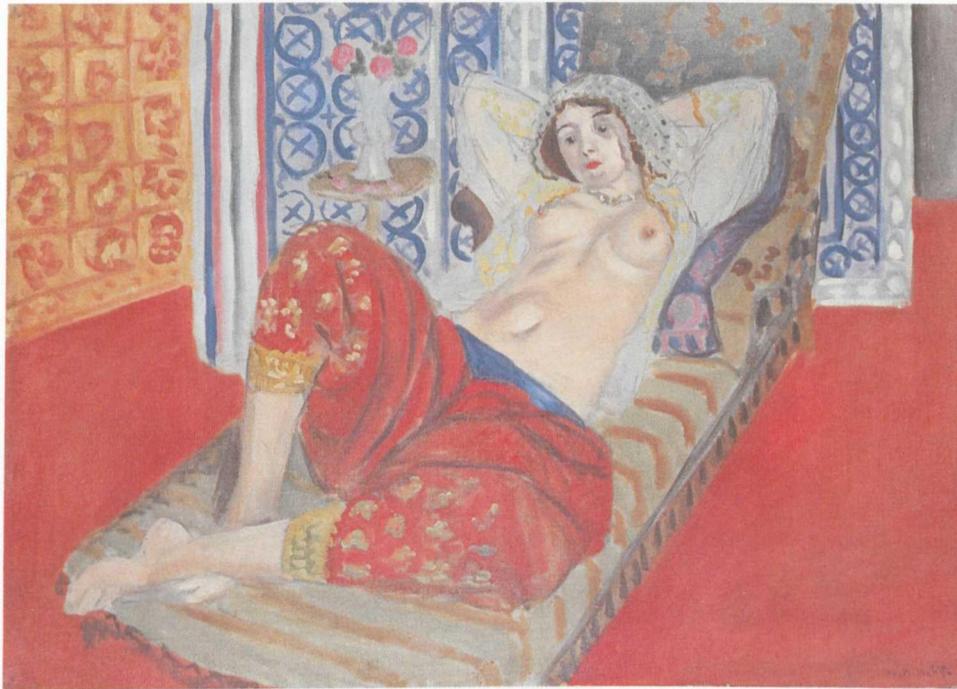


Le peintre dans son atelier 1917 Musée National d'Art Moderne, Paris

Das übergegenständliche Leben der Gesamtfigur ist zugleich räumliches Atmen, Schwingen im Vor und Zurück. In eine unmeßbare Tiefe führen die intensiven, mannigfach abgestuften Blautöne des Vorhangmusters, und gleichzeitig schweben sie *vor* dem lichten Blau des Stoffgrundes, das der lichterfüllten Weite des Himmelraumes gleicht. Ebenso läßt das ganz locker gesetzte, hier zu grüngeränderter Dunkelheit sich konzentrierende, dort ins Weißlich sich erhebende Lila und Blau der Bretterwand den Blick in sich versinken.

So von aller ausgespannten, planen Flächigkeit weit entfernt, ist die Unergründlichkeit des hier sich öffnenden Farbraumes<sup>22</sup> vergleichbar nur der Maßlosigkeit der Farbtiefe auf Claude Monets Seerosen-Bildern.<sup>23</sup> Die Erfahrung des Sich-in-der-Farbe-Verlierens, bei Monet transponiert aus der empirischen Wirkung der in ihre optische Tiefe ziehenden Wasserfläche, wird bei Matisse eine Dimension des übergegenständlichen Lebens des Bildes als „Dekoration“. (Zur innerbildlich geschlossenen Farbwelt gefestigt wird die Vielzahl der Grün- und Blautöne durch die annähernd komplementären Werte des kompakteren Braunrot.) „Dekoration“ und ihre Vergegenständlichung im Ornament sind Erscheinungsweisen der, mit Kant gesprochen, „freien Schönheit“, in deren Beurteilung „das Geschmacksurteil rein ist“.<sup>24</sup> Im Geschmacksurteil aber wird „die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben...bezogen.“<sup>25</sup> „Dekoration“ ermöglicht auch bei Matisse eine Entfaltung des Lebensgefühls des Subjekts in seiner Freiheit.

Im Gemälde „*Le peintre dans son atelier*“ (Textabb. 2; 1917; Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou<sup>26</sup>) stellte sich der Maler in seinem Atelier am Quai Saint-Michel dar, das den Blick über die Seine hinweg freigibt auf die Ile de la Cité mit der Polizeipräfektur. Im Unterschied zum Bild der Phillips-Collection in Washington<sup>27</sup>, das dieselbe Atelierecke zeigt, ist beim Pariser Gemälde der Raumausschnitt durchzogen von einem breiten Streifen in dichtem, tiefem Schwarz. Der Raum, beim Washingtoner Bild noch in Fortführung einer impressionistischen, vornehmlich von Degas verwendeten Darstellungsmethode als Ambiente des eigenen Standortes, als Nah-Raum, entworfen, und zwar von den beobachtenden Augen aus, also von oben her – gewinnt bei der Pariser Fassung dadurch Dichte und zugleich unmeßbare Tiefe. Der schwarze Streifen

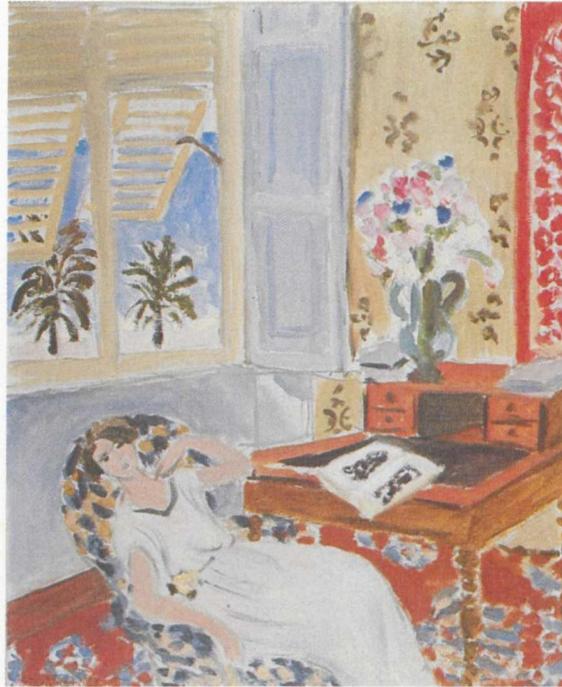


Odalisque à la culotte rouge 1921 Musée National d'Art Moderne, Paris

verbreitert sich nach unten, und gleichermaßen weitet sich nach unten zu die irrationale Tiefe des Schwarz. Die graue Zimmerdecke definiert das Aufeinandertreffen der Wände, in der Bodenzone dagegen werden alle Raumdistanzen aufgenommen in die dem Schwarz eigene Vertiefung. Den Oberkörper gerade und unbeweglich aufgerichtet, die Oberschenkel in durchsackender Kurve, sitzt der Maler, breit und schwer. Er ist vom Schwarz umschlossen, vom Schwarzbraun der Stuhllehne auch nach vorne hin abgegrenzt. Sein Braun hält ihn im Schwarz. Dagegen stoßen sich das intensive Grün im Gewand des Modells und das malvenfarbige Violett ihres Lehnstuhls, foliiert vom Kontrast des Grauweißlich mit dem Schwarz, entschieden von diesen unbunten Zonen ab, geraten in räumliche Schwingung, können so auch *vor* ihre Wiederholung auf der gemalten Leinwand treten, die doch illusionsräumlich vor dem Modell situiert ist. Hier, auf der Leinwand des Malers, erscheint das Modell ganz vom Schwarz hinterlegt, ganz in dessen Unergründlichkeit eingebettet. „Le noir est une couleur“, betonte Matisse 1946.<sup>28</sup> Diese Feststellung gilt schon für das Bild von 1917, dessen wichtigste Farbe Schwarz ist. Das intensive kühle Grün, das ferne Violett, die Grautöne von Fluß, Dach, Himmel gehören im anschaulichen Charakter dem Schwarz zu, die grauweißlichen Töne im Atelier und im Stadtbild sind dessen Gegenpol, das Braun des Malers und das Sandgelblich der Fensterlaibung bilden eine mittlere Farbachse.

Gewiß ist dies Bild auch „une image de la Distance“ (Jean Cassou<sup>29</sup>), aber diese Distanz, diese Entfernung ist komplex: in eine noch illusionsräumlich aufzufassende Formstruktur eingelassen der unmeßbare Raum der Farbe Schwarz.

Matisse's künstlerische Entwicklung vollzog sich nicht geradlinig. Die „*Odalisque à la culotte rouge*“ von 1921 (Textabb. 3; Paris, Musée National d'Art Moderne<sup>30</sup>) ist weitaus „illusionistischer“ vergegenwärtigt als die Figuren beim „Maler in seinem Atelier“. Der stärker „realistische“ Darstellungsstil beschränkt sich jedoch auf die Figur. Boden und Wände sind gegenstandsfreier gemalt. Solche Differenzierung der Darstellungsmodi ermöglicht die Freisetzung expressiver Werte. Der Raum erstreckt sich perspektivisch nach rechts in die Tiefe. Die Farbe des Fußbodens aber annulliert diesen Tiefenzug. Das milde, dichte Hochrot füllt ganz gleichmäßig die

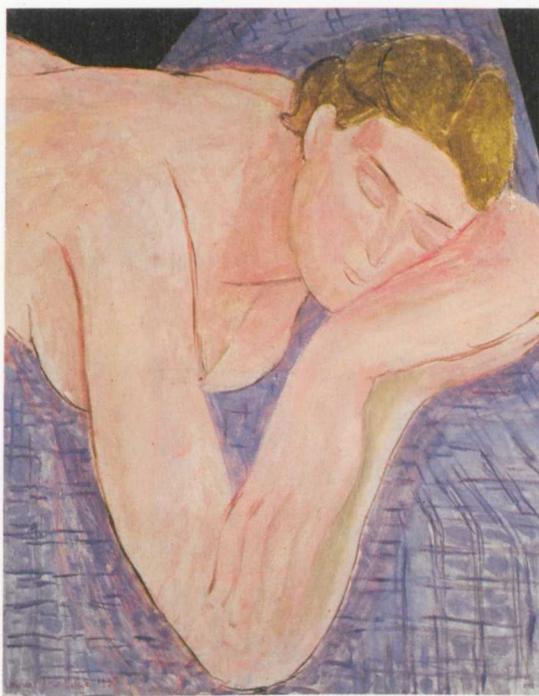


Intérieur à Nice, la sieste 1921 Musée National d'Art Moderne, Paris

Bodenzone. Es hält alle Bildgegenstände in einer in sich schwingenden Fläche. Sein Ausdruck bestimmt den Charakter des ganzen Bildes, ursprünglicher als das Darstellungsthema selbst. „Ein Werk muß in sich selbst seine ganze Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, sogar noch ehe er das Sujet kennt.“ Und Matisse erläuterte: „Wenn ich Giotto's Fresken in Padua vor mir sehe, habe ich einige Schwierigkeiten, zu erkennen, welche Szene aus dem Leben Christi ich vor mir habe, aber ich empfinde das Gefühl, das davon ausgeht. Denn es steckt in den Linien, in der Komposition, in der Farbe...“<sup>31</sup>

Das warme, ruhende Rot ist anschauliches Symbol sinnlicher Zufriedenheit. Wandschirm und Wand, im Blau-Gelb-Klang einander verbunden, geschmückt mit schweren, nach unten ziehenden Ornamenten, das grüngraue Sofa scheinen in dies Rot zu sinken, nicht von ihm aus aufzuragen. Und so zieht auch das zart rosatonige Inkarnat der Odaliske zum kräftigen Rot ihrer Hose, dem das Rot des Bodens entspricht: dies Rot ist mithin Ausweitung des wohligen Lagerns der Frau. Leibliche Empfindung, Farbe, Bildformat sind in einer „spontanen Übersetzung“ zur Übereinstimmung gebracht.

Das „*Intérieur à Nice, la sieste*“ entstand wohl im selben Jahre, 1921 (Textabb. 4; Paris, Musée National d'Art Moderne<sup>32</sup>). Wiederum eine ruhende Frau im Innenraum, dessen Wände durch die von oben nach unten reichende Farbstreifen gegliedert sind, dessen Boden die dichteste Farbe erfüllt, dessen optisches Gewicht somit wieder in dieser Bodenzone liegt, so Ruhen, Lagern dem anschaulichen Charakter des ganzen Bildes mitteilend. Gewiß läßt das Gemälde den Kontrast zwischen dem flirrenden Licht im Freien und dem kühlen, schattigen Innenraum, der Sonnenlicht nur durch den Filter der Jalousien erhält, erfahren – wie der Pariser Katalog notiert. Wesentlicher noch für Matisse ist aber die Umsetzung dieser Realitätserfahrung in farbige „Expression“. Schatten und Kühle des Innenraumes sind enthalten in der farbeigenen Kühle des hellen, weißlichen und grautonigen Blau in Fensterladen und Fensterwand, der blauen Ornamente des Sessels und der graublauen im Teppich. Auch hier gilt, was Matisse über die Darstellung einer Herbstlandschaft festgehalten hatte, nämlich, er werde „nicht versuchen, sich ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören, sondern werde sich nur durch die Empfindung inspirieren lassen, die sie in ihm erweckt...“<sup>33</sup>

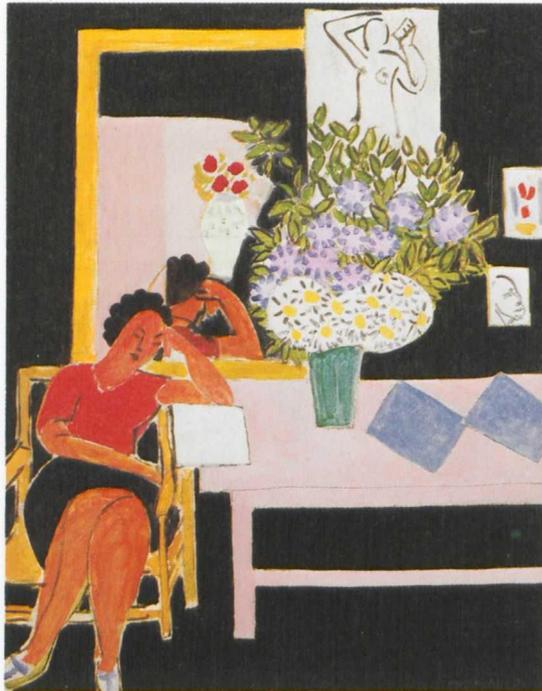


Le Rêve 1935 Musée National d'Art Moderne, Paris

Diese Empfindung ist Empfindung der gegebenen zeitörtlichen Situation, aber auch – und vor allem – die Empfindung des in dieser Situation sich selbst empfindenden Subjekts. Nicht strahlende Sonne und kühler Schatten und die Erscheinung der Bilddinge in Licht und Kühle allein sind dargestellt; sie sind vielmehr eingebettet in die Selbstempfindung der Figur, ihr ganz entspanntes, gelöstes Halbwachsein, ihr Hinübergleiten in den Schlummer, in dem die Gegenstände ihre dingliche Prägnanz verlieren, entweichen in ein lockeres Gewebe aus Bahnen von „Flächenfarben“<sup>34</sup>. Wie kein anderer Maler zuvor gestaltet Matisse Welt und Umwelt des Menschen als gesättigt vom Sichselbstempfinden des Subjekts, und in der Verschiedenheit dieser Selbstempfindungen gründet der Unterschied der beiden Bilder von 1921, nicht in einer „stilistischen Entwicklung“.

Vom Gemälde „*Le Rêve*“ (Textabb. 5; Paris, Musée National d'Art Moderne) sind die verschiedenen Stadien der Formfindung photographisch festgehalten. Ihre Abfolge<sup>35</sup> bezeugt den Weg einer fortschreitenden Verwesentlichung des Darstellungsthemas. Verwesentlichung meint bei Matisse Ausprägung einer die ganze Figur in sich schließenden „Dekoration“, einer Bild-„Arabeske“, die „um eine fiktive Vertikale schwingt“<sup>36</sup>: Die Form der Arme klärt sich zum Dreieck um eine Achse nahe der Mittelsenkrechten des Bildes. Das Dreieck der Arme wiederholt sich im Dreieck des Gesichtes, das in den letzten Phasen der Entstehung nicht mehr vom Arm überschritten wird, sondern sich zart an diesen schmiegt. Solche Freilegung des Antlitzes läßt es zum Spiegel der Traumgesichte der Schlafenden werden – eines glücklichen Traumes, der ein fast unmerkliches Lächeln auf ihre Lippen zaubert. Hier wird erneut faßbar, wie „décoration“ der „expression“ dient: „Expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose, le second terme étant condensé dans le premier.“<sup>37</sup>

Die Farbe öffnet dieser „expression“ eine neue Dimension. Der Klang aus zartem, in eine Vielzahl unterschiedlicher Töne differenziertem Graurosa und lichtem Blau bringt die Unfaßbarkeit des Traumes, das Entrücktsein im Träumen, zur Anschauung – wieder einen anderen „Seelenzustand“<sup>38</sup> als bei den vorhin betrachteten Bildern. Begrenzt von blauschwarzen Winkelfeldern am oberen Bildrand weitet sich ein breiter Streifen, ein Strahlenbündel hellen Blaus nach unten hin. Der lockere, dünne Farbauftrag, der stellenweise die weißliche Leinwand



Liseuse sur fond noir 1939 Musée National d'Art Moderne, Paris

durchscheinen läßt, die diskontinuierlich gesetzten Farblinien verwandeln die im Motiv vorgegebene Bettdecke in strömendes, kühles Licht. Blau, die Farbe, die „immer etwas Dunkles mit sich führt“ (Goethe<sup>39</sup>), wird zum Träger eines „anderen“, nächtigen Lichtes. In seinem Strömen, ihm hingeeben, schwebt und hält sich die Schläferin. Ein Leuchten geht von diesem Bilde aus; ein jeglicher Beleuchtung unbedürftiges, inneres Licht der Dunkelheit erfüllt es.

Im Bild der „*Liseuse sur fond noir*“ von 1939 (Textabb. 6; Paris, Musée National d'Art Moderne) füllt das Schwarz den ganzen Bildgrund aus, nicht mehr nur, wie beim „*Peintre dans son atelier*“, einen von der Bildmitte sich ausbreitenden vertikalen Streifen. Dies Schwarz ist keine Gegenstandsfarbe. Das Motiv-Foto von Brassai mit dem lesenden Modell<sup>40</sup> zeigt die helle, wohl weißliche Atelierwand und den hellen Fußboden. Es läßt auch eine frühere Fassung des Gemäldes mit hellerem Bildgrund erkennen.

„Utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité“<sup>41</sup> war eines der wesentlichen Ziele der Matisse'schen Farbgestaltung. Wie wird Schwarz zur Farbe des Lichtes? Eine Voraussetzung dafür ist die Art des Farbauftrags: das reine, klare Schwarz ist dünn über den helleren Bildgrund gelegt, der an vielen Stellen durchscheint. Doch würde dies Verfahren allein nicht genügen, dem Schwarz den Charakter der Lichthaftigkeit zu verleihen. Er wird gewährleistet nur aus dem Ganzen der farbigen Bilderscheinung. Um diese Zusammenhänge zu erfassen, ist es nötig, sich die ontischen Prinzipien von „Licht“ und „Finsternis“ zu vergegenwärtigen. Sie sind – sehr summarisch – mit folgender Kontrastierung zu kennzeichnen: Licht ist „Selbsttranszendenz“, „Enthobenheit des Stofflichen aus sich selbst“, Finsternis jedoch „Verschlossenheit“, „Selbstbeschießung“<sup>42</sup>. Soll Schwarz mithin den Charakter von Lichthaftigkeit gewinnen, so muß ihm innere „Weite“ und „stoffliche Enthobenheit“ gegeben werden. Der lichthafte Charakter des Schwarz ist somit untrennbar von dessen räumlicher Erscheinung, und diese ist, wie meist bei Matisse, gestaltet als Einbindung empirischer Raumgegebenheiten in eine homogene Farb„fläche“. Zu Recht spricht der Pariser Katalog vom „*jeu complexe de reflets, de répétitions et de renvois*“ und von der „*confrontation de l'univers 'réel' et de l'espace*“



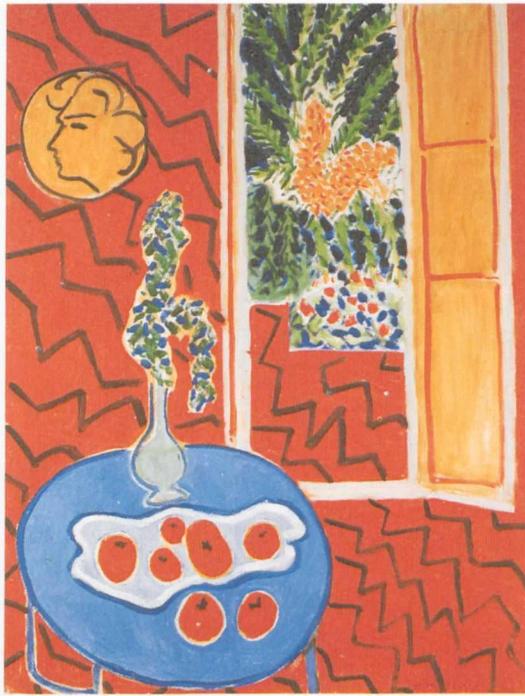
La Blouse roumaine 1940 Musée National d'Art Moderne, Paris

peint“.<sup>43</sup> Dies Wechselspiel wird durch den Bildraum zwar „homogenisiert“,<sup>44</sup> aber nicht aufgehoben: Das Schwarz umschließt Bildgegenstände verschiedener räumlicher Situierung und entbehrt selbst nicht der Anweisung auf unterschiedlich gelagerte Raumschichten: Die Differenzierung in Fußboden, Atelierwand, den Rock der Lesenden, die tiefere Schicht innerhalb der Spiegelfläche, ist keineswegs gänzlich getilgt. Gerade sie ermöglicht dem Schwarz räumliche Vibration und Weite, noch jenseits seiner eigenen unergründlichen Tiefe.

Die Ordnung der Bildfarben strahlt aus vom intensiven Rot im Pullover der Lesenden. Von ihm aus weiten und entspannen sich die Töne der Orange-, Gelb- und Rosa-Reihe, über die Stufen des Rotorange im Inkarnat, des Ockers im Stuhl, des lichten Zitrongelb im Spiegelrahmen zu den die Höhen- und Breitendimension ausmessenden rosatonigen Lichtflächen im Spiegel und im Tisch. Die kühlen Töne: das Smaragdgrün der Vase, die Blautöne in Blumen und Heften ergänzen zur Totalität der Farbwelt, ins Gleichgewicht ausgependelt um die Licht„achsen“ des Bildes, die weiß ausstrahlenden Blütensterne.

Was aber verbindet die Lesende mit dem schwarzen Grund? Ist diese Farbkomposition eine beliebige Gliederung der Bildfläche? Aber „Dekoration“ ist bei Matisse ja immer „Expression“. Die „Lesende“ liest nicht, ihre Aufmerksamkeit ist nicht vom Buch gefesselt, vielmehr scheint sie über der Lektüre wachzuträumen. Dieser Entrücktheit ist der „schwarze Raum“ angemessen, der psychische „espace noir“<sup>45</sup>, in dem das emotionale Subjekt zugleich sich findet und verliert. Schon beim „Peintre dans son atelier“ veranschaulichte das Schwarz die Dimension innerer Schau, in welcher das gegebene Modell sich verwandelt ins künstlerische Gebilde: „Wir haben von der Malerei eine höhere Meinung. Sie dient dem Künstler dazu, seine inneren Visionen auszudrücken.“<sup>46</sup>

Auch beim Gemälde „*La Blouse roumaine*“ von 1940 (Textabb. 7; Paris, Musée National d'Art Moderne) sind die einzelnen Entwicklungsphasen – nicht weniger als dreizehn vorangegangene „Zustände“ – photographisch dokumentiert.<sup>47</sup> Mit der Vergrößerung der Figur und der zunehmenden Befreiung von Details geht einher die Abklärung einer rhythmischen Gestalt der Bluse. Leben und Bewegtheit, in den ersten Stadien vom großgemu-



Rotes Interieur 1947 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

sterten Bildhintergrund veranschaulicht, sind nun hineingenommen in die Gesamtform der Bluse und deren Akzentuierung durch die gestickten Ornamente. Eine schwingende Bewegung durchzieht den Oberkörper der Frau, aufsteigend zur mächtigen rechten Schulterkurve, sinkend und kreisend im Bogen der linken Ärmelkontur. Die unterschiedlich gerichteten Ornamentstreifen der Ärmel, links nach unten, rechts nach oben sich wendend, tragen diese Bewegung in der Binnengliederung. Solche Bewegtheit erfaßt nun unmittelbar auch die Farben – oder sind es die Farben, die sich in den linearen Konturen ihre eigenen Begrenzungen geschaffen haben? Schon in seinen „Notizen eines Malers“ forderte Matisse: „Die Zeichnung muß eine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt“,<sup>48</sup> hier, bei diesem Bilde, ist die „Ausbreitungskraft“ der Zeichnung identisch geworden mit der „Ausbreitungskraft“ der Farben: Das Weiß der Bluse scheint sich zu weiten, zu dehnen, im lichthaften Ausstrahlen sein eigenes Aus-Maß zu bestimmen. In dieser Weitung der Farbe wiegt sich der Oberkörper der Frau. Im Rot verdichtet sich dies Strahlen, wird Konzentration zur Farbintensität. Als ein „irdischer Goldgrund“ ist dies Rot Symbol reinsten Lebensglückes.

Die anderen Farben folgen in bildimmanenter Logik aus diesem Weiß-Rot-Klang: Goldgelb und graugebrochenes Blau ergänzen das Rot zur Trias der Grundfarben, das Schwarz der Linien ist ebenso Zeichnung wie farbige Entsprechung zum Weiß, Orangerosa im Inkarnat und Grau im Haar erscheinen als Abstufungen, zarte Wiederholungen des Grundklanges.

Matisse erreichte hier „jenen Zustand höchster Zusammenfassung und Verdichtung, der das wahre Gemälde ausmacht,“<sup>49</sup> sein Ziel seit 1909, in letzter Vollendung.

Mit einem Stilleben setzte die Reihe der Bildbetrachtungen ein, mit einem Stilleben soll sie schließen, dem Bild „Rotes Interieur, Stilleben auf blauem Tisch“ von 1947 (Textabb. 8, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen). Welchen Stellenwert hat das Stilleben im Oeuvre eines Künstlers, der 1908 erklärt hatte: „Was mich am meisten interessiert, ist weder das Stilleben noch die Landschaft, sondern die Figur. Sie gestattet mir am

besten das gleichsam religiöse Gefühl auszudrücken, das ich für das Leben habe“,<sup>50</sup> und der gleichwohl eine stattliche Anzahl von Stilleben malte?

Matisse bildete keinen eigenen Gattungsstil für seine Stilleben aus. Das läßt darauf schließen, daß auch sie etwas von dem „gleichsam religiösen Gefühl“ mitteilen, das Matisse empfand und das er vorzüglich im Figurenbild gestalten zu können glaubte. In Matisse's Stilleben ist die „Figur“ mit-anwesend. Das allein wäre nichts Neues, eher wäre umgekehrt zu fragen, in welchen Stilleben der Mensch nicht als mit-anwesend dargestellt wurde. Die große Ausnahme ist wohl in der Kunst Cézannes zu finden, die in einer weder vor- noch nachher erfaßten Tiefe das Eigen-Dasein der Gegenstände im Bilde vergegenwärtigte. Das Stilleben des niederländischen 17. Jahrhunderts ist weithin Spiegelung menschlicher Vergänglichkeitserfahrung<sup>51</sup> (um nur diese andere Möglichkeit kurz anzusprechen), das Stilleben bei Matisse jedoch Ausdruck bestimmter Dimensionen menschlichen, leiblich-seelischen Sich-Befindens.

Wie das Schwarz bei der „Liseuse sur fond noir“, so erfüllt hier das Rot, das kraftvolle, strahlende Hochrot, unterschiedliche, in der Anordnung der Gegenstände noch anklingende empirische Raumzonen: die Wand, den Fußboden, den Boden der Gartenterrasse jenseits der Türe, und verdichtet damit auch Innen- und Außen-Raum in *eine* homogene Farbschicht. Das Rot der Tomaten auf dem Tischchen ist vom selben Farbton wie das Rot der Wand und des Bodens. Es ist, als öffneten das milde, grauhaltige Blau der Tischplatte und das hellere Weißlichblau des Tuches hier sich auf das Rot des Grundes hin.

Dies Rot ist durchzuckt von schwarzen Zickzacklinien, diagonal das Bildfeld querenden Blitzen. Sie sind linearer Ausdruck der Farbenergie des Rot. In dieser Zugehörigkeit zur Ausbreitung der Farbe aber sind sie nur zu erfahren, wenn sie *nicht* in ihrer linearen Richtung *abgelesen* werden (*so* scheinen sie dem Rot nur als ein Fremdes aufzuliegen), sondern in einem das *Ganze* ihrer Bewegung umfassenden, simultanen Blick.

Erst dieser simultane Blick erschließt die Einheit des Bildes, das ja nicht nach einer „Folgeordnung“ des Bildaufbaus komponiert ist,<sup>52</sup> sondern Farb- und Gegenstandszonen im schwebenden Gleichgewicht der „Gleichzeitigkeit“ hält. Die simultane Erfassung des ganzen Bildes erst läßt die Fülle der Entsprechungen hervortreten: die Richtung der grünen Äste im Garten als Antwort auf die schwarzen Blitze im Rot, deren Vergleichbarkeit überhaupt trotz höchst unterschiedlicher Gegenstandsnahe, das Echo-Verhältnis der grünblättrigen blauen Blumen in der Vase und der gelb-roten Blütenkerzen im Garten, das Gleichgewicht von Kreis- und Rechteckformen, das zudem Gleichgewicht der drei Grundfarben ist, das dominante Rot gebändigt vom linear innervierten Grün.

Damit ist ein wichtiger Punkt der Betrachtung erreicht: Die Simultaneität der Bildgegebenheit, die sich bei Matisse immer klarer ausprägt, fordert eine ästhetische Erfassung in „multidimensionaler Aufmerksamkeit“.

1953 veröffentlichte Matisse einen Text, der Einblick gibt in eine Erfahrungsgrundlage seiner Kunst: „Man muß zeitlebens die Welt mit Kinderaugen sehen“.<sup>53</sup> Hier heißt es: „Schöpferisch sein, das ist das Wesen des Künstlers; wo es keine Schöpfung gibt, gibt es keine Kunst. Aber man würde sich täuschen, wenn man diese schöpferische Kraft einer angeborenen Begabung zuschreiben wollte. Im Bereiche der Kunst ist der echte Schöpfer nicht nur ein begabter Mensch, sondern ein Mensch, der ein ganzes Bündel von Betätigungen, deren Ergebnis das Kunstwerk ist, auf dieses Endziel hin ausrichten kann. Deshalb beginnt für den Künstler die Schöpfung mit der Vision. Sehen ist in sich selbst schon eine schöpferische Tat, die eine Anstrengung verlangt.“ Läßt sich diese

schöpferische Tat des Sehens genauer beschreiben? Matisse gibt als negative Bedingungen an: die Aufhebung der „durch unsere erworbenen Gewohnheiten“ sich vollziehenden Entstellungen des Sehens und die Befreiung aus der „Flut vorgefertigter Bilder“, und als positive: „man muß zeitlebens so sehen können, wie man als Kind die Welt ansah, denn der Verlust dieses Sehvermögens bedeutet gleichzeitig den Verlust jedes originalen, das heißt persönlichen Ausdrucks“. Das „kindliche Sehvermögen“ entspricht einer Fähigkeit des Künstlers, „der alles so sehen muß, als ob er es zum erstenmal sähe“: „Ich glaube, daß nichts für den Künstler schwieriger ist, als eine Rose zu malen, weil er, um sie zu schaffen, zuerst alle vor ihm gemalten Rosen vergessen muß.“<sup>54</sup> Außer dieser sehr allgemeinen, letztlich für alle originalen und naturzugewandten Künstler geltenden Bedingung besteht aber doch eine genauere Übereinstimmung zwischen dem kindlichen Sehvermögen und der Matisse'schen Gestaltungsweise.

Sie sei kurz erörtert an Hand der vielschichtigen Untersuchung von Anton Ehrenzweig: „Ordnung im Chaos; Das Unbewußte in der Kunst“<sup>55</sup>, aus der nur dieser eine Gedanke herausgegriffen sei: der Hinweis auf die „zerstreute (undifferenzierte) Struktur tiefschichtigen Sehens“. „Undifferenzierter Sehweisen“ bedient sich der Künstler, sie bestimmen aber schon die „noch nicht differenzierte Struktur des kindlichen Weltbildes“. Mit anderen Forschern<sup>56</sup> nannte Ehrenzweig dies kindliche, bis etwa in das siebte Lebensjahr währende Sehen „synkretistisches“ Sehen. Das „synkretistische“ Sehen unterscheidet sich vom späteren „analytischen“ Sehen u. a. durch seine relative Nicht-Unterscheidung von Figur und Grund. „Im allgemeinen wird unsere Aufmerksamkeit nur von auffälligen Merkmalen erregt. Allein diese werden dann klar unterschieden. Die anderen treten zurück und bilden einen bedeutungslosen Hintergrund. Synkretistisches Sehen ist unvoreingenommen, weil es Gestalt und Hintergrund nicht in dieser Weise unterscheidet.“ Dies ist ein wichtiges Charakteristikum der Vorstellungsweise des Kindes: sie ist „noch umfassend, sie nimmt das Ganze auf, das hinsichtlich seiner Einzelteile undifferenziert bleibt.“<sup>57</sup>

Matisse erläuterte in seiner Studie „Genauigkeit ist nicht Wahrheit“<sup>58</sup>, wie vier Selbstbildniszeichnungen, obwohl sie „aus ganz verschiedenen Bestandteilen bestehen, ... dennoch durchgängig eine Ansicht desselben Gesichts (vermitteln). Sie sind trotz aller Abweichungen von einem einheitlichen Gefühl durchpulst, das die einzelnen Bestandteile einer Zeichnung zusammenhält und sie miteinander verbindet.“<sup>59</sup> Diese Zeichnungen sind eindrucksvolle Beispiele „synkretistischer“ Darstellung, und der „Betrachter muß in sich selbst die synkretistische Sehweise seiner Kindheit wachrufen, die eine Gestalt nicht dadurch identifizierte, daß sie Stück für Stück zusammenfügte, sondern die gleich das Ganze erfaßte.“<sup>60</sup>

Synkretistisches Sehen ist mithin ganzheitliche Erfassung, gekennzeichnet durch „flexible Streuung der Aufmerksamkeit“, „multidimensionale Aufmerksamkeit“, die Fähigkeit, „Figur und Hintergrund gleichzeitig zu umfassen“. Es ist „im undifferenzierten Unbewußten verankert“, eine Form der „unbewußten Wahrnehmung“, des „unterschwelliges Sehens“: „Mit unvoreingenommener Schärfe registriert unterschwelliges Sehen die Einzelheiten, ohne Rücksicht darauf, ob sie zur Figur oder zum Hintergrund gehören, neigt allerdings dazu, nicht wie das Bewußtsein die Figur zu bevorzugen, sondern den Textur- und Hintergrundelementen größere Aufmerksamkeit zu schenken.“<sup>61</sup>

Wichtige Charakteristika der Matisse'schen Kunst, wie ihr „dekorativer“ Gehalt, die Bedeutung der „Arabeske“, hängen so mit diesem ganzheitlichen, „synkretistischen“ Sehen zusammen, vor allem aber die Gründung dieser Kunst im Unbewußten. Matisse deutete selbst bisweilen auf diese Fundierung im Unbewußten hin, so etwa in folgender kurzer Erzählung: „Der Strauß. Bei einem Spaziergang im Garten breche ich Blume um Blume. Ich

sammle sie eine nach der anderen in meinem Arme, wie es das Pflücken gerade mit sich bringt, und gehe ins Haus mit der Absicht, sie zu malen. Nachdem ich sie nun auf meine Art geordnet habe, welche Enttäuschung! Der ganze Zauber ist dabei verlorengegangen. Was ist nur geschehen? – Mein Geschmack hatte mich beim Pflücken von Blume zu Blume geleitet und unbewußt eine Zusammenstellung bewirkt, die jetzt durch eine gewollte Anordnung ersetzt ist...“<sup>62</sup> Der Verwurzelung im Unbewußten verdankt auch die reine, starke Farbe ihre Wirkung.<sup>63</sup>

Eine Interpretation, die Kunstwerke auf die sie mit bedingenden Erfahrungsgrundlagen beziehen will, muß Erkenntnisse und Vermutungen der diesen Erfahrungsbereichen zugewandten Disziplinen berücksichtigen. Dieser Blick über die Grenzen der Kunstwissenschaft hinaus gewährt zudem Einsichten in den inneren Zusammenhang der Gestaltungsmittel. Bei der Analyse der Matisse'schen Farbgestaltung muß eine Frage lauten: Welcher Zusammenhang besteht zwischen der von Matisse immer geforderten und auch so eindringlich gestalteten Ausdruckserfülltheit seiner Farben und der besonderen Raumstruktur seiner Gemälde? Die Ausdrucksdimension der Matisse'schen Farbe ist ja nicht nur die allgemeine, die Goethe unter dem Titel „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ beschrieben hatte, sondern eine diese generellen Ausdruckswerte durch die konkrete künstlerische Gestaltung individualisierende.

Auf den Zusammenhang von Farbausdruck und Raumstruktur bei Matisse führen die genauen phänomenologischen Untersuchungen von Hermann Schmitz, die dem Problem der „Räumlichkeit der Gefühle“ gewidmet sind. Jeder Gefühlsart ist eine besondere Räumlichkeit eigen. Das „erfüllte Gefühl“ der „Zufriedenheit“ ist im Kontext dieser Differenzierungen zu charakterisieren als „ein Stoff, der eine Weite dicht erfüllt“.<sup>64</sup>

„Dichte Erfüllung einer Weite“ ist nun auch die präzise Charakterisierung der Matisse'schen Farbe in einem Bildraum, der ja niemals bloß „flächig“ ist, sondern immer Fragmente empirischer Raumgegebenheit, Überschneidungen, Perspektive, von Farbe dicht erfüllen läßt, sodaß diese Farbe als „all-embracing“ bezeichnet werden konnte.<sup>65</sup> Die Matisse'schen Farben erscheinen als dichte „Flächenfarben“ (in der Terminologie von David Katz<sup>66</sup>), ihnen eignet „praedimensionales Volumen“.<sup>67</sup>

„Dichte Erfüllung einer Weite“ bestimmt auch noch die Gestaltung der einzelnen Farb- und Gegenstandskomplexe in den Bildern von Matisse: niemals hart gegeneinander grenzend, sondern durch Streifen des durchscheinenden Grundes oder gelöster, entspannter Konturlinien voneinander abgehoben, scheint jede Farbe ihre eigene Form selbst zu bilden, aus ihrer eigenen Dichte die ihr zugehörige Ausdehnung, Ausweitung zu gewinnen.

Die so bestimmte Räumlichkeit ist, wie erwähnt, die der Stimmung der „Zufriedenheit“, des „vollkommenen Gleichgewichts der Empfindung“ (J. J. Winckelmann), des „mittleren Zustandes der Seele, gleich weit entfernt von heftiger Trauer und übermäßiger Lust“ (C. G. Carus)<sup>68</sup> oder wie sonst immer dieser leib-seelische Zustand beschrieben werden mag.

Matisse nannte ihn „heitere Ausgeglichenheit“, „Gleichgewicht“, „Reinheit“ und „Ruhe“.<sup>69</sup>

Das „Goldene Zeitalter“ ist für Matisse kein Utopia, nicht künftige Erfüllung, nicht Erinnerung an eine ferne Vergangenheit, weder Wunschzeit noch Wunschraum,<sup>70</sup> sondern *Gegenwart*. In reiner Gegenwart verharren die starken, klaren,<sup>71</sup> homogenen, von keinem äußeren oder inneren Licht aus sich selbst entrückten Farben. Alle mit dem Licht gesetzte „Selbsttranszendenz“ ist zurückgenommen in ein unverrückbares farbiges Da-Sein. Jede

einzelne Farbe dauert in ihrer Gegenwart, wird durch keine andere in ihrer Existenz herabgemindert. Matisse's „Valeur“-Begriff kreist um dies Phänomen der Freiheit und Selbständigkeit jeder Einzelfarbe.<sup>72</sup>

Das so erfahrene „Goldene Zeitalter“ ist Gegenwart in der Zufriedenheit des Gemüts. Ähnlich verstand Goethe das Glück der Arkadier.<sup>73</sup>

<sup>1</sup> Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 1972 (Collection Savoir), S. 202.

<sup>2</sup> Durch die freundlichen Bemühungen von Herrn Dr. Ulrich Weisner, Kunsthalle Bielefeld, konnte ich Einblick in ein maschinenschriftliches Exemplar dieser Arbeit nehmen.

<sup>3</sup> München 1953, S. 66-70.

<sup>4</sup> Vgl. *Écrits et propos sur l'art*, Index des idées et des thèmes, sub „Expression“, S. 346, und „Couleur“, S. 340/341.

<sup>5</sup> Henri Matisse: *Farbe und Gleichnis*, Gesammelte Schriften. Hrsg. von Peter Schifferli, übersetzt von Sonja Marjasch, Frankfurt/M., Hamburg 1960 (Fischer-Bücherei), S. 12, 13. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 42.

<sup>6</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 22, 23. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 48, 49.

<sup>7</sup> Vgl. Verf.: *Zum Begriff des bildkünstlerischen Expressionismus*. In: *Saarheimat*, 24. Jg., Heft 11, Saarbrücken 1980, S. 251-255. Der Matisse'sche Begriff ist hier nur nach seiner Hauptbedeutung erwähnt.

<sup>8</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 13. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 42.

<sup>9</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 38. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 62.

<sup>10</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 14, 17, 18. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 43, 44, 45.

<sup>11</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 89. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 174: „expression du caractère intime de la vérité essentielle du personnage...“ (*L'exactitude n'est pas la vérité*, 1947).

<sup>12</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 24. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 49.

<sup>13</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 85. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 172.

<sup>14</sup> Vgl. *Farbe und Gleichnis*, S. 24. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 49.

<sup>15</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 22. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 48.

<sup>16</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 48. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 127.

<sup>17</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 39, 24. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 50. (Vgl. auch Index, sub „Équilibre“).

<sup>18</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 27. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 50.

<sup>19</sup> *Farbe und Gleichnis*, S. 12/13. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 42.

<sup>20</sup> Katalog Neue Pinakothek und Staatsgalerie moderner Kunst München, *Ausgestellte Werke I: Französische Meister des 19. Jahrhunderts, Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1966, S. 69. Farbabbildung ebenda, Tafel XI.

<sup>21</sup> Vgl. Alfred H. Barr Jr.: *Matisse, his Art and his Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951, S. 128: „Here the deepening and opening up of space... is further developed. The foreground and background are tied by a great S-curved cascade of figured drapery which swings down from the top of the wall and spills forward over the table to the floor. This grand movement embraces the pot of brilliant flowers and is stabilized by the regular rhythm of the vertical palings in the background.“

<sup>22</sup> Vgl. Matisse: „Il fallait surtout que je donne, dans un espace limité, l'idée de l'immensité...“ (*Écrits et propos sur l'art*, S. 154). Diese auf einen anderen Zusammenhang bezogene Äußerung von Matisse darf auch für dieses Bild in Anspruch genommen werden.

<sup>23</sup> Vgl. Karl Hermann Usener: *Claude Monets Seerosen-Wandbilder in der Orangerie*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XIV, Köln 1952, S. 216-225.

<sup>24</sup> Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 16: „So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.“ (Kant, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. V., Darmstadt 1957, S. 310 und 311).

<sup>25</sup> Kant, a.a.O., S. 279.

<sup>26</sup> *Oeuvres de Henri Matisse (1869-1954)*, Catalogue établi par Isabelle Monod-Fontaine. Collections du Musée national d'Art moderne (MNAM), Centre Georges Pompidou, Paris 1979, S. 44, 45. – Vgl. zu diesem Bild auch Watkins, a.a.O., S. 230.

<sup>27</sup> Abb. Katalog Matisse MNAM, S. 45.

<sup>28</sup> *Écrits et propos sur l'art*, S. 202.

<sup>29</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 45.

<sup>30</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 48, 49.

- <sup>31</sup> Farbe und Gleichnis, S. 24. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 49/50.
- <sup>32</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 50, 51.
- <sup>33</sup> Farbe und Gleichnis, S. 22. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 48.
- <sup>34</sup> Ausdruck von David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 7, Leipzig 1930, S. 8 ff. Charakteristika der „Flächenfarben“ sind: eine relative Unbestimmtheit ihrer Entfernung zum Betrachter; ein lockeres Gefüge, so daß man glaubt, verschieden tief in sie eindringen zu können; eine im wesentlichen frontalparallele Situierung. „Der Himmel bietet den Eindruck einer sehr ausgedehnten Flächenfarbe, wenn man auf einer großen freien Wiese liegend, den Blick auf ihn richtet“ (am besten mittels eines gelochten Schirmes) (S. 13). Die Kategorie der „Flächenfarbe“ gibt jedoch nur eine allgemeine Bestimmung der Matisse'schen Farbe ab. Flächenfarben können künstlerisch unterschiedlich konkretisiert werden.
- <sup>35</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 68-69.
- <sup>36</sup> Vgl. Farbe und Gleichnis, S. 96: „Das Lot bestimmt die vertikale Richtung und bildet zusammen mit seiner Gegenspielerin, der Horizontalen, den Kompaß des Zeichners... Um diese angenommene Linie entwickelt sich die ‚Arabeske‘.“ (*Écrits et propos sur l'art*, S. 237).
- <sup>37</sup> *Écrits et propos sur l'art*, S. 308, Anm. 31.
- <sup>38</sup> Farbe und Gleichnis, S. 70. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 162. – Matisse liebte diesen Ausdruck nicht.
- <sup>39</sup> Farbenlehre, Didaktischer Teil, sechste Abteilung: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche zum 28. August 1949, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 16, Naturwissenschaftliche Schriften, Erster Teil, Zürich, S. 210).
- <sup>40</sup> Abgebildet im Katalog Matisse MNAM, S. 70.
- <sup>41</sup> *Écrits et propos sur l'art*, S. 117, Anm. 73.
- <sup>42</sup> Vgl. hierzu die phänomenologisch-ontologischen Untersuchungen von Hedwig Conrad-Martius: Realontologie, 1. Buch, d) Licht. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, hrsg. von Edmund Husserl, Bd. 6, Halle/Saale 1923, S. 303-333.
- <sup>43</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 70.
- <sup>44</sup> Katalog Matisse MNAM, S. 70: „C'est une occasion unique sans doute de saisir la capacité de synthèse de Matisse, son pouvoir d'invention et d'homogénéisation d'un espace, dans la réalité morcelé et diffus.“
- <sup>45</sup> Eugène Minkowski: *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris 1933, S. 251: „Le mystère... c'est comme la nuit sombre et inconnue qui nous enveloppe de toutes parts, c'est aussi comme l'espace noir, homogène, infinie, tel que nous l'avons devant nous quand nous fermons les yeux. Tout ce qui peut être centre d'organisation et surtout de suite naturelle de faits ou d'états, lui est étranger.“ – Vgl. auch Verf.: Gestaltungsprinzipien der „Brücke“-Maler. In: *Künstler der Brücke. Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1980*, vor allem S. 39 und Anm. 71 auf S. 51.
- <sup>46</sup> Farbe und Gleichnis, S. 34. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 63.
- <sup>47</sup> Abgebildet im Katalog Matisse MNAM, S. 76-79.
- <sup>48</sup> Farbe und Gleichnis, S. 14. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 43.
- <sup>49</sup> Farbe und Gleichnis, S. 38. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 62.
- <sup>50</sup> Farbe und Gleichnis, S. 24. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 49.
- <sup>51</sup> Vgl. z.B. den Katalog des Herzog Anton Ulrich-Museums, Braunschweig: „Die Sprache der Bilder“, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1978.
- <sup>52</sup> Vgl. Kurt Badt: *Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation*, Köln 1961.
- <sup>53</sup> Farbe und Gleichnis, S. 111-119. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 321-323.
- <sup>54</sup> Farbe und Gleichnis, S. 113, 114. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 321.
- <sup>55</sup> München 1974. Deutsche Übersetzung von: „The Hidden Order of Art“, London 1967.
- <sup>56</sup> Vgl. Jean Piaget, Bärbel Inhelder: *Die Psychologie des Kindes*, Olten, Freiburg/Br. <sup>2</sup>1973 (Deutsche Übersetzung von „La Psychologie de l'enfant“, Paris 1966), S. 49: „... die Kinder verhalten sich so, als ob sie auch ohne exakte Zentrierungen zu sehen hofften, während die Großen aktiver hinsehen...“ Und Anm. 7 auf dieser Seite: „Dieser Mangel an aktiver Erforschung erklärt ein Merkmal, das man in den Wahrnehmungen der Kinder unter 7 Jahren beschrieben hat: den Synkretismus (Claparède) oder Globalcharakter (Decroly), die Tatsache nämlich, daß das Kind in einer komplexen Darstellung nur den Gesamtcharakter wahrnimmt, ohne Analyse der Teile und Synthese ihrer Beziehungen. G. Meili-Dworetzki zum Beispiel hat eine doppeldeutige Figur verwendet, in der man ein Paar Scheren oder ein menschliche Gesicht sehen kann. Die beiden Strukturen werden von Erwachsenen abwechselungsweise gesehen und bleiben simultan miteinander unvereinbar (weil dieselben Kreise entweder die Augen oder die Ringe der Schere darstellen); eine gewisse Zahl Kinder hat hingegen geantwortet: ‚Das ist ein Mann, dem man eine Schere ins Gesicht geworfen hat‘...“
- <sup>57</sup> Ehrenzweig, a. a. O., S. 17, 18, 20.
- <sup>58</sup> Farbe und Gleichnis, S. 83-90. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 172-175.
- <sup>59</sup> Farbe und Gleichnis, S. 88. Die Zeichnungen abgebildet auf den Seiten 86 und 87. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 173.

- <sup>60</sup> Ehrenzweig, a. a. O., S. 20.
- <sup>61</sup> Ehrenzweig, a. a. O., S. 23, 28, 35, 40, 42, 43.
- <sup>62</sup> Farbe und Gleichnis, S. 94. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 235, 236.
- <sup>63</sup> Vgl. dazu auch Watkins, a. a. O., S. 233.
- <sup>64</sup> Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum* (System der Philosophie. Dritter Band: Der Raum, Zweiter Teil), Bonn 1969, S. 260.
- <sup>65</sup> Lawrence Gowing: *Matisse*, London 1979, S. 114.
- <sup>66</sup> Vgl. Anm. 34.
- <sup>67</sup> Schmitz, a. a. O., S. 337, 338.
- <sup>68</sup> Schmitz, a. a. O., S. 260, 261.
- <sup>69</sup> Farbe und Gleichnis, S. 38, 39. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 50.
- <sup>70</sup> Vgl. z. B. Bodo Gatz: *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*. Diss. Tübingen 1964; Hildesheim 1967.
- <sup>71</sup> Vgl. Hans Sedlmayr: *Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst* (1938). Wiederabgedruckt in: *Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Wien, München 1960, S. 322-341. S. 335: „Was folgt daraus“ („der Idee des Paradieses als Zentralmonade der französischen Kunst“) „für die Eigentümlichkeiten der Farbe? Vielleicht vor allem eine von allem grob Stofflichen wie von allem Dumpfen geläuterte Farbsubstanz? ...“
- <sup>72</sup> Vgl. Walter Hess: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler*, S. 67. – *Farbe und Gleichnis*, S. 20, 21. – *Écrits et propos sur l'art*, S. 46.
- <sup>73</sup> Vgl. Schmitz, a. a. O., S. 248.