

Das Dekorative
bei Henri Matisse

Teil I

Abschlußarbeit
zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich Kunstgeschichte

bei
Herrn Dr. Herbert Dellwing
vorgelegt
im November 1988

von
Martina Dillmann
Emil-Sulzbach-Str. 13
in Frankfurt/Main

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main

Inhaltsverzeichnis

		Seite
<i>Teil I</i>	Vorwort	2
	1. Einleitung	3
	2. Das Dekorative	5
	2.1. Zum Begriff des Dekorativen	5
	2.2. Die Entwicklung des Dekorativen in der Kunst und im Kunsthandwerk des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts	7
	3. Matisse - die Anfänge seiner dekorativen Malerei	17
	3.1. Jugend und Lehrzeit	17
	3.2. Zu Matisse' Beeinflussung durch dekorativ geprägte Kunststile und durch Lehrbücher zur dekorativen Gestaltung	18
	3.3. Der Fauvismus	27.
	4. Matisse - inhaltliche und formale Elemente des Dekorativen	30
	4.1. Die Religion des Glücks - Dekoration und inhaltliche Aussagen	30
	4.2. Die formalen Gestaltungsmittel des Dekorativen	42
	4.2.1. Die Komposition	42
	4.2.2. Die Rolle und Funktion des Ornaments	54
	4.2.3. Das Format - Matisse zwischen Staffeleimalerei und dekorativer Wandmalerei	64
	5. Von der dekorativen Malerei zur Dekoration - Die Scherenschnitte	75
	6. Zusammenfassung	92
	Matisse' Zitate zum Dekorativen und der Dekoration	100
	Literaturverzeichnis	101
<i>Teil II</i>	Abbildungsband	

Vorwort

"Das Dekorative ist etwas sehr Kostbares an einem Kunstwerk. Es ist ein wesentlicher Bestandteil. Es hat nichts Abwertendes, wenn man von den Werken eines Künstlers sagt, sie seien dekorativ. Alle unseren französischen Frühen Meister sind dekorativ."¹ (Henri Matisse, 1946)

Somerset Maugham äußerte sich einmal gegenüber Matisse, von dem er ein Bild gekauft hatte: "Wissen Sie, ich kaufe Bilder, um mein Haus zu schmücken." Matisse antwortete daraufhin: "Das ist Dekoration, das ist bedeutungslos."² (Henri Matisse, Datum unbekannt)

Der Widerspruch, der sich aus der Gegenüberstellung der obigen Zitate Matisse' ergibt, nämlich Matisse' einerseits positive und andererseits negative Beurteilung des Dekorativen, wirft folgende Fragen auf: hat sich Matisse' Einstellung bzw. seine Bewertung des Dekorativen im Laufe seines Lebens geändert, oder ergibt sich die unterschiedliche Bedeutung dieses Begriffs aus der Vielfalt seiner Interpretationsmöglichkeiten?

Diese Arbeit soll einen genaueren Einblick in Matisse' Auffassung des Dekorativen geben sowie die Rolle und Funktion des Dekorativen in seinem malerischen Werk analysieren. Dabei sind Wandel und Umwertung dieses Begriffes in der bildenden Kunst zu berücksichtigen, welche sich am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vollziehen.

¹H. Matisse (1951): Gespräch mit André Lejard, zit. nach Pierre Schneider: Matisse, München 1984, S. 178

²H. Matisse (1946): Schwarz ist eine Farbe, zit. nach Jack Flam: Henri Matisse, Über Kunst, Zürich 1982, S. 191

1. Einleitung

Henri Matisse war der einzige der großen Maler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der das Dekorative ausdrücklich in sein malerisches Werk miteinbezog. Neben der Farbe, der Essenz seiner Kunst, nahm das Dekorative innerhalb seiner künstlerischen Ziele und Mittel einen wichtigen Stellenwert ein. "Dekorativ sein ist die erste Regel."¹ Diese konsequente Haltung ist umso erstaunlicher, als das Dekorative seit dem Niedergang des Jugendstils um 1905 allgemein aus dem Ausdrucksvokabular des Künstlers verbannt schien. Es wurde mit dem Geschmack von Oberflächlichkeit und überflüssigem Zierat verbunden und deshalb aus der Kunst und dem Kunsthandwerk verdrängt.

Sieht man die künstlerischen Ziele und geistigen Hintergründe der sich in großer Vielfalt entwickelnden Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts, so mußte folglich ein Maler wie Matisse mit seinen Vorstellungen einer zeitlosen, dekorativen Kunst fast anachronistisch anmuten. Zwei Weltkriege, ständige gesellschaftliche und politische Veränderungen mit den damit verbundenen Entbehrungen und psychischen Belastungen konnten Matisse ebensowenig von dem Ziel einer Kunst als "geistiges Beruhigungsmittel"² ohne anspruchsvolle Sujets und Inhalte abbringen wie die parallel verlaufenden vielseitigen Entwicklungen der modernen Malerei oder die anhaltende Kritik an seiner, angeblich dem "oberflächlichen Hedonismus"³ oder dem "dekorativen Formalismus"⁴ huldigenden Kunst.

Verfolgt man den künstlerischen Weg von Matisse, so läßt sich eine kontinuierliche Entwicklung eines "dekorativen Stils" von den Anfän-

¹H. Matisse (1951): Gespräch mit André Lejard, zit. nach Schneider, S. 176

²H. Matisse (1908): Henri Matisse, Farbe und Gleichnis, Gesammelte Schriften, Zürich 1955, S. 24

³Jean Guichard-Meili: Henri Matisse, Sein Werk, seine Welt, Köln 1968, S. 213

⁴Nancy Marmer: Matisse and the Strategy of Decoration, in: Artforum, Nr. 4, 1968, S. 31

gen ("Die Lebensfreude", Abb. 3) bis zu den farbigen Schnittgouachen der letzten Schaffensjahre feststellen. Eine Entwicklung, die sich anfänglich nur durch die Verwendung dekorativer Objekte, wie Keramiken, Teppiche oder gemusterte Stoffe in seinen Bildern äußerte und die, nachdem das Dekorative wesentlicher Bestandteil Matisser Malerei geworden war, in den letzten Lebensjahren in seinen Scherenschnitten und in der Ausstattung der Kapelle in Vence gipfelte.

2. Das Dekorative

2.1. Zum Begriff des Dekorativen

Der Begriff der Dekoration kommt aus dem Lateinischen (*decus*) und bedeutet Schmuck, jedoch auch Haltung und Auszeichnung. Im Gegensatz zum Ornament¹ bezieht sich die Dekoration nicht auf ein einzelnes Schmuckmotiv, sondern auf den Gesamtschmuck einer Fläche, eines Körpers oder Raums. Die Dekoration kann sowohl auf den Bereich der bildenden Kunst, der Architektur, des Kunsthandwerks, der Produktgestaltung, als auch auf die Ausstattung eines Innenraums bezogen werden.

Das Dekorative leitet sich von der Dekoration ab und bedeutet schmückend, zierend, wirksam.² Ein Gegenstand kann durch seine Anordnung oder auch durch seinen Schmuckcharakter³ dekorativ sein. Er wirkt entweder für sich allein dekorativ oder ist ein Bestandteil eines Ensembles bzw. einer Dekoration. Das Dekorative hatte bis

¹Zum Begriff des Ornaments: DTV Lexikon, Bd. 13, München 1975, S. 249

Zum Ursprung des Wortes Ornament siehe lat. *ornare* = schmücken: "Verzierung von Bauwerken und Gegenständen, die ursprüngliche Äußerung des künstlerischen Gestaltungstriebes. Das Ornament kann die Form, die es schmückt, gliedern und betonen oder auch unabhängig von ihr bleiben oder sie überwuchern. Es paßt sich meist dem Werkstoff und seinen technischen Gegebenheiten an, doch gehorcht seine Gestaltung eigenen Gesetzen. Die Formensprache der Ornamentik kann in ihren Anfängen nicht nur dekorativer, sondern auch zeichenhaft symbolhafter Art sein. Sie bewegt sich zwischen einem rein linearen, abstrakt geometrischen Stil und einer von organischen Formen ausgehenden zuweilen naturalistischen Gestaltungsweise. Schon in der Jungsteinzeit treten ausgeprägte Ornament-Systeme auf ..."

Vgl. Klaus Hoffmann: *Neue Ornamentik*, Köln 1970; vgl. auch Peter Meyer: *Das Ornament in der Kunstgeschichte*, Zürich 1944

²Siehe A. M. Textor: *Auf deutsch, Das Fremdwörterlexikon*, Hamburg 1986, 2. Auflage, S. 63, sowie DTV Lexikon, Bd. 3, S. 254

³Der Gegenstand wirkt nicht durch seine Form dekorativ, sondern durch das, was er an schmückendem Beiwerk z. B. Bemalung oder plastischen Auflagen trägt. Siehe Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1979, S. 154.

zum Anfang des 19. Jahrhunderts eine positive Bedeutung, ebenso das Wort Dekoration (Auszeichnung, Haltung). "Zier stellt also eine Bewertung dar. Das von sich her Ausgezeichnete erscheint allen schöpferischen Zeiten als schmuckwürdig und bestimmt Art und Charakter der Dekoration."⁴

Das Dekorative muß immer in engem Zusammenhang mit dem zu schmückenden Objekt gesehen werden. Es hat die Aufgabe zu schmücken, zu verschönern, zu erfreuen und zu betonen, kann sich jedoch nicht von dem Charakter des Objekts loslösen und bleibt diesem untergeordnet. Nimmt die dekorative Eigenschaft überhand, d. h. überdeckt sie die Funktion des Gegenstandes oder den Gehalt des Kunstwerks, erhält dieser etwas Unbestimmtes und verliert an Bedeutung.⁵

Der Verruf, in den das Dekorative durch seinen Mißbrauch im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts geriet, hat bis heute nichts an Aktualität verloren, obwohl einige Reformversuche⁶ zu seiner Rehabilitierung unternommen wurden.⁷

⁴DTV Lexikon, Bd. 3, S. 254

⁵Vgl. Alfred H. Barnes: Decoration and Decorative Design, in: The Art of Henri Matisse, New York/London 1933, S. 21-29, insbesondere Barnes, S. 22: "... in all the greatest art, expression and decoration are united so intimately, that only by an effort of abstraction can they be distinguished ... color, light, line and space - contributes to an insight into important and moving aspects of the world and also directly charms and delights us. If either aspect becomes isolated or over-emphasized, there is proportionate loss of power and conviction." Vgl. künstlerische Epochen, die das Dekorative auf Kosten des Schöpferischen, des Gehaltes des Werkes in den Vordergrund stellen, z. B. Historismus, bestimmte Epochen der römischen Kunst, soweit sie die griechischen Kunstwerke nur kopierten.

⁶Vgl. unten, S. 96-99

⁷Der Begriff des Dekorativen, zusammengestellt aus: 1. Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1979, S. 154; 2. Lexikon der Kunst, Leipzig 1975, S. 509; 3. DTV Lexikon, Bd. 3, München 1975, S. 254

2.2 Zur Situation des Dekorativen in der Kunst und im Kunsthandwerk im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts

Die Veränderungen, die mit der Bedeutung des Dekorativen im 19. und 20. Jahrhundert vorgingen, boten möglicherweise eine der Voraussetzungen für Matisse' eigenes Interesse und seiner Auseinandersetzung mit dem Dekorativen in der Malerei. Vor dem 19. Jahrhundert wurde das Dekorative im Bereich der angewandten Künste als etwas durchgängig Positives betrachtet. Als sinn- und maßvoll eingesetzter Schmuck, als Mittel der Betonung und Akzentuierung hatte es eine wesentliche Funktion. Erst im 19. Jahrhundert, mit seinen gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungen, kam es zu Auf- und Abwertungen des Begriffs des Dekorativen.

Die um 1785 einsetzende Industrialisierung und die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen bewirkten auch in der Kunst grundlegende Wandlungen und Entwicklungen. Aufgrund des Zerfalls der großen religiösen Weltbilder fehlten nun die allgemeingültigen Wertmaßstäbe zur Beurteilung dessen, was Kunst war. Profane Darstellungen überwogen vor religiösen. Die Folge war eine nicht mehr gesellschaftlich orientierte Kunst, die eine Trennung zwischen offiziellem und individuellem Geschmack nach sich zog. Die vehement steigenden Bevölkerungszahlen und die Notwendigkeit der Ausweitung der Städte, die mit der Industrialisierung einhergingen, schufen neue Bauaufgaben, denen die sich im Umbruch befindliche "Neue Welt" nicht gewachsen war. Sie befand sich in einem Zwiespalt zwischen Althergebrachtem und explosionsartig auftretenden Neuerungen.⁸

Die Folge der Suche nach dem neuen Stil in der Kunst war ein Rückgriff auf Stilepochen der Vergangenheit, wie sie sich z. B. seit 1830 durch die Architektur des Historismus⁹ äußerte. Der historistische Baustil fand seinen Ausdruck in einer vorwiegend dekorativen Architektur, die ihre Elemente in rezeptiver Weise aus den verschiedensten Kulturen früherer Zeiten zusammenstellte und miteinander

⁸Siehe Fritz Baumgart: Du Mont's Kleine Kunstgeschichte, Köln 1979, S. 264

⁹Vgl. Richard Hamann/Hermann Jost: Dekorativismus, in: Stilkunst um 1900, München 1973, S. 312-324

vermischte. Ein Konglomerat von ornamentalen Motiven, ägyptische neben Rokokoreminiszenzen, Ornamente aller Völker und Zeiten überwucherte die Architektur. Das Ornament wurde nicht mehr als ein gliederndes und die Formen der Architektur betonendes Schmuckelement angesehen, sondern verselbständigte sich und wurde zur konventionellen Verhüllung der Bauten.¹⁰

Auch auf dem Gebiet der dekorativen Künste blieben die neuen Möglichkeiten der seriellen Produktion nicht ohne Folgen für die Bedeutung des Dekorativen. Mit Ornamenten geschmückte kunsthandwerkliche Artikel hatten bis dahin als teure Kleinode gegolten, die einer bestimmten wohlhabenden Bevölkerungsschicht vorbehalten waren.¹¹ Die Gründe hierfür lagen in ihrer sorgfältigen und zeitaufwendigen Herstellung. Die nun einsetzende Überflutung des Marktes mit maschinell produzierten ornamentierten Gegenständen, die die komplizierten Schmuckmotive des Kunsthandwerks nachahmt, führte zu einer billigen, folglich einem breiten Publikum zugänglichen, jedoch qualitätslosen Nachahmung dekorativer Gegenstände. Das Kunsthandwerk mußte langfristig der Übermacht serieller Herstellung billiger Schmuckware weichen und geriet in die Rolle der Funktions- und Bedeutungslosigkeit, in eine randständige Position. So führte der Mißbrauch des Dekorativen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr zu einer Umkehr seiner ursprünglich positiven Bedeutung. Sowohl auf dem Gebiet dekorativer Schmuck- und Gebrauchsgegenstände, als auch in der Architektur und der bildenden Kunst wurde das Dekorative zunehmend mit der Vorstellung einer inhaltsleeren, qualitätslosen, rein schmückenden Kunst verbunden.

Eine temporäre Lösung des Konflikts der wesenlos gewordenen dekorativen Kunst bot sich um 1895 mit der Entwicklung des Jugendstils, einer Bewegung, die mit der Nachahmung historischer Stile brach und es sich zur Aufgabe gemacht hatte, das Kunsthandwerk aus seinem Schattendasein zu erlösen. Der Jugendstil war der letzte, in dem angewandte (dekorative) und schöne (hohe) Künste eng

¹⁰Siehe Joseph Rykwert: Ornament ist kein Verbrechen, Köln 1983, S. 162

¹¹Siehe Meyer, S. 617

miteinander verbunden waren. Sie sollten unter dem Aspekt der Einheit von Kunst und Leben vereinigt werden.¹² Der Jugendstil war eine zuerst in England als "Modern Style" aufkommende Stilrichtung, die von ethischen Ideen getragen, den Menschen aus seiner Isolation und Vereinsamung der durch Technik und Industrie bestimmten Massengesellschaft heraushalten wollte.¹³ Mit Hilfe einer neu geschaffenen Ornamentik, die sich nicht mehr mit der Wiederholung antiker Motive zufriedengab,¹⁴ sondern auf originale Pflanzenmotive aus der Natur zurückgriff und sie stilisierte, glaubte man, zu einem neuen Stil gelangen zu können. Das Gebrauchsgut in der Umgebung des Menschen sollte wieder durch eine schöne handwerkliche Form geprägt werden. Das Dekorative sollte durch wohlüberlegte und maßvolle Verwendung des Ornaments die Bedeutung der Wertsteigerung und Verschönerung des Gegenstandes erhalten.

Henry van de Velde, der neben William Morris der geistige Führer der Jugendstilbewegung war, sieht das Ornament in einer abhängigen und dienenden Funktion. "Das Ornament ist ein Organ und weigert sich, nur etwas Aufgeklebtes zu sein ... Neu ist an unserer Theorie, daß das Ornament kein eigenes Leben für sich hat, sondern von dem Gegenstand selbst, seinen Formen und Linien abhängt und von ihnen den organisch richtigen Platz erhält."¹⁵ Das Ornament im Jugendstil drückte nicht nur durch die exklusive Gestaltung des Gegenstandes einen über das rein Dekorative hinausgehenden Anspruch aus, sondern auch durch die Malerei.

Hofstätter bezeichnet die beliebte Ornamentform der Arabeske¹⁶ als "Universalgebärde bildnerischen Ausdrucks",¹⁷ womit die umfassende

¹²Siehe Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963, S. 17

¹³Siehe Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1, 6. Auflage, München 1979, S. 65

¹⁴Die Ornamentik der gesamten abendländischen Kunst geht auf die Ursprungsformen der griechischen Antike zurück. Der Jugendstil versuchte zum ersten Mal, eine von diesen traditionellen Wurzeln unabhängige Ornamentik zu schaffen.

¹⁵Henry van de Velde, zit. nach Hoffmann, S. 8

¹⁶Vgl. unten, S. 56/57

¹⁷Hans H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965, S. 112

Bedeutung des Ornaments für die Jugendstilmalerei verdeutlicht wird. Die ornamentale Flächengestaltung, die sich durch eine Reduzierung der Darstellung auf Linien und Farbflächen ausdrückt, die rhythmische Gliederung der Bildfläche durch die beliebte Arabeskenform, dienen nicht dem rein Schmückenden, sondern dem Ausdruck seelischer Schwingungen, "der Durchdringung allen Geschehens mit einer geistigen Ordnung".¹⁸

Die Aufwertung der angewandten Künste, die Gleichsetzung des Kunsthandwerkers mit dem, der sich den sogenannten schönen Künsten widmete, wirkte sich auch auf die Malerei aus. Die neue Stellung der dekorativen Malerei¹⁹ war von solch entscheidendem Einfluß, "daß gegenständliche Maler" befürchteten, "von ihren neuen Rivalen überflügelt zu werden".²⁰

Maurice Denis forderte, "daß ein Bild vor allem ein Ornament sein sollte".²¹ Paul Gauguin sprach in seinen Schriften vom "suggestiven Dekor", womit er eine Synthese großer, reiner Farbflächen mit "einfachen, ausdrucksvollen und dekorativen Linien"²² meinte. An anderer Stelle betonte er den "dekorativen Sinn", der ihn dazu führt, "den

¹⁸Ebd.

¹⁹Vgl. Lexikon der Kunst, Leipzig 1975, S. 509: Unter "dekorativer Malerei", die in den Bereich der Dekorativen Künste gehört, versteht man die Malerei auf Wandflächen und Decken, soweit sie nur Schmuckwirkung zu erzielen sucht. "Die schmückende Malkunst wird nach Sinn, Material und Technik von dem Objekt bestimmt, das jeweils ihr Träger ist ... in der Gestaltung meidet die dekorative Malerei das Verweilen beim Detail, oft die Perspektive und meist die geistige, zur Tiefe drängende Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, wie sie das Tafelbild erstrebt. Die dekorative Malerei vereinfacht, arbeitet gern flächenhaft, prägt eindeutige Konturen und stimmt das Kolorit mit dem Blick auf das Ganze ab." Sie verwendet häufig geometrische Formen, pflanzliche, aber auch gegenständliche Motive, die sie abstrahiert und phantasievoll umgestaltet und damit der Realität entfremdet. Während der dekorative Künstler Ende des letzten Jahrhunderts in seiner Darstellungsweise nicht an die Wiedergabe der Natur gebunden war, waren die Maler der sogenannten hohen Künste an die Wirklichkeitsnachahmung gebunden. Im allgemeinen war die Tafelmalerei den hohen Künsten vorbehalten und die Wandmalerei den dekorativen Künsten.

Oben genannte Kriterien werden uns im Zusammenhang mit Matisse' Auffassung des Dekorativen weiter beschäftigen. Vgl. S. 64-74

²⁰Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst, Stuttgart 1982, S. 70

²¹Ebd.

²²Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1986, S. 16

Hintergrund mit Blumen zu säen".²³ Für Gauguin konnte der Farbflächendekor durch seine Ausdruckskraft zum Äquivalent einer erlebten Naturwirklichkeit und eines Seelenzustandes werden.²⁴ Damit näherte er sich den Zielen des Jugendstils, der die formalen Linien als Ausdruck seelischer Schwingungen verstand. Sowohl Gauguins Farbflächendekor, als auch die ornamentale Linienführung des Jugendstils stellten formale dekorative Mittel dar, mit denen das psychische Befinden des Menschen zum Ausdruck gebracht werden sollte.

Es bestehen formale Gemeinsamkeiten zwischen der Entwicklung der modernen und der dekorativen Malerei Ende des letzten Jahrhunderts. Die Entfernung von der Nachahmung der Natur, die Auflösung der Perspektive und vor allem die Reduzierung der Dreidimensionalität des Raums auf eine Fläche, die durch Linien und Farbflächen gegliedert wird, sind Beispiele von Gestaltungsmitteln, die beiden Bereichen gemeinsam sind. Die Kriterien der dekorativen Malerei wurden bereits um 1850 in den Anleitungsbüchern zur Dekoration²⁵ festgehalten, während sich die Protagonisten der modernen Malerei - z. B. Gauguin, van Gogh - erst um 1880 von der Naturnachahmung lösten. Sie suchten mit Hilfe neuer formaler Mittel nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten subjektiv erlebter Wirklichkeit. Beide Richtungen strebten jedoch trotz gemeinsamer "dekorativer Gestaltungsmittel" inhaltlich vollkommen verschiedene Ziele an: in der dekorativen Malerei war das Dekorative mit dem Inhalt identisch, während in der modernen Malerei das Dekorative inhaltlichen Aussagen untergeordnet wurde.

Auf dem Gebiet der Produktgestaltung bzw. der Gebrauchs- und Ziergegenstände kam der Jugendstil bald in Verruf, da die Entwürfe von Künstlern zu seriell produzierten, qualitätslosen und billigen Nachahmungen mißbraucht wurden und als Massenware den Markt überschwemmten.²⁶ Eine ähnliche Situation wie vor der Entstehung der Jugendstilbewegung entwickelte sich. Die Begründung für diese Entwicklung lag nicht nur in der unverantwortlichen Überproduktion

²³Ebd., S. 33

²⁴Siehe Hess, S. 16

²⁵Vgl. S. 21-24

²⁶Siehe Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff: Lexikon der Kunststile, Bd. 2, Braunschweig 1970, S. 99

dekorativer Objekte in Kunst und Kunsthandwerk, sondern auch in dem inneren Widerspruch des Jugendstils, der einerseits aus der Ablehnung der Maschinenarbeit, andererseits aber dem Bestreben eines dem Industriezeitalter gemäßen Stils resultierte. Die Massenproduktion ließ sich nicht mit den Vorstellungen eines sorgfältig hergestellten und formschönen Gegenstandes vereinbaren. So mußte der Jugendstil einer vom technischen Fortschritt geprägten Konsumgesellschaft weichen.

Das Dekorative, für das im Jugendstil Qualität, Schönheit und sinnvoll eingesetzte Verzierung gestanden hatten, wurde nun, da es geistige Entleerung und Mißbrauch durch Massenproduktion und willkürliche Verwendung erfahren hatte, aus der Kunst und dem Kunsthandwerk verbannt. Nur van de Veldes Konzept der zweckmäßigen, funktionellen Produktgestaltung konnte sich halten und diente als Basis für die Ästhetik der modernen Produktkonzeption, die das Dekorative und das Ornament als weselos und überflüssig ausschloß.²⁷

Der Anfang des 20. Jahrhunderts stand ganz im Zeichen der neuerlichen Ablehnung des Dekorativen und des Ornaments. Der Aufsatz von Adolf Loos²⁸ mit dem bezeichnenden Titel "Ornament und Verbrechen" (1908) war einer der vernichtendsten Angriffe gegen eine Verzierung und Schmückung des Gegenstandes mit Ornamenten. Loos trat für eine Unterscheidung von Dekoration und Zweck ein. Er sah das Ornament als überholten Ausdruck einer Kultur, die sich so sehr weiterentwickelt hatte, daß sie des Ornaments als überflüssigen Zierat am Gegenstand nicht mehr bedurfte. Denn "die Schönheit nur in der Form zu suchen und nicht vom Ornament abhängig zu machen, ist das Ziel, dem die ganze Menschheit zustrebt".²⁹ Loos verurteilte das Ornament als "unästhetisch" und betrachtete Ornamentlosigkeit als "Zeichen geistiger Kraft".³⁰ Er propagierte die schlichte Oberfläche des Gegenstandes, der seine Funktion so unauffällig wie möglich erfüllen sollte. Nur so konnte das Objekt dem Verstand und auch den Sinnen Freude bereiten.

²⁷Siehe Haftmann, Bd. 1, S. 69

²⁸Siehe Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: Trotzdem, Wien 1908, S. 78-88

²⁹Loos, zit. nach Gombrich, S. 72

³⁰Loos, Ornament und Verbrechen, S. 88

Auch die bildende Kunst reagierte nun mit Ablehnung dem Dekorativen gegenüber. Auch hier war es zu einem verständnislosen und geistig leeren Gebrauch des Begriffs gekommen. Nachdem in der Jugendstilzeit dem Dekorationsenthusiasmus ähnlich wie im Kunsthandwerk eine Schwemme leerer, kitschiger, rein dekorativer Malereien gefolgt war, bewirkte dies den gegenteiligen Effekt der eigentlichen Zielsetzung des Jugendstils, nämlich die Negierung des Dekorativen innerhalb der bildenden Kunst.

Fünfzehn Jahre nach dem Zerfall des Jugendstils stand Max Beckmanns Meinung zur Dekoration stellvertretend für eine allgemeine Auffassung: "Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich artistischen Entartung in leerer Dekoration und aus einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen."³¹

Die allgemeine Überzeugung, daß das Schöne der Ausschmückung nicht bedürfe, weil selbst in seiner Schlichtheit und Funktionalität dekorativ, wurde in den dreißiger Jahren noch erweitert.³² Etwas war schön, weil es seinen Zweck ganz unmittelbar erfüllte, und konnte deshalb für sich genommen zu einem Objekt der Sinnenfreude und Schönheit werden.³³ In einer Gesellschaft, in der die Zweckmäßigkeit des Objekts als erstrebenswertestes Ideal galt, mußte das Dekorative im Sinne des ornamentgeschmückten Gegenstandes zweifelsohne überflüssig werden.

Die Ästhetik des Gegenstandes hatte sich soweit verändert, daß das Dekorative in Form des Ornaments als unschön und die wahre, schöne Form verdeckend angesehen wurde. Diese negative Einstellung dem Dekorativen und dem Ornamentschmuck gegenüber zieht sich - abgesehen von wenigen Ausnahmen in der Kunst, und Matisse ist eine dieser Ausnahmen - durch das gesamte 20. Jahrhundert.

³¹ Beckmann (1920): zit. nach Hess, S. 109

³² Mit der Kunstgewerbeausstellung 1925 erreichte das Art Deco seinen Höhepunkt. Das Art Deco war eine Richtung des Kunsthandwerks, die sich in den zwanziger Jahren entwickelte und sich an der Kunst Frankreichs um 1820 orientierte. Das Art Deco war der letzte umfassendere Versuch im 20. Jahrhundert, dem Dekorativen seine ursprüngliche positive Bedeutung innerhalb des Kunsthandwerks zurückzugeben. Vgl. auch Martin Battersby: Art Deco, in: Dekorative Kunst 1890-1940, Hrsg. Philippe Garner, Luxemburg 1981, S. 18-27

³³ Siehe Rykwert, S. 169

1955 äußert sich Hans Sedlmayr zum Ornament in der Kunst. "... das Ornament stirbt ... Kein lebenskräftiges Ornament ist während der Blütezeit im 20. Jahrhundert mehr entstanden."³⁴ Sedlmayr betrachtet das Ornament als überholten Ausdruck der Vergangenheit, welches aufgrund seiner Bedeutung und auszeichnenden Qualität kein Bestandteil der reinen Kunst³⁵ sein kann. Da der Träger des Ornaments nach Reinheit strebt, weist dieser das Ornament von sich und nimmt ihm dadurch seinen Existenzgrund.³⁶ "Während es ein echtes 'modernes' Ornament nicht gibt, gibt es sehr wohl moderne Formen des Musters."³⁷

Sedlmayr sieht den Bruch der Kontinuität zwischen alter und moderner Kunst durch die Entwicklung des Ornaments zum Muster verdeutlicht, das er als Nachfolger des Ornaments propagiert. Aufgrund seiner einfachen, zufällig wirkenden Struktur und seiner ästhetischen Qualitäten betrachtet Sedlmayr das Muster als Grundlage der modernen Malerei.³⁸

Sedlmayr verurteilt das Ornament nicht in seiner Eigenschaft als Schmuckmotiv, denn er befürwortet das Muster, das ebenfalls Ausdruck des Dekorativen ist; er kritisiert die spezifischen Eigenarten des Ornaments, die sich unabhängig von seiner Funktion als Dekoration ergeben. Damit vollzieht er eine Trennung zwischen dem Dekorativen und dem Ornament, die signifikant für die Haltung des 20. Jahrhunderts ist.

Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, in dem das Ornament nur als ein dem Dekorativen untergeordnetes Schmuckelement existieren konnte, werden die beiden Begriffe nun als zunehmend unabhängig voneinander betrachtet. Dies liegt an der verlorengegangenen Bedeutung

³⁴Hans Sedlmayr: Der Tod des Ornaments, in: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955, S. 49

³⁵Unter "reiner" Kunst versteht Sedlmayr die abstrakte Kunst, auf die er sich auch in erster Linie bezieht, wenn er von moderner Malerei spricht. Das Ornament kann für ihn in der modernen Malerei nicht existieren. Damit übersieht er aber, daß das "Ornamentale" eine wesentliche Rolle in der abstrakten Malerei spielt.

³⁶Sedlmayr streitet die autonome Existenzfähigkeit des Ornaments ab, wie sie sich dann aber in der Malerei der sechziger Jahre (z. B. Neue Ornamentik) verwirklicht.

³⁷Sedlmayr, S. 50

³⁸Vgl. Stichwort Muster, S. 62

des Ornaments als ein zusätzliches Element der Schmückung und Auszeichnung. Eine Überlebensmöglichkeit bietet sich dem ehemals begleitenden Schmuckmotiv nur durch seine Verselbständigung und Entwicklung zur Unabhängigkeit.³⁹ Dies drückt sich in der Malerei z. B. durch die Neue Ornamentik oder die Pattern Art⁴⁰ aus oder auch im "Ornamentalen" der ungegenständlichen Malerei.⁴¹

"Ornamentalität allein wäre weder Indiz noch ein Alibi für ein Dekoratives, die Qualitätsfrage entscheidet, und hier sind formarm oder formreich keine eindeutigen Kriterien."⁴² Hoffmann verdeutlicht die Differenzierung zwischen dem Dekorativen und dem Ornament in der Gegenwart. Formenreichtum, der in früherer Zeit aus der Ornamentierung des Gegenstandes resultierte, muß nicht mehr zwingend Eigenschaft des Dekorativen sein. Dafür spricht auch die Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte moderne Ästhetik des Gegenstandes, der auch durch Formschönheit und Funktionalität dekorativ sein kann. Während Hoffmann dem Ornament Qualitäten zuspricht, distanziert er das Dekorative als etwas Negatives vom Ornament. "Indem das ornamentale Tabu allmählich abgetragen wird, die ornamentale Spreu auch vom Weizen der First-Class Bilder sich trennen läßt, erscheint es möglich, daß der Tadel des Dekorativen künftig nur die minderen Resultate zu treffen vermag."⁴³

In der Kunst des 20. Jahrhunderts bleibt das Dekorative wie das Ornament umstritten. Es wird aus der Gestaltung des Gebrauchsgutes eliminiert, fristet im unwesentlich gewordenen Kunsthandwerk ein eher nostalgisches Dasein und bleibt in der Kunst ein mit Unwesentlichkeit und oberflächlicher Sinnenfreude verbundener Begriff, den man einseitig auf das Handwerk, jedoch nicht auf die Kunst beziehen möchte. "Nichts mißfiel dem abstrakten Maler mehr als der Aus-

³⁹ Vgl. unten, S. 54-63. - Die Verselbständigung des Ornaments zeigt sich auch in der Malerei Matisse', der als einer der ersten Maler des zwanzigsten Jahrhunderts das Ornament über seine rein schmückende und additive Bedeutung hinausführte.

⁴⁰ Vgl. Neue Ornamentik, in: Horst Richter, Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1985, S. 215/16, sowie Hoffmann, a.a.O.

⁴¹ Vgl. Exkurs über dekorative und ornamentale Malerei, in: Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Frankfurt 1960

⁴² Hoffmann, S. 158

⁴³ Ebd., S. 156

druck 'dekorativ', ein Beiwort, das ihn nur zu sehr an die bekannte spöttische Bemerkung erinnerte, daß, was er da gemacht habe, bestenfalls ein hübsches Muster für Vorhänge sei."⁴⁴

⁴⁴Gombrich, S. 73

3. Matisse und die Anfänge seiner Malerei

3.1. Jugend und Lehrzeit

Henri Matisse kam 1869 in Le Cateau in Nordfrankreich (Picardie) zur Welt. Seine Eltern stammten beide aus diesem Ort und lebten zeitweise in Paris. Die Mutter war gelernte Hutmacherin, der Vater arbeitete als Verkäufer in einem Textilgeschäft. Ihr Heimatdorf befand sich unweit von Saint-Quentin, einer Stadt, die für ihre Textilindustrie bekannt war. Viele Menschen in der Umgebung von Saint-Quentin webten in den Wintermonaten für Pariser Firmen. So kann man davon ausgehen, daß sich Matisse schon früh mit Stoffen, Teppichen und ihren Verzierungsmöglichkeiten beschäftigte, was sicherlich zum Teil sein späteres Interesse an dekorativen Dingen, sein vielseitiges Engagement im Kunsthandwerk prägte.

Bis 1890 zeigte er keinerlei künstlerische Ambitionen und durchlief eine mehrjährige Ausbildung als Anwaltsgehilfe in Paris. Als ihm anlässlich eines längeren Krankenhausaufenthaltes ein Malkasten geschenkt wurde, begann er, sich zunehmend für die Malerei zu interessieren.¹ Anfangs arbeitete er bei einem Rechtsanwalt und nahm gleichzeitig Zeichenkurse für Textilgraphik an der Stiftung Quentin de la Tour,² die ihn mit den theoretischen Grundlagen von Dekoration vertraut machten. Seine ersten Auftragsarbeiten waren 1893 für seinen Onkel, dem er die Deckenbalken des Speisezimmers mit Kopien aus dem Louvre schmückte. 1889/90 übernahm er aus einer finanziellen Notlage heraus die Verzierung des Stuckgesimses des Grand Palais für die Pariser Weltausstellung.

¹ Diese Anekdote über die Art und Weise der ersten Malanfänge Matisse' ist bei zahlreichen Autoren unterschiedlich nachzulesen. Vgl. Schneider, S. 176, und Guichard-Meili, S. 28

² Saint-Quentin war wie die Ecole des Arts Décoratifs, die Matisse später besuchte, eine Kunstgewerbeschule, welches Aufschluß über Matisse' frühe Beschäftigung mit Dekorationen gibt.

1890 ging er endgültig nach Paris, um dort ausschließlich als Maler zu arbeiten und sich an verschiedenen Kunstakademien einzuschreiben, u. a. für Abendkurse an der Ecole des Arts décoratifs,³ wo er Albert Marquet kennenlernte. Die Jahre an der Ecole des Beaux-Arts unter der Leitung von Gustave Moreau, der der symbolistischen Malerei nahe stand, dürften für Matisse wohl die künstlerisch einflußreichsten seiner Lehrzeit gewesen sein: da sich Moreaus Unterrichtsweise positiv von dem in anderen Schulen praktizierten akademischen Traditionalismus abhob.⁴ Für Matisse waren diese Jahre in Paris ausgefüllt von den Besuchen an Kunstschulen, seinen fleißigen Kopiertätigkeiten im Louvre, von zahlreichen Besuchen in Ateliers, in denen namhafte Künstler die Werke junger Maler korrigierten, und letzten Endes waren sie auch bestimmt von Matisse' ständiger finanzieller Not. Erst 1905 sollte sich seine künstlerische Situation mit der Entstehung der fauvistischen Bewegung⁵ verändern, die die Basis für Matisse' Entwicklung einer dekorativen Malerei bildete.⁶

3.2. Zu Matisse' Beeinflussung durch dekorativ geprägte Kunststile und durch Lehrbücher zur dekorativen Gestaltung

Wie bereits dargestellt, kam Matisse schon in seiner Kindheit und Jugend durch die Berufe seiner Eltern, die Textilindustrie Saint-Quentins, und später durch seine Zeichenkurse an Kunsthandwerksschulen mit den dekorativen Künsten in Berührung. Als junger Maler lebte er in einer Zeit, die sich gegen Ende des letzten Jahrhunderts intensiv mit dem Dekorativen in der Kunst auseinandersetzte, wovon der Jugendstil des ausgehenden 16. Jahrhunderts, der Orientalismus bzw. die islamische Kunst, die seit etwa 1850 immer populärer geworden war, zeugten.⁷

³Vgl. oben, Anm. 2

⁴Vgl. Bei Gustave Moreau, in: Schneider, S. 51-72

⁵Vgl. unten, S. 27-29

⁶Lebenslauf nach Schneider, S. 715-740

⁷Ein bestimmter Exotismus war bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode, der durch die Entdeckungsreisen Cooks und Bougainvilles sowie Bonapartes Ägyptenfeldzug geweckt worden war.

Zusätzlich waren zwischen 1850 und 1900 zahlreiche Anleitungsbücher zur dekorativen Gestaltung erschienen,⁸ an denen sich nicht nur Dekorateure, sondern auch Künstler orientierten. Alle drei Bereiche, der Jugendstil, die islamische Kunst, die Anleitungsbücher zur Dekoration, erstrebten das Ziel einer dekorativen Kunst oder wie im letztgenannten Fall, das der "anspruchsvollen" Dekoration.⁹ Matisse, der sich, wie im Folgenden dargelegt werden wird, besonders in seiner frühen Zeit künstlerisch an ihnen orientierte, übernahm ihre gestalterischen Mittel und formte sie im Sinne seiner eigenen Kunstkonzeption um.

Die Grenzen zwischen der dekorativ beeinflussten Kunst, der Dekoration und Matisse' eigener Anschauung von Dekoration sind oft nicht klar ersichtlich, sowohl inhaltlich, als auch und insbesondere formal. Die formale Gestaltung eines Bildes unterliegt allgemeingültigen bildnerischen Mitteln, die sich sowohl in den oben genannten, künstlerischen Bereichen, als auch in dem formalen Aufbau Matisse'scher Werke widerspiegeln.

Neue Ereignisse um 1820/30, wie die Unabhängigkeit Griechenlands, die französische Eroberung Algeriens, die Auseinandersetzungen im Mittleren Orient, sorgten neben den zahlreichen Orientreisen von Literaten und Künstlern, die ihre Erlebnisse dem breiten Publikum zugänglich machten (z. B. Victor Hugos *Die Orientalen*, 1829, Eugène Delacroixs *Tod des Sardanapal*, 1827) für eine genauere Beschreibung des Orients.

Kunsthandwerkliche Erzeugnisse des Abendlandes fanden erst 1851 mit der Weltausstellung in Paris Zugang zum europäischen Publikum und wurden mit Begeisterung aufgenommen. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts stand ganz im Zeichen der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit den Gestaltungsmitteln der islamischen Kunst, welche bis in das 20. Jahrhundert reicht. Dies wird nicht zuletzt durch die Orientreisen zahlreicher Künstler nach Tunesien, Algerien, Marokko dokumentiert (Matisse 1905/6, 1911/12, August Macke, Paul Klee 1914, Albert Marquet 1920).

Siehe Raymond Cogniat: *Die Malerei der Romantik*, Lausanne 1967, S. 60/61 und S. 88

⁸Z. B. Henry Havard: *La Décoration*, 2. Ausg., Paris 1982, sowie Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, London 1880, sowie Charles Blanc: *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris 1877

⁹Die Trennung zwischen den dekorativen und schönen Künsten wurde in der Zeit der Aufwertung der Dekoration weiter anerkannt. Dies drückte sich auch in einigen Anleitungsbüchern zur Dekoration aus, die zwar eine "anspruchsvolle" Dekoration erstrebten, jedoch die Kriterien der Dekoration konsequent von denen der Kunst trennten. Siehe Havard, S. 3/4, sowie Walter Crane: *Die Forderungen der dekorativen Kunst*, Berlin 1896, S. 1-7

Das Ornament z. B., das sich als dekoratives Motiv und wichtiges Gestaltungselement durch das gesamte Werk Matisse' zieht, ist sowohl für den Jugendstil, als auch für die dekorative Gestaltung generell ein wesentlicher Bestandteil. Für den Islam ist es die Basis künstlerischen Schaffens überhaupt. Unterschiede gibt es jedoch im Hinblick auf die Art der Verwendung und die inhaltliche Zielsetzung des Ornaments, welches im Zusammenhang mit dessen Aufgabe in der Malerei noch ausführlicher besprochen wird.¹⁰

Trapp beschäftigt sich insbesondere mit Matisse' Beziehung zum Jugendstil und untersuchte das 1906 entstandene Bild "Die Lebensfreude" (Abb. 3) im Hinblick auf Gemeinsamkeiten mit der Jugendstilmalerei.¹¹ Er betont die Parallelen zwischen dem paradiesischen Motiv des "Goldenen Zeitalters",¹² welches Matisse u. a. in diesem Bild verarbeitete, und Werken wie André Derains "L'age d'or" (1905) oder Théodore Roussels Bacchanalen, die ebenfalls diese für die Zeit um 1900 bedeutsame Thematik aufgriffen und künstlerisch umsetzten.¹³

Trapp betrachtet "Die Lebensfreude" als Ausgangspunkt für eine Entwicklung Matisse', die die formalen Mittel des Jugendstils zum Teil übernimmt und ihnen bis zu den späten Werken, wie "Der Tanz" I (1932/33, Abb. 15) oder den Scherenschnitten, z. B. den Illustrationen zu "Jazz" (1947), verbunden bleibt. Er führt dazu die für den Stil um 1900 signifikante Auffassung des Gegenstandes als eine aus Linien und Farbfeldern bestehende Fläche an¹⁴ oder den rhythmisch schwingenden Verlauf der Linien, der an das Arabeskenmotiv des

¹⁰Siehe unten, S. 54-63

¹¹Frank Anderson Trapp: Art Nouveau Aspects of Early Matisse, in: Art Journal Bd. 26, Nr. 1, Herbst 1966, S. 2-8

¹²Siehe S. 34-42

¹³Siehe Trapp, S. 3

¹⁴Matisse hat sich 1904/05 sehr intensiv mit japanischer Kunst auseinandergesetzt. Seit der Weltausstellung von 1867 herrschte ein allgemeines reges Interesse an japanischen Holzschnitten, die sich durch die Zweidimensionalität der Darstellung, der Verwendung der dekorativen Arabeske, der reinen Farbe ohne Modellierung auszeichneten. Matisse kann sich also auch an den formalen Gestaltungsmitteln der japanischen Kunst orientiert haben und nicht, wie Trapp behauptet, an der Jugendstilmalerei, die ihr formales Ausdrucksvokabular zum Teil selbst aus der japanischen Kunst bezog. - Vgl. Haftmann, Bd. 1, S. 33, sowie Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963, S. 56-59

Jugendstils anknüpft. "The rhythms are perhaps too obvious and superficial; though today one can look once more at the best 'art nouveau' decoration with interest and pleasure, the arabesque of the three forms in the 'Joy of Life' is perhaps too reminiscent of the monotonous sinuosity of the style of 1900."¹⁵

Auch die zweidimensionale Auffassung des Gegenstandes, die sich in der "Lebensfreude" erstmals konsequent äußert, versteht Trapp als eine Übernahme von stilistischen Mitteln des Jugendstils. Er betont ihre wesentliche Bedeutung für die weitere Entwicklung Matisse' in Richtung auf eine dekorative Malerei. "In the broad sense it pointed the direction the painter's style was then to take, as he turned increasingly to richly decorative arrangements of flattened shapes."¹⁶

Trapp sieht Matisse' "Orientalismus" im Jugendstil begründet, dessen Begeisterung für das Exotische sich in der Übernahme orientaltischer Ornamentmotive und formaler Gestaltungsmittel äußerte. Dies widerspricht wiederholten Äußerungen des Künstlers, der sich offen zu einer direkten Beeinflussung und intensiven Beschäftigung mit islamischer Kunst bekannte. "Ich wurde von Cézanne und den Orientalen beeinflusst."¹⁷

Eine andere Quelle des dekorativen Schaffens für Matisse bilden die zahlreich zwischen 1850 und 1900 erschienenen Anleitungsbücher zur Dekoration, z. B. Owen Jones' "The Grammar of Ornament" (1880) oder Charles Blancs "Art in Ornament and Dress" (1877), auf die im Folgenden eingegangen werden wird. 1908 formuliert Matisse erstmals seine künstlerischen Ziele in den "Notizen eines Malers", die in auffallender Weise den Forderungen der Dekoration in den oben genannten Werken ähneln.

Matisse' Traum einer Kunst voller Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe, die ein "Linderungsmittel, ... ein geistiges Beruhigungsmittel"¹⁸ sein sollte, stimmt mit der Auffassung Owen Jones' überein, daß sich die Schönheit der Dekoration aus der Ruhe ergibt: "... repose which the mind

¹⁵ Alfred H. Barr (1951): zit. nach Trapp, S. 4

¹⁶ Trapp, S. 6

¹⁷ Matisse (1942): zit. nach Schneider, S. 155

¹⁸ Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 24

feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want."¹⁹

1949 äußerte sich Matisse gegenüber Warren Howe: "... und Kunst soll nicht traurig machen oder beunruhigend sein - sie sollte ausgeglichen, rein, ruhig, erholsam sein."²⁰ Die Parallelen zu Havards Forderung, daß die Dekoration das Interesse des Betrachters wecken, aber ihn emotional nicht zu sehr beanspruchen sollte, scheinen offensichtlich. "Le devoir de décorateur ... n'est pas de provoquer des sentiments de crainte ou d'enthousiasme, mais simplement d'ordonner et embellir. Il doit intéresser le spectateur et ne jamais l'émouvoir."²¹

Matisse vermeidet wie der Dekorateur die direkte Naturnachahmung und wendet hierzu Mittel der Deformierung, Übersteigerung, Vereinfachung des Dargestellten an.²² Darin stimmt Matisse mit der dekorativen Anschauung überein. "... l'artiste doit encore se garder de donner à ses compositions un aspect trop réel."²³ "... il peut s'abandonner aux caprices d'une élégante fantaisie et interpréter avec une certaine liberté les sujets."²⁴

Matisse ist jedoch kein Künstler, der die Natur als Inspirationsquelle negiert. Im Gegenteil: er versteht sie als die Basis seines Schaffens. Seine Vorstellung einer Kunst, die sich an den Naturformen orientiert, aber dem Künstler die Freiheit läßt, diese nach seinen persönlichen Empfindungen abzuwandeln und zu gestalten, entspricht den Forderungen Jones' und Blancs, die ebenfalls die Wichtigkeit der Naturformen als Grundlage für dekoratives Gestalten betonen.²⁵

Die dekorative Malerei, die für eine relative Ewigkeit an einen ihr vorbestimmten Platz gebunden ist,²⁶ muß den Aspekt der Dauer auch

¹⁹Jones, S. 67

²⁰Matisse (1949): Interview von R. H. Howe, zit. nach Flam, S. 220

²¹Havard, S. 7

²²Vgl. dazu Havard, S. 8-13

²³Havard, S. 8

²⁴Ebd., S. 36

²⁵Siehe Blanc (ohne Seitenangabe) sowie Jones, nach Gombrich, S. 65

²⁶Siehe Havard, S. 20

in ihrer Themenwahl berücksichtigen und greift deshalb auf zeitlose, allgemeingültige Sujets zurück. "Le premier devoir d'un spectacle destiné à durer, est de ne représenter que des faits durables."²⁷ Auch Matisse bevorzugt klassische, zeitlose Themen wie z. B. Frauenakte oder Stilleben. Wie in der dekorativen Malerei generell ist er nicht an einer Darstellung einer "flüchtigen Empfindung des Augenblicks"²⁸ interessiert, sondern an einer "dauerhaften Interpretation der Wirklichkeit".²⁹ Um die Wirkung von Stabilität und Dauer zu erreichen, lehnt er die Darstellung emotionaler und physischer Bewegung ab. "Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Größe."³⁰

Während Havard am Beispiel der Koren des Erechtheions in Athen die Harmonie und Ruhe dokumentiert, die die Figuren als Einheit mit der starren Unbeweglichkeit der Architektur verbinden,³¹ führt Matisse ein ähnliches Beispiel in demselben Zusammenhang vor, das der ägyptischen Statuen. Sie sind ein Beispiel für die Wirkung von Größe und Schönheit, die gerade durch den Mangel an Bewegung erreicht werden kann.³² Beide, die dekorative Kunst und Matisse, verzichten auf die emotionale und physische Bewegung der Figur, um den Betrachter weniger auf inhaltliche Aspekte, als auf die Harmonie der Gesamtform zu lenken. Denn "ein Werk muß in sich selbst seine ganze Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, sogar noch ehe er das Sujet erkennt".³³ Um den Charakter der Darstellung zu betonen, fordert Havard, daß die wesentlichen Züge unterstrichen werden müssen und gut lesbar sein sollen.³⁴ Diese Forderung sollte Matisse sein Leben lang begleiten und zu einem seiner wesentlichen Ziele der Malerei werden. "Wir gelangen zu einer

²⁷Ebd.

²⁸Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 14

²⁹Ebd., S. 18

³⁰Ebd., S. 19

³¹Siehe Havard, S. 19/20

³²Siehe Farbe und Gleichnis, S. 19

³³Ebd., S. 24

³⁴Siehe Havard, S. 14

heiteren Ruhe durch die Vereinfachung der Ideen und Formen. Die Details stören die Reinheit der Linien ... wir verzichten auf sie."³⁵ Möglicherweise gibt es eine Verbindung zwischen Owen Jones' Begeisterung für die islamische Kunst, die sich durch sein Standardwerk über die Alhambra ausdrückte,³⁶ seinem Werk "The Grammar of Ornament", in dem er speziell auf die islamische Ornamentik eingeht, und Matisse' beginnendem Interesse an islamischer Kunst. Wie bereits angedeutet, hatte Matisse schon früh die Möglichkeit, sich mit den theoretischen Grundlagen der Dekoration auseinanderzusetzen, die gegen Ende des letzten Jahrhunderts die orientalische Kunst bereits einbezog. Sei es durch die Anleitungsbücher zur Dekoration oder durch die zahlreichen Ausstellungen zur islamischen Kunst, die in den neunziger Jahren und Anfang des 20. Jahrhunderts stattfanden, - es wird vermutet, daß sich Matisse seit etwa 1900 mit orientalischen Kunsterzeugnissen beschäftigte bzw. sie gekannt haben könnte. Die orientalische Kunst stellt die Möglichkeit einer dritten Inspirationsquelle für die Matissesche Entwicklung des Dekorativen in seiner Malerei dar und auch die einzige, zu der er sich äußerte: "Der Orient hat mir die Augen geöffnet."³⁷

Pierre Schneider hat in seinen beiden Aufsätzen "The Figure in the Carpet" (1982/83)³⁸ und "Entdeckung des Orients - das Dekorative" (1984) ausführlich Matisse' Beeinflussung durch die islamische Kunst behandelt, allerdings ohne die beiden anderen möglichen Quellen, den Jugendstil und insbesondere die Lehrbücher zur Dekoration zu berücksichtigen.

Die islamische Kunst wird durch ihre Bindung zur Religion bestimmt. Diese äußert sich in der Kunst insofern, als figürliche Darstellungen aufgrund ihres Abbildungscharakters verboten sind. Daraus ergibt sich für den offiziellen Moscheen- und Palastbau eine rein ornamental gehaltene Ausstattung, die Kunst, Dekoration und religiöse Inhalte zu einer Einheit verschmelzen läßt. Die figürlichen Darstellungen

³⁵Matisse (1909): Interview mit Charles Estienne, zit. nach Flam, S. 224

³⁶Siehe Jones, S. 67

³⁷Matisse, zit. nach Schneider, S. 155

³⁸Siehe Pierre Schneider: The Figure in the Carpet, in: Zürich Kunsthau, Henri Matisse, Zürich 1983, S. 10-19, sowie Pierre Schneider: Entdeckung des Orients - das Dekorative, in: Matisse, S. 155-183

bleiben weitgehend auf den Bereich der Miniaturmalerei beschränkt. Im Islam wird die Sehnsucht des Sterblichen nach dem Paradies durch den prunkvollen Ornamentalschmuck der Moscheen ausgedrückt. Matisse wird hier mit einer anderen Paradiesvorstellung vertraut, die Assoziationen zum "Goldenen Zeitalter" des Jugendstils weckt. Glück, Freude, Schönheit, Ruhe sind Begriffe, die durch die abstrakte Ornamentik der islamischen Dekoration versinnbildlicht werden und in ihrer Zusammenfassung den Traum des himmlischen Paradieses assoziieren sollen. Die islamische Kunst, und so auch Matisse, wollen keine Botschaft oder Erzählung vermitteln, sondern eine Umgebung schaffen, die eine geistige Erleichterung herbeiführt, dem physisch Ermatteten Erholung gewährt³⁹ und den Menschen mit einer Atmosphäre des Friedens und der Entspannung umgibt. Im Islam ist dieser durch die Kunst ausgedrückte Glücksgedanke eng verbunden mit der Glaubenslehre. Auch Matisse betont bereits 1904/05, nachdem er mit der orientalischen Kunst vertraut war, die Verbindung zwischen Dekoration und Religion, jedoch ist das "gleichsam religiöse Lebensgefühl", von dem er spricht, wie wir noch sehen werden, nicht in dem Kontext herkömmlichen Religionsverständnisses, d. h. etwa im Sinne des islamischen oder christlichen Glaubens zu verstehen. Matisse wird durch die Konfrontation mit der morgenländischen Kunst mit einer Vorstellung der Dekoration vertraut gemacht, die - ganz im Gegensatz zu den europäischen Kunsttraditionen - diese über die reine Schmückungs- und Verzierungsaufgabe hinaushebt, indem sie ihr die Aufgabe der Vermittlung einer anderen Dimension zuweist, eines Raumes jenseits der Realität. Die Dekoration wird damit zum Mittel der Übertragung religiöser Inhalte. Matisse' Beschäftigung mit orientalischer Kunst reicht von der Verwendung kunsthandwerklicher Objekte wie Teppiche, Keramiken, Stoffe, Textilien in seinen Bildern, bis hin zu Übernahmen formaler Gestaltungsmittel, wie er sie besonders in den figürlichen Darstellungen der persischen Miniaturen gefunden hatte. Dazu gehören die flächig aufgetragene, reine Farbe, Vereinfachung und Verflachung der Figur, Reduzierung der Zeichnung auf die arabeskenhaft behandelte Linie, Eliminierung von Schatten und Relief als Reminiszens

³⁹Siehe Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 24

realistischer Anschauung, Überziehung der Bildfläche mit einem regelmäßigen Muster, um nur einige Charakteristika zu nennen.

Das Ornament, dieses für die islamische Kunst so wesentliche Motiv, ist auch für Matisse' Malerei von großer Bedeutung. Er verwendet es als Schmuckmotiv oder auch als Mittel zur Verflachung des dreidimensionalen Bildraums. Besonders in den 1911/12 entstandenen Bildern "Interieur mit Auberginen" (Abb. 10) und "Familie des Malers" (Abb. 9) wird deutlich, wie Matisse die gitterartige, über die ganze Bildfläche sich ziehende Musterung orientalischer Bildkompositionen übernimmt. Damit stellt er nicht nur Stoffe und Teppiche dar, "die ganze Leinwand wird zum Teppich, zur Fläche, die durch endlos wiederholbare Motive, durch ein Muster rhythmisiert wird".⁴⁰

Mit Hilfe des Ornaments führt Matisse das Bild zu dem zurück, was es im Grunde ist, eine zweidimensionale Fläche. Diese Diskrepanz zwischen realistischer Tiefe und dekorativer Oberfläche war Matisse' Grundkonflikt, mit dessen Lösung er sich sein ganzes Leben beschäftigte.⁴¹ Denn während er einerseits auf die perspektivische Darstellung nicht verzichten wollte, fühlte er sich andererseits zu der dekorativen Oberflächendarstellung des Orients hingezogen.

Matisse bereist den Orient mehrere Male (1905/6 Algerien, 1911/12 Marokko). Zahlreiche Bilder, die sich an diese Reisen anschließen, zeugen von der intensiven farblichen Auseinandersetzung mit der exotischen Welt bis hin zu Übernahmen von Farbtönen und -zusammensetzungen. Die leuchtenden Blau- und Grüntöne, die sich in einigen Werken Matisse' (z. B. Blumen und Keramik 1911, Abb. 11) bis hin zu den Scherenschnitten und Glasfenstern der Kapelle in Vence finden, wecken Assoziationen zu islamischen Wanddekorationen und Keramiken.⁴²

Matisse verdankt die Entdeckung der reinen, ungemischten Farbe, die Spannweite ihrer Ausdrucksmöglichkeiten dem Orient. Sie ist neben dem Verständnis für die Dekoration Matisse' wesentliche Errun-

⁴⁰Schneider, Zürich, S. 12

⁴¹Siehe Schneider, S. 168-176

⁴²Ebd., S. 162

genschaft der morgenländischen Kultur. "Die Orientalen hatten die Farbe zu einem Ausdrucksmittel gemacht."⁴³

Bereits 1904, noch ehe Matisse zu seiner ersten Reise in den Orient aufbricht, manifestiert sich seine Zuwendung zur reinen Farbe in der Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus und wenig später in der Bewegung des Fauvismus, der die Grundlage seiner dekorativen Malerei bildet. Schneider spricht von der Matisseschen "Ästhetik des Dekorativen",⁴⁴ die aus dem Fauvismus hervorgegangen sei. Eine nähere Beschäftigung mit der Künstlergruppe der Fauves scheint notwendig.

3.3. Der Fauvismus

1905 stellte Matisse mit Derain, Vlaminck und Marquet im 'Salon d' Automne' aus, nachdem er den Sommer vorher in Collioure, einem Fischerdorf am Mittelmeer verbracht hatte. Dort vollzog sich der entscheidende Wandel in seiner Malerei.

Obwohl Matisse und seine Malerfreunde in der "Fauves"-Bewegung Gedanken aufgriffen, die bereits von Gauguin, van Gogh und Cézanne vorformuliert worden waren, rufen ihre Bilder in der Herbstausstellung von 1905 einen Skandal hervor. Matisse' Gemälde "Frau mit Hut" (1905) wird aufgrund seiner flachen Komposition und eigenwilligen Farbgebung als ein Affront gegenüber der bisherigen offiziellen Malerei der Naturnachahmung angesehen.

Die Neuheit, die die fauvistische Malauffassung brachte, war die subjektiv-emotionale Verwendung der Farbe, die sich von ihrer ursprünglichen Funktion der Körpermodellierung und Beschreibung des realen Gegenstandes gelöst hatte. Die Farbe war nicht mehr der Form gemäß, sondern ihr wurde nun Vorrang vor der Form eingeräumt. Die "atmosphärisch-flimmernde Farbigkeit"⁴⁵ der Impressioni-

⁴³Matisse (1945): zit. nach Paris Grand Palais: Matisse, Exposition du Centenaire, Paris 1970, S. 67

⁴⁴Schneider, Zürich, S. 12

⁴⁵Richter, S. 9

sten wurde abgelehnt zugunsten einer Anordnung des Bildraums in groß angelegte Farbflächen und Linien. Der Raum sollte nun durch die Farbe definiert werden und nicht mehr durch die perspektivische Darstellung.

Neben der Farbe wurde die intensive Wirkung auf den Betrachter auch durch die Neukonstruktion des Bildraums bewirkt, was sich u. a. in der Aufgabe der räumlichen Darstellung, der Reduzierung des Gegenstandes auf Wesentliches oder der Verzerrung und expressiven Überzeichnung der Figuren ausdrückt.⁴⁶

Mit dem Verzicht auf inhaltliche Bedeutung zugunsten einer ganz in der Farbe und ihren Ausdrucksmöglichkeiten wurzelnden Malerei sowie durch die innovative Verwendung der Darstellungsmittel war der Fauvismus eine Malerei, die stark von dekorativen Elementen durchdrungen wurde. Obwohl die Bewegung weitreichend auf das Farbverständnis der modernen Malerei wirkte, war ihr, durch mangelnde, theoretische Grundlagen und Gehalte bedingt, nur eine kurze Lebensdauer beschieden. Matisse hatte dies erkannt und sich 1908 in den "Notizen eines Malers" von der rein emotional-expressiven, auf sinnliche Effekte gerichteten Malerei des Fauvismus distanziert.

Die für den Fauvismus so wesentliche "expressive Farbe" durfte nach Matissescher Auffassung nicht primär subjektiv-emotionaler Natur sein, d. h. nicht in erster Linie dem subjektiven Ausdruck des Künstlers dienen, wie das z. B. bei Maurice Vlaminck der Fall gewesen war. Seine Richtung des sogenannten "fauvisme pathétique"⁴⁷ sprach sich für eine leidenschaftlich unbeherrschte Pinselführung aus, die das ungebärdige Temperament und das emotionales Innenleben des Künstlers widerspiegelte.

Matisse dagegen grenzte sich deutlich von dieser Malauffassung ab, indem er unter expressiver Farbe eine Farbgebung verstand, die trotz Eigenwertigkeit und Intensität sich zu harmonischen Farbakkor-

⁴⁶Die formalen Gestaltungsmittel zur Darstellung der Wirklichkeit werden im Fauvismus reduziert, jedoch nicht ganz aufgegeben.

⁴⁷Siehe Heinz Braun: Formen der Kunst, 19. und 20. Jahrhundert, München 1974, S. 459

den zusammenschloß und sich dem Bildganzen unterordnete. Die Heftigkeit, die emotional aufgeladene Atmosphäre fauvistischer Bilder Vlamincks stellten für Matisse zudem Momentbehauptungen einer vergänglichen Wirklichkeit dar, die Matisse, der auf der Suche nach einer dauerhaften Interpretation der Realität durch Stabilität, Ordnung, Klarheit der Bildkomposition war, nicht genügen konnte.⁴⁸

Bereits um 1907 trennte sich die Gruppe der "Fauves", und Matisse verfolgte von da an, von einer kurzen "kubistischen" Phase abgesehen, konsequent seinen künstlerisch individuellen Weg, der von anderen parallel verlaufenden Entwicklungen der Malerei weitgehend unberührt blieb. Er ist der Künstler der fauvistischen Bewegung, der die Grundlagen seiner Malerei, seine wesentlichen Ausdrucksmittel aus ihr bezog - die Farbe und die Dekoration. "Die fauvistische Malerei ist nicht alles, ist jedoch die Grundlage von allem."⁴⁹

⁴⁸Fauvismus nach: Lindemann/Boekhoff, Bd. 2, S. 100-105; Richter, S. 9-14; Haftmann, Bd. 1, S. 84-91

⁴⁹Schneider, S. 182

4. Matisse - inhaltliche und formale Elemente des Dekorativen

Obwohl im Matisseschen Werk formale und inhaltliche Aspekte eigentlich nicht zu trennen sind, sollen sie im Folgenden voneinander isoliert werden, um sie einer genaueren Betrachtung unterziehen zu können.

Unter dem Aspekt der Dekoration und ihrer inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigt sich der erste Abschnitt mit dem Gehalt Matissescher Malerei. In einem zweiten Abschnitt wird auf die Elemente der Bildgestaltung, insbesondere auf die Komposition ausführlich eingegangen werden. Im Zusammenhang mit der Analyse des Dekorativen erscheint es wichtig, die bedeutungsvolle Rolle, die das Ornament und das Bildformat als Elemente des Bildaufbaus einnehmen, gesondert zu betrachten.

4.1. Die Religion des Glücks - Dekoration und inhaltliche Aussage

Aufgrund des Stellenwertes, den das Dekorative im Matisseschen Werk einnimmt, hat sich der Künstler sein Leben lang mit Vorwürfen einer anspruchlosen, der reinen Sinnenfreude fröhnenden Malerei auseinandersetzen müssen. Die Schönheit und Harmonie, die seine Bilder ausstrahlen, wurden ihm fälschlicherweise als eine primär auf ästhetische Wirkung bedachte, formalistische Kunst ausgelegt. Das leichte, luftige Ambiente des Dargestellten und seiner Umgebung wurde mit inhaltlicher Leere gleichgesetzt, ein Vorurteil, gegen das sich der Maler verwahrte. "Ich habe immer gewünscht, daß meine Werke die unbekümmerte Fröhlichkeit des Frühlings haben sollten, der nie die Vermutung aufkommen läßt, welche Anstrengung alles gekostet hat."¹

¹ Matisse (1948): Brief an Henry Clifford, zit. nach Flam, S. 213/214

Der Konflikt, der sich aus der unterschiedlichen Bedeutung des Dekorativen für die Kunst des 20. Jahrhunderts und Henri Matisse' spezieller Position ergibt, findet seine Wurzeln zum einen in der abendländischen Kunsttradition, die bis zur Renaissance zurückreicht und eine Trennung zwischen den sogenannten hohen und dekorativen Künsten vorsieht, zum anderen in der Entwicklung des Dekorativen im 19. Jahrhundert, die es seiner Bedeutung als Betonungs- und Verschönerungselement beraubt und es gänzlich aus der Kunst ausschließt.

Die Trennung zwischen dekorativer und hoher Malerei setzt voraus, daß die hohe Malerei das Geistige und inhaltlich Bedeutungsvolle ausdrückt, die dekorative Malerei aber konzeptuell ist und sich in ihrer Funktion als Schmuckobjekt auf rein formale Aspekte konzentriert. In diesem Sinn entspricht die Matissesche Kunst, wie er auch selbst ausdrückt, den Kriterien der Dekoration. Denn er betrachtet es als eines der wesentlichen Ziele seiner Kunst, dem Auge des Betrachters Freude zu bereiten und ihm "von seiner physischen Ermattung Erholung"² zu gewähren.

Matisse hat sich zeitlebens gegen eine Kategorisierung von Kunst und Dekoration gewehrt. Er lehnt nicht nur die Trennung der beiden Bereiche ab, er fordert auch, daß jedes wirkliche Kunstwerk dekorativ sein müsse.³ Das Dekorative ist für ihn nicht im Sinne abendländischer Kunsttradition eine Zutat der Malerei, sondern deren Essenz. Kunst und Dekoration bildeten eine Einheit, die nicht voneinander zu trennen ist.

Matisse ist sich der negativen Entwicklung, die das Dekorative Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Ausgang des Jugendstils nahm, durchaus bewußt und hat sich deutlich von dem Mißbrauch und der kommerziellen Vermarktung dekorativer Objekte und Dessins distanziert. "Nachdem die modernen Künstler den Gefühls- und Dekorationswert der Linien und Farben wiederentdeckt hatten, wurden unsere Kaufhäuser mit maßlos buntscheckig dekorierten, bedeutungslosen Stoffen überschwemmt (...). Diese Buntscheckigkeit und diese Linien waren ein großes Ärgernis für diejenigen, die wußten, worum es sich

²Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 75

³Siehe Matisse (1912): Mac Chesney: Ein Gespräch mit Matisse, zit. nach Flam, S. 98

handelte, und für die Künstler, die diese verschiedenen Mittel zur Entwicklung ihrer Kunst verwenden mußten."⁴

Matisse spricht vom Dekorativen als bedeutungslos, wenn er von dekorativer Konsum- und Massenware spricht, und positiv, wenn er auf die Bedeutung des Dekorativen in seiner Malerei zu sprechen kommt.

Die Auseinandersetzung mit dem Islam verdeutlicht Matisse erstmals, daß Ausdruck und Dekoration, Inhalt und dekorative formale Elemente eine Sache sein können, daß die Dekoration kein Bereich der Kunst ist, sondern diese Kunst selbst. Die in der islamischen Kunst vorhandenen Inhalte werden mit den Mitteln der Dekoration ausgedrückt.

In der abendländischen Kunst wird das zu Sagende im Werk durch die dargestellten Dinge ausgedrückt, d. h. der Betrachter widmet ihnen seine ganze Aufmerksamkeit. Die Dekoration dagegen fordert einen zwanglosen Aufnahme-prozeß, der die Aufmerksamkeit nicht zu sehr beansprucht. Die Dekoration spricht nicht durch die Darstellung einzelner Figuren oder Gegenstände - zum Ausdruck der Freude werden nicht freudige Gesichter dargestellt, sondern das ganze Werk drückt Freude aus. Somit stellt die Dekoration den geistigen Gehalt nicht dar, sondern weist auf ihn hin.⁵ "Die noch heute verbreitete Meinung, der zufolge die Dekorationskunst den Geist ausschließt, sich nur an die Sinne wendet und nur Lust bezweckt und hervorruft, beruht auf dem Begriff des Dekorativen, der aus den okzidentalischen Werken, nicht aus denen des Orients ... abgeleitet ist."⁶ Schneider stellt dar, daß die wahre Dekoration im Sinne des Islam die Übung des Geistes nicht ausschließt, sondern im Gegenteil sogar fordert, denn der Geist solle in Frieden sein. "... der Geist kann nicht in Frieden sein, wenn wir ihn in seiner Tätigkeit hemmen, die darin besteht, von Geistigem zu handeln. Nur das gewährt dem Geist Ruhe."⁷

⁴Matisse (1942): Interview mit dem französischen Rundfunk, zit. nach Schneider, S. 178

⁵Siehe Schneider, S. 179/180

⁶Schneider, S. 179

⁷Ebd.

Die islamische Kunst drückt Gefühle aus, die Gefühle des Glücks, "Seligkeit, göttliche Gnade, Glück, Ruhe, Muße, Fülle, Wohlsein"⁸ lauten die Inschriften auf islamischen Vasen, die sich zu Tausenden finden und den Großteil des Inschriftenvorrats der islamischen Kunst bilden.

Im Zusammenhang mit der Entdeckung der islamischen Kunst spricht Matisse von der Offenbarung eines anderen Raums, den er durch die Objekte des Kunsthandwerks macht. "Die persischen Miniaturen zeigten mir die ganze Spannbreite meiner Empfindungen ... Durch ihre Requisiten erweckte diese Kunst die Vorstellung eines größeren Raums, eines wahrhaft plastischen Raums."⁹ Diesen Raum, diese andere Dimension sucht Matisse auch in seiner Kunst zu vermitteln. Im Islam ist dieser "geistige Raum" eng verbunden mit den himmlischen Sphären, dem Paradies, der Religion.

"Alle Kunst, die diesen Namen verdient, ist religiös ... wenn diese Schöpfung nicht religiös ist, existiert sie gar nicht. In diesem Fall handelt es sich nur um Dokumentarkunst, um anekdotische Kunst."¹⁰ Diese Aussage Matisse' zeigt Parallelen zu der islamischen Kunstauffassung, die eine realistische, anekdotische Kunst zur Transportierung religiöser Inhalte nicht akzeptiert. Allein die Dekoration bzw. die ornamentale Kunst oder wie im Fall Matissescher Malerei eine Kunst, die sich zunehmend von der Darstellung der Realität losgelöst und abstrahiert hat, bietet die Voraussetzung zu einer religiösen Kunst, da sie frei von erzählerischen Inhalten ist und ein Gefühl oder eine Atmosphäre, ein religiöses Ambiente schaffen kann. Matisse' Vision des Glücks, seine Kunst der Ruhe, Harmonie, der sinnlichen Freude, zeigen unverkennbar Analogie zur islamischen Kunstauffassung, ist aber unabhängig von der himmlischen Paradiesvorstellung, die durch die dekorative Ausstattung der Moscheen vermittelt werden soll. Sein "religiöses Lebensgefühl"¹¹ steht in engem Zusammenhang mit der Absicht, "die dekorative Malerei in eine philosophische Dimension zu erheben".¹² Sein Ziel ist eine durch Verzicht auf Natur-

⁸Schneider, S. 181

⁹Matisse (1947): Der Weg der Farbe, zit. nach Flam, S. 208

¹⁰Matisse (1951): Gespräch mit Charbonnier, zit. nach Flam, S. 247

¹¹Matisse, zit. nach Schneider, S. 182

¹²Flam, S. 66

nachahmung und erzählerische Inhalte, mit dekorativen Stilmitteln auf Wesentliches reduzierte Malerei, die nach einem "höheren Begriff von Größe und Schönheit" strebt¹³ und dem Betrachter die Möglichkeit bietet, sich in eine "Sphäre über und jenseits des täglichen Lebens zu erheben",¹⁴ in einen Zustand, den Flam mit dem in der englischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts verwurzelten Begriff "sublim" zu erfassen sucht.

1951 bemerkt Matisse anlässlich seiner von ihm ausgestatteten Kapelle in Vence, daß die Besucher, auch wenn diese nicht gläubig sind, sich in einem Milieu befinden, "in dem der Geist sich erhebt, der Gedanke erhellt und selbst das Gefühl leichter wird".¹⁵ Was Matisse vorschwebt, ist eine Religion des Glücks, eine Darstellung einer im Traum angelegten Welt, die unabhängig von Gott und Glauben existieren kann und die jedem Menschen, unabhängig von seiner Glaubenszugehörigkeit, zugänglich ist - das irdische Paradies.

Im 19. Jahrhundert ist das irdische Paradies ein aktuelles, durch die damalige gesellschaftliche Situation bedingtes Thema, das seinen Ausdruck in der Malerei häufig im Motiv des Goldenen Zeitalters findet. Die Darstellung des Goldenen Zeitalters hat ihren Ursprung in der griechisch-römischen Antike. Es drückt den Traum des Menschen, die weltliche Sehnsucht nach einem heiteren, unbeschwerten Leben in der Natur, fernab von der Zivilisation aus, den Wunsch nach einem harmonischen Zusammenleben der Menschen in ewig jungem Zustand. Das Goldene Zeitalter ist eng verbunden mit der damaligen Suche des Menschen nach etwas, das ihm vorher durch die Religion in Form des Lebens nach dem Tod versprochen worden war. Der Mensch, seiner früheren Wurzeln in einer durch den Glauben bestimmten und verbundenen Gesellschaft beraubt, sehnt sich und flüchtet sich in die Welt des Goldenen Zeitalters als eine Art irdische Erlösung. Dieses ist eine signifikante Charakteristik in der Darstellung des irdischen Paradieses: die erträumte Welt ist immer im Irrealen, im Traum angesiedelt, zeigt aber Bezüge zur Realität. Die Feuerbachsche arka-

¹³Matisse, zit. nach Flam, S. 66

¹⁴Flam, S. 67

¹⁵Matisse (1951): Gespräch mit Charbonnier, zit. nach Flam, S. 247

dische Antike, die Gefilde der Seligen Böcklins,¹⁶ die sich geistig dem Mittelalter verschriebene Kunst der Präraffaeliten, sie alle drücken die Sehnsucht und Schwärmerei des 19. Jahrhunderts nach einer ideal erträumten Lebensweise aus.

Dargestellt wurde das Leben im Goldenen Zeitalter durch idealisierte Landschaften, in denen eng umschlungene nackte Liebespaare und mythologische Figuren wie z. B. Satyrn, Götter, Nymphen sich der Muße hingaben. Sie verbrachten ihre Zeit mit Baden, Musizieren oder Tanzen und lebten weitab von jeglicher Zivilisation in einer ganz von der Natur bestimmten Umgebung.

Das irdische Paradies findet sich nicht nur verstärkt in der Malerei des 19. Jahrhunderts, sondern auch in der französischen Kunsttradition, der Matisse als Franzose verbunden ist. Sedlmayr hat versucht, anhand dieses Motivs eine Bestimmung der französischen Kunst durchzuführen.¹⁷ Das irdische Paradies ist der am häufigsten erträumte Traum in der französischen Kunst seit dem 12. Jahrhundert und überstrahlt andere Themen völlig. "Die französische Ästhetik ist eine Ästhetik des Paradieses. Genauer: sie ist von der Art, daß ihr das Thema des Paradieses ideale Erfüllungsmöglichkeiten bietet... Da es in allen diesen so verschiedenen Gestaltungen der Paradiesvorstellung beharrende Motive gibt."¹⁸

Die Thematik des irdischen Paradieses wird von jeher der des himmlischen vorgezogen. Wird die Welt der antiken Mythologie behandelt, übernimmt Frankreich mit Vorliebe den Bilderkreis des arkadischen Daseins - das Goldene Zeitalter.¹⁹

Sedlmayr sieht in den letzten beiden Zeilen des Refrains von Baudelaires Gedicht "L'invitation au voyage", welches thematisch das Goldene Zeitalter behandelt, die "gesamte Werttafel französischer

¹⁶Siehe Hofstätter, Symbolismus, S. 217

¹⁷Siehe Hans Sedlmayr: Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst, in: Epochen und Werke, Bd. 2, Wien 1959, S. 322-341

¹⁸Sedlmayr, S. 329

¹⁹Siehe Sedlmayr, S. 323

Ästhetik"²⁰ enthalten - und damit ebensoviele Grundbestimmungen der Ästhetik des Paradieses.

"Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté."²¹

Es ist von wesentlicher Bedeutung, daß Matisse oben genannte Zeilen zu dem Titel eines seiner frühen Bilder macht (Luxus, Stille, Wollust, 1904, Abb. 2). Die Verbindungen scheinen offensichtlich. Baudelaires Elemente des irdischen Paradieses Luxus, Stille, Wollust, Schönheit, die sich nach Sedlmayr durch die gesamte französische Kunst ziehen sollen, sind nicht nur Titel eines Matisseschen Bildes, sondern spiegeln die lebenslange Bindung Matisse' zur französischen Kunstästhetik wider, da die paradiesischen Elemente immer wieder in seiner Malerei verwendet werden. Bei der Verbildlichung dieser Begriffe werden nicht nur Assoziationen zu dem klassischen Motiv der nackten Badenden wach, wie in dem Bild mit gleichnamigem Titel, sondern zur Matisseschen Malerei an sich, die in kostbare Gewänder gehüllten Odalisken, die sich auf mit Kissen bestückten Diwanen räkeln (Odaliske mit roten Pumphosen, 1924/25, Abb. 12), die eleganten, in zeitgenössische Roben gekleideten, mit Schmuck behängten und kühle Sinnlichkeit verströmenden Damen (Das blaue Kleid, 1937, Abb. 18); in Matisse' Darstellung spiegeln sich der Luxus und der Glanz des Paradieses. Und dann die Schönheit und Pracht des Matisseschen Kolorits, die satt leuchtende Farbigkeit der dargestellten Objekte! Sie scheinen ihr Licht aus keiner natürlichen Lichtquelle zu beziehen, sondern in irrealer Weise aus sich selbst. Assoziationen an das überirdische Licht des Paradieses drängen sich auf.²²

Die Thematik des Goldenen Zeitalters wird in komprimierter Form, d. h. in der Zusammenfassung ihrer Motive wie z. B. dem Tanz oder der Musik in einem anderen wichtigen Werk Matisse' dargestellt, der "Lebensfreude" (1905/6, Abb. 3). Nackte Paare tummeln sich müßig in einer sonnigen, baumbestandenen Landschaft. Ein Jüngling spielt auf

²⁰Ebd., S. 332

²¹Charles Baudelaire, zit. nach Sedlmayr, S. 332

²²Siehe Sedlmayr, S. 331

einer Auloi, einem antiken Musikinstrument, ein Hirte zieht mit einer Ziegenherde vorbei, ebenfalls auf einer Flöte musizierend. Im Hintergrund am Strand sieht man im Reigen tanzende Mädchen. Matisse hat beide Darstellungen in einer Traumwelt angelegt, die jedoch Verbindungen zur Realität aufweist. In "Luxus, Stille, Wollust" sitzt inmitten der unwirklich wirkenden nackten Frauengestalten eine in der Mode damaliger Zeit gekleidete Frau. In der "Lebensfreude" hat Matisse die Szenerie in die real vorhandene Landschaft Frankreichs um Collioure versetzt, wo dieses Bild entstand.

Das Goldene Zeitalter wird nie wieder so ausdrücklich dargestellt bzw. in Form mythologischer Sprache wie in diesen frühen Bildern. Es besteht zwar kein Zweifel, daß Matisse auch in den späteren Jahren mythologische "Teildarstellungen"²³ verwendete, wie z. B. "Die Musik" (1909/10) oder "Tanz" II (1932/33, Abb. 16) oder auch Figuren der griechischen Antiken wie z. B. Satyrn und Nymphen,²⁴ er verknüpft das Goldene Zeitalter aber nicht mehr mit dem für das 19. Jahrhundert üblichen Darstellungsvokabular der idealisierten Landschaften und mythologischen Requisiten. Stattdessen wird die konventionelle symbolische Bildersprache dieses Motives zugunsten einer Malerei zurückgenommen, die das Glück, den Frieden, die Ruhe, die Eigenschaften des irdischen Paradieses nicht mehr darstellt, sondern assoziiert.

Wie in der islamischen Kunst wird nun ein Gefühl des Paradieses vermittelt, aber keine konkrete, bildhafte Vorstellung mehr. Schneider spricht davon, daß es ab 1910 keine ausdrückliche Formulierung des Goldenen Zeitalters mehr gibt und dieses in den Untergrund geführt und hinter realistischen Masken versteckt wird.²⁵

Die Umsetzung des Themas des irdischen Paradieses in die Malerei des 19. Jahrhunderts liegt in der damaligen gesellschaftlichen Situation begründet und wird deshalb schon um die Jahrhundertwende

²³Schneider, S. 266

²⁴Z. B. "Nymphe im Wald oder im Grünen" (1936, 1942/43), Abb. in Schneider, S. 299

²⁵Siehe Pierre Schneider: Matisse und das Goldene Zeitalter, in: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter, Bielefeld 1981, S. 25-48

von neuen Gedanken verdrängt. Man strebt nunmehr danach, die Gegenwart zu meistern und sich nicht mehr in einer den Geist benebelnden Traumwelt zu ergehen.

Für Matisse hingegen hat dieses Thematik lebenslange Bedeutung. Das irdische Paradies stellt für ihn keine Fluchtwelt dar, es ist Ausdruck seiner Lebenshaltung, seiner positiven Einstellung den Menschen und Dingen gegenüber.²⁶

Diese positive Grundhaltung, dieser Wunsch nach Schönheit durch Harmonie und Einheit ist nicht nur ein signifikanter Wesenszug Matisse'scher Kunst, sondern drückt sich auch im Nationalcharakter Frankreichs und in der französischen Kunstästhetik aus. Das irdische Paradies Frankreichs ist nicht zeitgeschichtlich bedingt, sondern mental.

Aus der Bindung der Kunst Frankreichs zum irdischen Paradies geht wie in der Darstellung des himmlischen Paradieses im Islam oder des Goldenen Zeitalters in der Jugendstilmalerei auch eine spezielle Auffassung des Dekorativen hervor.

Den Franzosen kennzeichnen Eigenschaften wie z. B. Heiterkeit, Lebenslust, Kontaktfähigkeit, zweifelsohne Voraussetzungen für eine sinnlich-ästhetische Auffassung der Kunst, für den positiven Umgang mit dem spielerisch Schmückenden, dem Dekorativen.

"Der Franzose hat seiner Tradition zufolge zum Dekorativen ein unbefangenes Verhältnis, es entspricht seiner pointierten Heiterkeit, seiner geistigen Bildung."²⁷ "... in Paris kein großes Kunstwerk aus neuer Zeit, das nicht eine wie sehr auch versteckte Eleganz in sich trüge."²⁸

Die französische Kunst zeichnet sich durch ein unbefangenes Verhältnis zum Dekorativen aus, da sie das Künstlerische nicht strikt vom Gesellschaftlichen, die Kunst nicht konsequent vom Kunsthandwerk trennt. "In der Kunst keines anderen Volkes könnte ein äußerstes Meisterwerk als Ladenschild eines Bilderhändlers auftreten."²⁹ Auch

²⁶Siehe Ulrich Weisner: Die bildliche Vergegenwärtigung des Goldenen Zeitalters bei Matisse, in Bielefeld, das Goldene Zeitalter, S. 76

²⁷Hoffmann, S. 156

²⁸Theodor W. Adorno (1967), zit. nach Hoffmann, S. 156

²⁹Sedlmayr, S. 336

im 20. Jahrhundert, im Zeitalter der Verbannung des Dekorativen aus der Kunst, bleibt das dekorative Element in der Kunst erhalten. Man denke an Künstler wie Raoul Dufy, Fernand Léger, George Braque oder Alfred Manessier, die sich neben der Malerei auch mit Stoffdrucken, Mosaikfenstern für Kirchen, Keramikarbeiten oder Bühnenausstattungen beschäftigten. Oder an die etwa gleichzeitig entstandenen und mit ähnlichen formalen Gestaltungsmitteln arbeitenden Künstlerbewegungen der Fauves und der Expressionisten, wo sich grundsätzlich verschiedene kunstästhetische Auffassungen des Franzosen und des Deutschen offenbaren. Der theoriefreien, auf sinnlich-ästhetische Wirkung angelegten Malerei der Fauves steht die gefühlsgeladene, mit intellektuellen Inhalten beladene Kunst der Expressionisten gegenüber.

Sedlmayr hat anhand der Thematik des irdischen Paradieses nicht nur eine Bestimmung der französischen Kunst versucht; seine Analyse stellt gleichzeitig die enge Verbindung der französischen Malerei zur Dekoration und zum Matisseschen Werk her.

Das inhaltliche Repertoire, die immer wiederkehrenden Motive und Kriterien, von denen Sedlmayr im Zusammenhang mit der Darstellung des irdischen Paradieses spricht, stimmen mit den Forderungen der Dekoration überein. Matisse wählt die dekorativen Gestaltungsmittel als ideale Ausdrucksmöglichkeit des Paradieses. Zeitlosigkeit, Dauerhaftigkeit, Unvergänglichkeit, Schönheit, das Weglassen von Tod, Krankheit, Häßlichkeit, Konflikten und Spannungen, die Darstellung des reinen Seins, sind 'paradiesische' Inhalte, die durch die Mittel der Dekoration dargestellt werden.³⁰ Das Paradies wird durch das Dekorative ausgedrückt, das Dekorative setzt das Paradies als Inhalt voraus. Ist der Inhalt des Paradieses nicht gegeben, verliert das Dekorative seine sinnvolle Funktion.

Sedlmayr stellt fest, daß eine Ästhetik des Paradieses, wie die Französische es ist, alles mit der Idee von Schönheit überstrahlt.³¹ Deshalb gibt es in der französischen Kunst nicht das Individuelle, wie

³⁰Siehe Sedlmayr, S. 336

³¹Ebd., S. 332

es auch das Häßliche nicht gibt. "Es gibt in der altfranzösischen Kunst kein tiefes Porträt des individuellen Charakters."³² Nicht die Charakterisierung des Menschen steht im Vordergrund der Darstellung, wie es das Porträt als individuellster Ausdruck der Malerei fordert, sondern die Auslöschung des Individuellen, die Einordnung des Menschen in ein stereotypes Einheitsbild. Das Persönliche wird zugunsten einer möglichst allgemeingültigen Aussage aufgegeben. "... was das Porträt kennzeichnet, ist seine besondere Asymmetrie. Es widerstrebt somit dem Wesen nach der dekorativen Ordnung, die nur die Wiederholung, nicht das Einmalige zuläßt."³³

Die Unterordnung des Individuellen unter ein Gesamtbild, das der Schönheit, ist nicht nur ein Charakteristikum der Ästhetik des Paradieses, sondern auch der Dekoration. "Jede Abweichung von der Schönheit entfernt auch vom Menschlichen."³⁴ Leidenschaften werden als Negation menschlichen Seins betrachtet. Matisse äußert sich 1912 zum Porträt: "Nein, ich male selten Porträts, und wenn ich es tue, dann nur in einer dekorativen Art. Ich kann sie mir nicht anders vorstellen."³⁵ 1945 meint er: "Es hat nichts Abwertendes, wenn man von den Werken eines Künstlers sagt, sie seien dekorativ. Alle unseren französischen Frühen Meister sind dekorativ."³⁶ Die französischen frühen Meister, auf die Sedlmayr und Matisse ansprechen, stellen nur das Ideale, die Schönheit dar. Sie schließen die menschliche Regung als unvollkommen aus der Malerei aus. Es findet eine Synthese statt zwischen den paradiesischen Inhalten und den dekorativen formalen Gestaltungsmitteln.

Die Dekoration und das Paradies haben das Irreale, die Entfernung von der Realität zur Voraussetzung. So wie das Paradies nur in der Vorstellung des Menschen als ideale Wunschwelt existieren kann, so meidet auch die Dekoration die Konfrontation mit der Wirklichkeit.

³²Ebd.

³³Schneider, S. 176

³⁴Sedlmayr, S. 333

³⁵Matisse (1912): Gespräch mit Clara T. Mac Chesney, zit. nach Flam, S. 100

³⁶Matisse (1945): Gespräch mit Degand, zit. nach Flam, S. 191

"Das Paradies ist 'Verklärung'. Versetzen der Dinge in natürlich-übernatürliche Klarheit."³⁷ Matisse' Bilder schweben wie der Traum vom Paradies in unrealen, imaginären Gefilden. Seine Gegenstände stammen aus der realen Welt, jedoch in ihrer abstrahierten Darstellungsweise wird ihnen ein wirklichkeitsferner, nicht greifbarer Wesenszug eigen. Die Zeitlosigkeit der Thematik, die sich durch sein gesamtes Werk zieht, ist eine wesentliche Voraussetzung für die dekorative Gestaltung, denn die Sprache der Dekoration fordert die Unabhängigkeit des Gegenstandes von Zeit und Ort, von realen Geschehnissen.

Die Religion des Glücks, die sich in den Matisse'schen Bildern ausdrückt, ist eine Möglichkeit der direkten Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter. Matisse möchte seine Kunst einer großen Betrachterzahl zugänglich machen, dem "Geschäftsmann" genauso wie dem "Literaten". Beide sollen gleichermaßen von seiner Kunst als "Beruhigungsmittel", als "Erholung für das Gehirn"³⁸ profitieren können. Die Vorstellung, der Traum vom Paradies ist jedermann gleichermaßen zugänglich. "Ich bemühe mich, eine Kunst zu schaffen, die für jeden Beschauer verständlich ist."³⁹

Um die Möglichkeiten der Kommunikation mit dem Betrachter zu erweitern, sucht Matisse nach reineren, allgemeinverständlichen Ausdrucksmitteln, die sich ihm in Form dekorativer Mittel eröffnen. Auch Havard geht 1892 auf die Leichtverständlichkeit des Dargestellten für den Betrachter ein, die ein wesentliches Ziel der Dekoration ist. "... les premiers...", damit meint er die Dekorateure, "sont assez facilement compris de la foule."⁴⁰

Die Kommunizierbarkeit mit dem Betrachter erfordert nicht nur formal eine Reduzierung des Dargestellten auf das Wesentliche, sondern auch die Beschränkung des Dargestellten auf allgemeine, leicht

³⁷Sedlmayr, S. 330

³⁸Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 75

³⁹Matisse, zit. nach Sabina Wörner: Henri Matisse, Die Scherenschnitte, Magisterarbeit, Mainz o. J., S. 22

⁴⁰Havard, S. 6

verständliche Formeln, die auf inhaltliche Bedeutsamkeit verzichten - die Thematik des Paradies. "Je erweiterter die Formen dekorativen Raums", welches durch eine Malerei der Oberfläche durch eine Beschränkung auf das Wesentliche und Vereinfachung der Form sowie eine allgemeingültige Thematik erreicht wird, "desto weniger eingeschränkt die Verkörperung des Glücks".⁴¹

4.2. Die formalen Gestaltungsmittel des Dekorativen

4.2.1. Die Komposition

Der in der französischen Malereitradition verwurzelte Wunsch nach "Einfachheit und Klarheit"⁴² äußert sich bei Matisse in seinem Interesse für die formale Gestaltung, für das Verhältnis der Formen, Linien, Farben untereinander, in dem Versuch der Synthese ihrer unterschiedlichen Charakteristika. Die Harmonie der Komposition, die sich aus dem gleichgewichtigen Verhältnis der Gestaltungsmittel untereinander ergibt, ist das Ziel seiner Malerei. Der Inhalt findet im Bildaufbau seine strukturellen Äquivalente. "Inhalte sind nicht nur im Mittetischen eines Bildes, sondern gleichermaßen in seiner Struktur anschaulich gemacht."⁴³

Aussage und Bildstruktur sind für Matisse eng miteinander verbunden. "Aber die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur, soweit sie von Mitteln gestützt wird, die umso vollständiger sein müssen, je tiefer sein Gedanke ist. 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."⁴⁴ Matisse glaubt, seine Gefühle vollständig in der Anordnung der Bildelemente ausgedrückt bzw. in der formal-dekorativen Gestaltung des Bildes. "Die Komposition ist die

⁴¹Schneider, S. 183

⁴²Haftmann, Bd. 1, S. 93

⁴³Gerd Udo Feller: Matisse oder das Angebot der Sinnlichkeit, in: Bielefeld, Das Goldene Zeitalter, S. 75

⁴⁴Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 12/13

Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken".⁴⁵

Matisse lehnt eine realistische Wiedergabe des Gegenstandes ab. "Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch abzubilden: ich bin gezwungen, sie zu interpretieren und dem Geist des Bildes unterzuordnen."⁴⁶ Auch die Darstellung von Emotionen eines Menschen, die physische Bewegung eines Objekts ist nicht das Anliegen Matissescher Malerei, denn diese geben nur einen flüchtigen Augenblick von der Existenz der Dinge wieder.⁴⁷ Matisse empfindet die Wirklichkeit gemäß den Theorien Bergsons, die dieser 1907 in seinem Werk "L'évolution créatrice" darlegt, als fließend, als eine "Abfolge von Augenblicken, welche die oberflächliche Existenz der Wesen und Dinge ausmacht".⁴⁸ Indem der Künstler sich in den Gegenstand hineinversetzt, "um eins zu werden mit seinem einmaligen und nicht in Worte faßbaren Wesenskern",⁴⁹ und indem er aus der Vielfalt seiner intuitiven Wahrnehmungen die wesentlichen herauslöst und in Form des Zeichens visualisiert, kann er zu einer "dauerhafteren Interpretation der Wirklichkeit"⁵⁰ gelangen. Die "Kondensierung von Empfindungen",⁵¹ die sich durch das Zeichen als eine Art Symbol des Gegenstandes ausdrückt, ist die einzige Möglichkeit, um sich die "dem Zugriff entziehende 'Gegenwart' faßbar zu machen".⁵²

Visuell drückt sich das Zeichen durch die Reduktion und Vereinfachung des Gegenstandes aus, Merkmale, die sich zu den wesentli-

⁴⁵ Ebd., S. 13; Matisse äußerte sich einmal gegenüber Georges Duthuit: "Ausdruck und Dekoration sind ein und dasselbe", zit. nach Schneider, S. 179
sind ein und dasselbe." Zit. nach Schneider, S. 179

⁴⁶ Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 21

⁴⁷ Ebd., S. 18

⁴⁸ Bergson (1907), zit. nach Flam, S. 65

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Matisse 1908: Farbe und Gleichnis, S. 18

⁵¹ Ebd., S. 14

⁵² Bergson (1907), zit. nach Flam, S. 65.

Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 38: "Ich strebe den Zustand höchster Zusammenfassung und Verdichtung an, der das wahre Gemälde ausmacht. Ich könnte mich wohl mit der ersten Eingebung begnügen, aber dann würde ich

chen Charakteristika Matissescher Kunst herausbilden und in den späteren Jahren immer prägnanter und ausdrücklicher hervortreten. Vereinfachung und Reduktion bedeuten für Matisse die sondern Konzentration von Form und Inhalt auf einen überzeitlichen Ausdruck. Bereits Gustave Moreau hatte Matisse' künstlerische Entwicklung vorausgesehen und Ende des letzten Jahrhunderts gleich einer Prophezeiung angekündigt, daß er geboren sei, die Malerei zu vereinfachen.⁵³

Der Gegenstand existiert in Matisse' Geist nicht als einzelnes Objekt, sondern ordnet sich der Gesamtharmonie eines Bildes unter.⁵⁴ Der "klare Geist des Franzosen", von dem Russel spricht,⁵⁵ setzt die Ordnung, Klarheit, Einheit des Dargestellten über das Dargestellte selbst. "Wenn in dem Bild viel Ordnung, viel Klarheit herrscht, so ist es, weil von Anbeginn an diese Ordnung und Klarheit im Geiste des Malers war oder weil der Maler sich doch ihrer Notwendigkeit bewußt war."⁵⁶ Ein Künstler ist nach Matisse nur derjenige, "der imstande ist, seine Empfindungen methodisch zu ordnen".⁵⁷

So wie sich die Dekoration zwischen "Extremen von Verwirrung und Monotonie"⁵⁸ erstreckt, so ist auch das ausgewogene Verhältnis von Anziehung und Abstoßung, die Wechselbeziehungen zwischen eigentlich polaren Dingen wesentliche Eigenschaft einer dekorativen

meines Werkes rasch überdrüssig werden, und ich überarbeite es lieber, um es später als bleibenden Ausdruck meines Geistes erkennen zu können."

Bergson (1907), zit. nach Flam, S. 66: "Nun hat das Bild wenigstens diesen Vorteil, daß es uns im Konkreten festhält. Kein Bild kann die Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedene Bilder, die ganz verschiedenen Kategorien von Gegenständen entnommen sein mögen, können zusammenwirken und das Bewußtsein genau auf den Punkt hinlenken, wo eine Intuition faßbar wird."

⁵³ Siehe Schneider, S. 59

⁵⁴ Matisse (1935): Über Modernismus und Tradition, zit. nach Flam, S. 136: Mit 'Ausdruck' meint er nicht den Ausdruck eines einzelnen dargestellten Objekts, sondern des Gegenstands und seiner Umgebung in der Gesamtheit. "Für mich sind Gegenstand und Hintergrund in einem Bild gleich wichtig oder um es deutlicher zu sagen, es gibt keinen Hauptgegenstand, nur auf die Anordnung kommt es an."

⁵⁵ Siehe Russell, S. 129

⁵⁶ Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 21

⁵⁷ Matisse, zit. nach Haftmann, Bd. 1, S. 93

⁵⁸ Siehe Gombrich, S. 138

Bildstruktur. Die "Struktur Matissescher Bilder zielt auf Versöhnung und Einheit auch des autonom Verschiedenen".⁵⁹ Der Konflikt ist unverzichtbarer Bestandteil seines Werkes, da erst durch den Kontrast, die Gegenüberstellung gegensätzlicher Gestaltungsmittel wie z. B. Tiefe und Fläche, Figur und Grund, runde und eckige Form, ornamentierte und monochrome Flächen, reine und gemischte Farbtöne, die Spannung und Dynamik entsteht, die die Wirkung des Bildes ausmachen.

Im Grunde reduziert Matisse die "Gegenstände auf zwei Typen von Formen - eigentlich zwei Typen von Linien, auf denen alle anderen beruhen: die Gerade und die Kurvenlinie".⁶⁰ Durch diese "schafft Matisse die Möglichkeit, den Grundwiderspruch hervortreten zu lassen, der dem Werk zugleich seinen Sinn und seine Zeichen gibt".⁶¹

Matisse' Bestreben nach einer Synthese gegensätzlicher Bildelemente spiegelt sich in vehementer Form in seiner zeitlebens geführten Auseinandersetzung zwischen dekorativer Oberfläche und realistischer Tiefe.⁶² Insbesondere in den Bildern zwischen 1908-1912 wird die Beschäftigung mit der illusionistischen, perspektivischen Auffassung und der künstlichen, planen Raumauffassung deutlich.

Die bildnerische Einheit fordert ein Gleichgewicht zwischen den Gegenständen, eine Angleichung ihrer unterschiedlichen Charakteristika. Aragon betont in diesem Zusammenhang, daß Matisse bei einer Zinnkanne genauso von einem Porträt spricht wie bei einer Frau, daß er den Arm einer Frau genauso behandelt wie den Stiel einer Pflanze.⁶³ Die "Anthropomorphisierung von Gegenständen", die Verdinglichung von menschlichen Gestalten, die Verähnlichung und Verbindungen der Formen ist ein Mittel, das Dargestellte in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen. Die Angleichung von Figur und Gegenstand ist Zeichen der "prinzipiellen Gleichwertigkeit aller

⁵⁹ Siehe Weisner, S. 78

⁶⁰ Schneider, S. 391

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Schneider, S. 168-177

⁶³ Siehe Louis Aragon: Henri Matisse, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 142

Bildgegenstände", der "Wertschätzung aller Dinge als Bestandteile dieser Welt".⁶⁴

Die Betrachtung aller Dinge mit gleicher Zuneigung äußert sich auch in einem anderen dekorativen Gestaltungsmittel, dem der dezentrierten Komposition. Die sonst in der abendländischen Malerei übliche Betonung einzelner Partien zum Nachteil anderer wird aufgegeben zugunsten einer Bildordnung, die den Vordergrund als genauso wichtig wie den Hintergrund erachtet, die die Gegenstände alle mit gleicher Aufmerksamkeit behandelt. Durch die Angleichung und Vereinfachung der Objekte, durch die dekorativen Prinzipien der Wiederholung, Reihung, Symmetrie der Farben, Formen und Linien wird die Bildfläche rhythmisch gegliedert und eine zusammenhängende, in sich geschlossene Bilddynamik (z. B. "Die Familie des Malers", 1911, Abb. 9) erreicht.

Durch die dezentrierte Komposition und die Verflachung des Bildraums wird dem Betrachter die Vorstellung einer beliebig expandierfähigen Darstellung vermittelt. Das Dargestellte beginnt, sich in der Vorstellung des Betrachters unabhängig vom Bildrahmen über dessen Grenzen auszudehnen. Somit erfüllt sich Matisse' Vorstellung der Darstellung eines nicht mehr räumlich begrenzten, sondern unendlichen Raums. Dies wird besonders in den Bildern der dreißiger und vierziger Jahre deutlich, wo die fortgeschrittene Zurücknahme der dreidimensionalen Perspektive die Ausbreitung des Raums vor die Breite und Höhe zur Folge hat, der die Grenzen des Bildrahmens zu sprengen scheint (z. B. "Tanz" II (1932/33, Abb. 16) und "Die rumänische Bluse" (1940, Abb. 20)).

In der Verzerrung, Deformierung, Übertreibung der Formen liegt ein anderes dekoratives Gestaltungsmittel, das den Gegenstand zum einen in den linearen Gesamtrhythmus des Bildes eingliedert und zum anderen wiederum als Kontrast, als Gegenpol zu Farbe und Linie verwendet. Dieses Phänomen bzw. stilistische Mittel wird besonders in den Figuren der dreißiger Jahre deutlich, als Matisse seine Figuren bereits auf reine Farbflächen mit festumrissenem Kontur begrenzt hat und nun Gliedmaßen extrem verzerrt und überlängt (z. B. "Musik", 1939, Abb. 19). Bereits 1906 in dem Bild "Die Lebensfreude" verwen-

⁶⁴Ebd., S. 76

det Matisse dieses dekorative Stilmittel in der ornamental-abstrakten Linienführung der Bäume oder in einer der liegenden Figuren, deren rechter Fuß weggelassen wurde.

Das Werk Matisse' läßt sich nach Flam in fünf Perioden einteilen; die Fauve-Periode (1900-1908), die Experimentelle Periode (1908-1917), die Nizza-Periode (1917-1929), die Periode erneuter Einfachheit (1929-1940) und die Periode der Beschränkung auf das Wesentliche (1940-1954).⁶⁵

Obwohl die einzelnen künstlerischen Phasen von der Unterschiedlichkeit bzw. der stetigen Weiterentwicklung Matisse' zeugen, bleiben die theoretischen Ziele und die formalen Gestaltungsmittel dieselben. Mit Hilfe der dekorativen Gestaltungsmittel wird das Dargestellte einem Reinigungsprozeß von allem Überflüssigen unterzogen.

Im "Bildnis mit grünem Streifen" (1905, Abb. 4), das aus der Fauve Periode stammt, hat Matisse bereits zu seinen grundlegenden Darstellungsmitteln der Dekoration gefunden. Das Gesicht von Madame Matisse präsentiert sich uns primär als eine Anordnung aus Farbflächen und Linien, als eine architektonisch konzipierte Konstruktion. Dieser Eindruck wird durch die strenge Symmetrie des Bildes erzeugt. Die klassische Perspektive wird zugunsten einer Farbperspektive aufgegeben, die durch die abrupten Wechsel der großen Farbflächen erreicht wird, die die verschiedenen Ebenen andeuten. Das Gesicht ist auf wenige Charakteristika reduziert und zeigt stark vereinfachte Züge. Matisse hat sich damit weit von der realistischen Porträtdarstellung des Menschen entfernt. Vorherrschend ist nicht mehr die Darstellung, sondern sind die malerischen Mittel. "Ich stelle keine Frau dar, ich male ein Bild."⁶⁶ Die Spannung des Gemäldes wird erreicht durch den Widerspruch, der sich aus der Wildheit der Farbe und der Strenge und Symmetrie des Aufbaus ergibt. Trotz farblicher Unruhe entsteht ein ruhiger, stabiler Eindruck. Das Ausufernde der Farbflächen wird durch die Begrenzung der Linien gebändigt.

⁶⁵Siehe Flam, S. 25

⁶⁶Matisse (1908), zit. nach Schneider, S. 220

Die "Roten Teppiche" (1906, Abb. 5) markieren nach Essers den Beginn von Matisse' dekorativer Malerei,⁶⁷ obwohl bereits in den früheren Bildern wie z. B. der erwähnten "Lebensfreude" (1905/6, Abb. 3) dekorative Gestaltungsmittel verwendet werden. Die Beurteilung der "Roten Teppiche" als erstes dekoratives Bild hängt wohl damit zusammen, daß Matisse mit diesem Bild erstmals gemusterte orientalische Objekte verwendet und auch erstmals den Konflikt zwischen dekorativer Oberfläche und realistischer Tiefe so ausdrücklich darstellt. Die perspektivisch dargestellten, in einer Art Stilleben vereinigten Objekte, wie der Obstteller, die Melone etc., stehen mit ihrer Plastizität im Widerspruch zu der Flachheit ihrer Umgebung bzw. den ornamentgeschmückten Teppichen, auf denen sie sich befinden. Die Perspektive wird eigentlich nur durch die Tischkanten bzw. Teppichkanten ausgedrückt und dem großen Stück türkisfarbenen Stoff auf der rechten Bildhälfte. Die die gesamte Bildfläche überziehende Macht der Stoffe geht soweit, daß sie die dargestellten Objekte zu entmaterialisieren, zu schlucken scheint. Sie wirken nicht mehr fest mit ihrem Untergrund verbunden. Der großflächige, türkisfarbene Stoff wird nur deshalb noch als etwas Materielles aufgefaßt, weil er in dicke Falten gelegt ist.

Wie der Konflikt zwischen Plastizität und Oberfläche an der Figur dargestellt wird, zeigt sich in dem Bild "Madame Matisse in Manilaschal" (1911). Der Figur, deren signifikante Eigenschaft die Dreidimensionalität ist, wird diese genommen, indem man sie in ornamentverzierte Gewänder kleidet. Das Gesicht, welches als einziger Teil des Körpers noch plastische Eigenschaft besitzt, wird in seiner Wirkung durch die dekorative Oberfläche des Werkes eingeschränkt. Ein anderes Bild aus Matisse' Phase intensiver Beschäftigung mit der okzidentalen und orientalischen Raumauffassung zwischen 1908-1912 ist das berühmte Bild "Harmonie in Rot" (1908, Abb. 6). Verglichen mit dem Gemälde "Der servierte Tisch" (1897, Abb. 1) wird deutlich, wie Matisse dasselbe Thema nun in die dekorative Sprache umsetzt. Der Betrachter wird abwechselnd mit Oberfläche und Tiefe in einem künstlich wirkenden Raum konfrontiert, dessen Räumlichkeit schwer

⁶⁷ Siehe Essers, S. 23

faßbar ist. Selbst das Fenster, das neben dem Spiegel ein beliebtes Accessoire Matisse' zur Herstellung der Tiefenillusion ist,⁶⁸ wirkt mehr wie ein Teppich, als ein Ausblick in die Ferne.⁶⁹ Tiefe und Oberfläche werden in spannungsreichem Kontrast einander gegenübergestellt.

In der 'Experimentellen Periode' (1908-1917) drückt sich Matisse' 'Dualität der Gefühle' durch zwei unterschiedliche Auffassungen der Bildgestaltung aus, die anfangs parallel verlaufen.

Während er einerseits die organische Form in den Vordergrund stellt und das Ornament in überfüllten, detailreichen Darstellungen eine große Rolle einnimmt (z. B. "Familie des Malers", 1911, Abb. 9), ist er andererseits mit reduziert formenstrengen, auf geometrischer Grundstruktur basierenden Darstellungen beschäftigt (z. B. "Konversation", 1911, Abb. 8). Das 'dekorative System',⁷⁰ das sich durch eine über die ganze Bildfläche ziehende Ornamentik auszeichnet, steht im Gegensatz zu den stark reduzierten eckigen Formen der kubistisch beeinflussten Bilder. Immer werden die Darstellungen jedoch einem Grundrhythmus, einer Gesamtharmonie unterstellt, die sich durch die Vereinigung bzw. Angleichung gegensätzlicher Bildelemente präsentiert und aus der die Bilder gleichzeitig ihre Spannungsmomente beziehen. Die Figur kämpft gegen die Flachheit der Dekoration und wird dieser schließlich einverleibt. Dieser Konflikt wird selbst in der Skulptur auf dem Kamin und den daneben stehenden Blumentöpfen verdeutlicht. Einfarbige Flächen wie die Kleidung der dargestellten Personen wechseln mit stark gemusterten ab und bilden Gleichgewichte und Ruhepunkte gegenüber der durch das Ornament stark bewegten Bildeoberfläche. Die Struktur der Geraden und Horizontalen steht der der Rundungen der Körper gegenüber. Die perspektivische Darstellung der Stühle wird durch ihre Farbgebung zurückgenommen, die sich dem Teppichmuster einfügt. Trotz der Übermusterung entsteht ein stabiler und ausgeglichener Eindruck der Komposition durch die strenge

⁶⁸Vgl. dazu Jean Clair: La tentation de l'Orient, in: La Nouvelle Revue Française I, 7, 1970, S. 65-71

⁶⁹Vgl. "Harmonie in Rot", S. 57/58

⁷⁰Schneider, Carpet, S. 16

Vertikal-Horizontalgliederung. Es wird ein Gleichgewicht hergestellt zwischen der nach Ordnung und Einheit strebenden Bildordnung und dem Bewegung und Konfusion ausdrückenden Ornament.

Die 'Nizza-Periode' (1917-1929) bildet eine merkwürdige Zäsur auf dem bisherig klar verlaufenden künstlerischen Weg der Reduktion der Darstellung auf Wesentliches, der Aufgabe der gewohnten plastischen Gestaltungsmittel.⁷¹ Nun aber treten die dekorativen Mittel in den Hintergrund und das dekorative, mit den herkömmlichen formalen Mitteln der Naturnachahmung dargestellte Sujet in den Vordergrund (z. B. "Sitzende Odaliske", 1928, Abb. 14). Die Thematik der Bilder beschränkt sich im wesentlichen auf Frauen und Odaliken in Innenräumen. Während Matisse in den Vorjahren eine Atmosphäre des irdischen Paradieses durch die dekorativen Gestaltungsmittel schafft, wird dieses nun wieder haptisch erfahrbar in Form der sinnlich-prächtig gekleideten Odaliken dargestellt. Damit nähert sich Matisse regressiv dem frühen Bild "Die Lebensfreude" (1906, Abb. 3) an, wo die Vorstellung des Goldenen Zeitalters durch die idyllische Landschaftsszenerie mit den Aktfiguren konkret "sichtbar" gemacht wird.

Matisse kehrt in dieser Zeit offensichtlich zur Beschreibung der Wirklichkeit zurück, auch wenn er diese vereinfacht. Das Format wird kleiner, die Farben zurückgenommener, gemischter. Die perspektivische Darstellung, die Licht/Schatteneffekte, die Farbe als den Gegenstand beschreibendes Mittel stellen sich als Bildelemente wieder ein.

Doch der scheinbare Realismus trügt. Die nach außen hin zur Schau gestellte Herrschaft der perspektivischen Anschauung über die dekorative Oberfläche ist nur eine vorgegebene und täuscht darüber hinweg, daß sich Matisse auch in dieser Zeit mit dem Konflikt von Figur und Dekoration auseinandergesetzt hat. Das scheinbare Gleichgewicht, das zwischen diesen beiden polaren Bereichen besteht, ist nur durch das Überwiegen der naturnachahmenden Darstellungsmittel möglich. Die Bedrohung des alles in seinen zweidimensionalen Bann ziehenden Ornaments bleibt latent vorhanden.

⁷¹Vgl. zur Odalikenperiode, S. 61

Der Realismus, der sich durch die plastisch wiedergegebene Figur der Bilder der zwanziger Jahre ausdrückt, ist ein letztes Aufbegehren gegen die Macht der Dekoration, die Matisse immer stärker gefangen nimmt. Mit dem Bild "Dekorative Figur vor ornamentalem Hintergrund" (1925, Abb. 13), auf dem eine Aktfigur vor einem arabesken gemusterten Hintergrund um ihre dreidimensionale Existenz ringt, nimmt Matisse seinen weiteren künstlerischen Weg vorweg.⁷²

1929 beginnt die 'Periode erneuter Einfachheit' oder auch nach Essers die Zeit der "Entgrenzung des Bildraums".⁷³ Die Erstellung der Wanddekoration "Der Tanz" II (1932/33, Abb. 16) für die Barnes Foundation wird als Matisse' Rückkehr zum "dekorativen Stil" angesehen.⁷⁴ Matisse löst sich von den konventionellen Auflagen an die Bildkomposition der Nizza-Zeit. Die Bilder werden großformatiger; Matisse spricht in diesem Zusammenhang von der "großen Komposition",⁷⁵ die er zu schaffen sucht, oder auch von der "Vergrößerung der Oberfläche".⁷⁶ Die Komprimierung und Herausfilterung des Wesentlichen führt zu einer immer größer werdenden Vereinfachung und Reduzierung des dargestellten Objekts. Mit der Steigerung der dekorativen Gestaltungsmittel wendet sich Matisse mehr und mehr der Abstraktion zu.

Nach der Fertigstellung des Wandbildes "Der Tanz", auf den im Zusammenhang mit dem Format später näher eingegangen werden wird, macht sich der Einfluß des großen Wandbildes in der Staffeleimalerie bemerkbar. 1935 entsteht der berühmte "Rosa Akt" (Abb. 17).⁷⁷ Matisse treibt die Vereinfachung und Reduzierung des Dargestellten immer weiter voran. Das Charakteristikum dieser Vereinfachung ist ein neues Verhältnis für das Zeichnerische im Verhältnis zum Malerischen. Früher waren Zeichnung und Malerei ineinander integriert, die Formen wurden gleichzeitig gemalt und gezeichnet, dagegen

⁷²Vgl. "Dekorative Figur vor ornamentalem Hintergrund", S. 61/62

⁷³Essers, S. 67

⁷⁴Siehe Essers, S. 69

⁷⁵Siehe Anm. 135

⁷⁶Matisse (1951): Gespräch mit Charbonnier, zit. nach Flam, S. 246

⁷⁷Vgl. "Rosa Akt", S. 62

hat nun die Zeichnung die Funktion eines Gegengewichts gegenüber den großen Farbflächen übernommen. Matisse kehrt zurück zu großen vereinfachten Raumlflächen und lebhaften, aber reduzierten Farben.

Sein Hang zum Monumentalen schlägt sich auch in den kleineren Formaten wie dem "Rosa Akt" nieder. Die Figur wird, obwohl sie zusammengezogen ist, von den Bildrändern angeschnitten. Ihre Umgebung ist zur bloßen Rückwand für den Akt geschrumpft. Die Perspektive ist so gut wie aufgegeben und nur noch sichtbar an Armen, Beinen und Busen der Figur, die nach hinten teilweise versetzt sind. Das Dargestellte ist durch wenige Farben, Linien und Formen auf ein Minimum reduziert und doch im wesentlichen wiedergegeben. Der Hintergrund wird zum Muster, die Figur zum Zeichen des menschlichen Körpers.

In der 'Periode der Beschränkung auf das Wesentliche' (1940-1942) entsteht das Bild "Die rumänische Bluse" (1942, Abb. 20). Die Figur ist stark vereinfacht, der Blick wird ganz auf die die Bildfläche beherrschende ornamentverzierte Bluse gelenkt, der Hintergrund ist auf eine rein rote Fläche begrenzt. Die Figur scheint auf den ersten Blick auf drei Farben, fast ohne Abstufungen aufgebaut zu sein. Die perspektivische Darstellung ist ganz aufgegeben, Körper und Kleidung sind nicht modelliert. Die Komposition wird völlig von der rundschwingenden Umriß- und Binnenlinie der Bluse beherrscht. Betrachtet man das Bild länger, wird man gewahr, daß das Bild nicht so einfach aufgebaut ist, wie es anfangs den Anschein hat. Die Leichtigkeit und Einfachheit der Bildwirkung täuscht über die Mühen des Schaffensprozesses hinweg. Dem Bild gingen 15 Studien voraus, wo Matisse mehr und mehr auf Details verzichtete, schließlich sogar auf das Kanapee im Hintergrund.⁷⁸ Die Komposition ist wohlüberlegt asymmetrisch aufgebaut und trotzdem ausgeglichen, da dem Abkippen der Figur nach links die Wendung des Kopfes nach rechts und der gerade rechte Arm entgegengesetzt werden. Die Asymmetrie erzeugt eine starke Spannung der Komposition. In Wirklichkeit besteht die Komposition aus nicht weniger als 10 Farben, d. h. zwei

⁷⁸Siehe Guichard-Meili, S. 128

mehr als im "Bildnis mit grünem Streifen" (1905, Abb. 4).⁷⁹ Linie und Farbfläche stehen in ausgewogenem Verhältnis zueinander. Die kräftigen Farbfelder werden durch die ebenso kräftigen schwarzen Umriss- und Binnenlinien im Gleichgewicht gehalten. Die Rundungen der Bluse werden absichtlich verzerrt und übertrieben, um sie in ihrer Bedeutung herauszustreichen. Die Symmetrie der Musterung wird der Asymmetrie der Haltung der Figur gegenübergestellt. Die Rottöne der Bluse wiederholen sich im Hintergrund, womit eine Annäherung des Vorder- und Hintergrunds erreicht wird.

Mit dem Bild "Das erfüllte Schweigen der Häuser" (1947, Abb. 22), eines der letzten Staffeleibilder Matisse', geht er schließlich noch einen Schritt weiter in der Vereinfachung des Dargestellten. Das Objekt wird mehr und mehr nur noch als eine Konstruktion aus Farbflächen und Linien betrachtet, die harmonisch gleichgewichtig arrangiert sein müssen. Die Farben werden auf wenige Töne wie Blau, Schwarz, Grün, Gelb reduziert. Der Mensch hat kein Gesicht mehr. Er spielt nur noch eine Rolle in der Klärung der Farb- und Formverhältnisse, aber nicht mehr als individuelle Figur. Alles wird auf eine Fläche reduziert. Der Vorhang und ein rundes Gebilde an der Wand, vielleicht ein Spiegel, heben sich in nichts außer der Art der Linie von der Wand ab. Die leuchtend blaue Farbe überzieht Figur, Tisch, Buch und Blumenstrauß gleichmäßig und unterscheidet die einzelnen Dinge nur durch eine Linie voneinander. Die Farbe hat sich vollkommen von der Aufgabe der Gegenstandsbeschreibung gelöst. Matisse spielt das Spiel des Ins-Gleichgewicht-Setzens aller Dinge auch hier. Die noch annähernd realistische Fensterausicht mit den gegenständlichen Farben des Baumes steht im Gegensatz zu der flachen künstlichen Farbauffassung des Innenraums, ein Widerspruch auch insofern, als der Vordergrund, das Nahe, uns immer konkreter erscheint als das Ferne, Unklare. Hier kehrt Matisse unsere Sehgewohnheiten ins Gegensätzliche. Das Blau der Gegenstände im Innenraum findet seine Entsprechung im Blau des Himmels draußen. Die schwarze Wand wird nur durch eine helle Binnenlinie gegliedert. Der Umriss der Figuren wird durch einen schwarzen Strich auf gelbem Grund dargestellt. Das Rund der Köpfe findet im Spiegel

⁷⁹Ebd.

oberhalb der Figuren seine Entsprechung. Dem Dunkel des Innenraums steht das Helle des Außenraums gegenüber. Den Senkrechten des Vorhangs und der Wandaufteilung, die Waagerechten des Fensterkreuzes und der Ziegel der Wand. 1948 entsteht als eines der letzten Ölgemälde "Der ägyptische Vorhang" (1948.⁸⁰ Mittlerweile werden seine Staffeleibilder immer mehr von den Scherenschnittarbeiten verdrängt, bis er sich schließlich ausschließlich mit diesem künstlerischen Medium beschäftigt. Die Bedeutung, die das Dekorative für die Scherenschnitte hat, gibt Anlaß, dieses Thema an späterer Stelle gesondert zu behandeln.

4.2.2. Die Rolle und Funktion des Ornaments

Matisse ist einer der wenigen Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der dem Ornament eine entscheidende Aufgabe in seiner Malerei zuweist und es aus seiner traditionellen Rolle der begrenzten Verwendungsmöglichkeiten erlöst. Damit ist er als einer der Protagonisten zu betrachten für die in den sechziger Jahren entstandene Kunstrichtung der Neuen Ornamentik, die das Ornament zur völligen Verselbständigung führt, indem sie es aus seiner Rolle als begleitendes Bildelement befreit.⁸¹ "Die Ornamentformen der sogenannten 'Moderne' kennzeichnen sich durch den Auftritt gleichberechtigter ornamentaler Bildtaten."⁸² Durch die Verwendung des Ornaments als konstruktives Element der Komposition macht "Matisse es zum unverzichtbaren Bestandteil der Existenz eines Bildes".⁸³ Seine Auffassung über den Verwendungszweck des Ornaments läßt

⁸⁰Das Bild "Der ägyptische Vorhang" wurde anlässlich der Ausstellung "Meisterwerke der Phillips Collection aus Washington" vom 27.8.88-6.11.88 in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt ausgestellt.

⁸¹In diesem Zusammenhang müssen auch die ornamentalen Tendenzen der abstrahierenden Kunst von Malern wie z. B. Joan Miro oder Wassily Kandinsky berücksichtigt werden, die bereits in den zwanziger Jahren in Erscheinung traten. Es muß jedoch differenziert werden zwischen dem Ornamentalen und dem Ornament. Matisse ist einer der wenigen Künstler, der beide Elemente in seiner Malerei vereinigt.

⁸²Hoffmann, S. 158

⁸³Weisner, S. 74

an Jones' Beschreibung der Kriterien der maurischen Kunst denken. "They", d. h. die Mauren, "ever regard the useful as a vehicle for the beautiful."⁸⁴ Jones und Matisse stimmen darin überein, daß das Ornament nur dann sinnvoll eingesetzt werden kann, wenn es eine Aufgabe erfüllt. "The Moors ever regarded what we hold to be first principle in architecture - to decorate construction never to construct decoration."⁸⁵ In den ersten Jahren seiner Malerei, etwa von 1890-1904, verwendet Matisse das Ornament zur Schmückung und Verzierung seiner dargestellten Objekte. Bereits 1890 taucht das Ornament in dem ersten Bild auf, zu dem er sich offiziell bekannte, in "Stilleben mit Büchern", wo es sich in der Musterung des Teppichs findet, der als Untergrund für ein Stilleben dient. Europäische und islamische Ornamentik wechseln sich seit Matisse' Berührung mit islamischer Kunst ab oder werden auch gemeinsam in einem Bild verwendet (z. B. "Dekorative Figur vor ornamentalem Hintergrund", 1925, Abb. 13).

In dem bereits erwähnten Bild "Die roten Teppiche" (1906, Ab.. 5) wird die Entwicklung der Bedeutung des Ornaments für den kompositorischen Aufbau deutlich. Seine Fähigkeit, auf die Umgebung eine verflachende Wirkung auszuüben, d. h. dreidimensionale Gegenstände optisch an die Bildeoberfläche zu drücken und sie ihrer materiellen Konsistenz zu berauben, wird hier erstmals ausdrücklich genutzt. Schneider spricht auch von der "ansteckenden Wirkung", die das Ornament auf seine Nachbarschaft ausübt.⁸⁶ Das Ornament tritt hier erstmals aus seiner Schmuck- und Zierfunktion heraus und wird aktiv als kompositorisches Mittel zur Verflachung des Bildraums eingesetzt.

In dem Bild "Die Lebensfreude" experimentiert Matisse mit einer anderen Möglichkeit der Verwendung des Ornaments. Das Ornament wird zum Ornamentalen, d. h. zur ornamentalen Linienführung, die das großflächig Dargestellte in einen schwingend-dynamischen Rhythmus einbindet und die gesamte Komposition beherrscht. Der weitgehende Verzicht auf Binnenzeichnung und Schattierung läßt

⁸⁴Jones, S. 67

⁸⁵Ebd.

⁸⁶Siehe Schneider, Carpet, S. 11

die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die lineare Struktur des Bildes fallen. "Wir erkennen hier das Gesetz der Arabeske, worin wir den 'roten Faden' des künftigen Werkes entdecken."⁸⁷ Dittmann begründet Matisse's Interesse an der Arabeske damit, daß es als eine naturalisierende, aber doch stilisierte Ornamentform eine Synthese von Lebendigkeit und Abstraktion aufweist, eine Synthese, die sich gleichermaßen als eine der wesentlichen Kriterien Matisse'scher Kunst zeigt.⁸⁸ Die Natur ist einerseits die wichtigste Quelle und das Vorbild Matisse'scher Malerei, wird aber andererseits mit Hilfe dekorativer Gestaltungsmittel stilisiert und damit in eine künstlich abstrakte Darstellungswelt überführt. Wenn Matisse von der Bedeutung der Arabeske für sein Werk spricht, so meint er folglich nicht nur das Ornamentmotiv an sich. Der Begriff der Arabeske ist für ihn auch Synonym oder übergeordneter Begriff für die lebendige Bewegung der Bildkomposition im Ganzen und für eine Zusammenfassung und Unterordnung des Dargestellten und die ornamentale Linienführung. "Die Arabeske übersetzt mit einem Zeichen die Gesamtheit der Bildgegenstände, sie faßt die Sätze der Bildkomposition zu einem Satz zusammen."⁸⁹

Weisner sieht die Verwendung der Arabeskenform sogar über das Mittel der Herstellung des kompositionellen Zusammenhangs und der Bildeinheit hinausgehend. Die Arabeske "versöhnt Gegensätze, indem sie verbindet und ausbalanciert. ... sie hilft, Details einander anzugleichen und zu reduzieren".⁹⁰ "Als übergeordnete, Einheit schaffende, Gegensätze gar nicht in Erscheinung treten lassende Ordnungsfigur ist sie gleichsam der Atem, der das ganze Werk durchströmt."⁹¹ Die "arabeskenhafte Linienführung" der Bildfläche ist von nun an ein immer wiederkehrendes Gestaltungsmittel, man könnte fast sagen, bildkompositorisch die wesentliche Kraft, der alles

⁸⁷ Gottlieb Leinz: Henri Matisse 1869-1954, Das Gesetz der Arabeske, in: Die Kunst und das schöne Heim, Bd. 94, Nr. 10, 1982, S. 672

⁸⁸ Siehe Lorenz Dittmann: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse, in: Wolfgang Götz: Festschrift Florilegium artis, Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, Hrsg. Michael Behrens, Saarbrücken 1983, S. 28

⁸⁹ Matisse (1952), zit. nach Dittmann, S. 28

⁹⁰ Weisner, S. 74

⁹¹ Ebd., S. 75

Dargestellte untergeordnet ist. Die Arabeske findet sich als bild-dynamische Dominante in den frühen Bildern, z. B. "Marokkanische Landschaft" (1912), "Tanz" (1909/10, Abb. 7), wie auch in den späteren Ölgemälden wie "Tanz" II (1932/33, Abb. 16) oder "Das blaue Kleid" (1937, Abb. 18), "Rosa Akt" (1935, Abb. 17).

Die "arabeskenhafte Rhythmisierung" der Bildfläche ist auch im Jugendstil und Symbolismus ein wichtiger Begriff.⁹² Sie ist kein formales Ordnungsprinzip, und die Serpentinaen, in die alles eingebunden wird, versinnbildlichen den "Strom des Lebens" oder den "Wirbelwind der Liebenden".⁹³ Auch Matisse stellt in seinen Ausführungen über das Verhältnis von Zeichnung und Farbe fest, daß die Federzeichnung, die Linien die unmittelbarste und reinste Übertragung seines Gefühls ist.⁹⁴ Lebenssaft und Gefühl pulsieren in der Linie.⁹⁵ Die "seelischen Schwingungen" Matisse' drücken sich in der Arabeske in ihrer Funktion als Kompositionselement aus. Matisse schreibt der Farbe eine ähnlich intensive Ausdruckskraft zu wie der Arabeske. Die Vereinigung von Arabeske bzw. der Linie und der Farbe ist ihm ein lebenslanges Anliegen.

In der Verwendung des Ornaments in der Matisse'schen Malerei kündigt sich das Selbständigwerden eines ehemals begleitenden Bildelements an. Matisse schafft ein neues Verständnis des Ornaments, indem er verdeutlicht, daß das Ornament weder mit der Bedeutung von überflüssigem Zierat behaftet, noch mit den typischen Assoziationen von Überladenheit und Überfülle verbunden sein muß. "Meine Zeichnungen nach Modell sind nie mit Geschmeide und Arabeske überladen", da sie Bestandteil meiner Orchestrierung sind."⁹⁶

1908 entsteht das Bild "Harmonie in Rot" (Abb. 6), in dem die Arabeske und die Farbe die beiden kompositorisch beherrschenden Fakto-

⁹²Matisse teilt die Auffassung des Jugendstils, daß zwischen der Arabeske und der Musik synästhetische Beziehungen bestehen "... man organisiert die Arabeske wie Musik. Sie hat ihren eigenen Klang." Matisse (1952): Gespräch mit Verdet, zit. nach Flam, S. 251

⁹³Hofstätter, Symbolismus, S. 112

⁹⁴Siehe Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 65

⁹⁵Ebd.

⁹⁶Ebd., S. 66

ren sind. Zum ersten Mal wird die Arabeske uneingeschränkt, d. h. in autonomer Eigenschaft verwendet. Sie erstreckt sich gleichermaßen über die Tischdecke und die Tapete und deutet vorwiegend durch ihre Richtungsänderung Räumlichkeit an. Anders als in den "Roten Teppichen" wirkt die Ornamentik nicht mehr wirklich mit dem materiellen Untergrund verbunden. Die Räumlichkeit wird auf wenige Hinweise, wie z. B. den Fensterausschnitt, den schräg verlaufenden Stuhlsitz oder eine dünne Trennungslinie zwischen Tisch und Wand reduziert. Die auf dem Tisch befindlichen, dreidimensionalen Gegenstände scheinen in ihrer Vereinfachung und Reduzierung auf wenige Linien und Farben zu Zeichen zu werden, zu Andeutungen dessen, was sie eigentlich darstellen. Die alles verschlingende Ornamentik der Tischdecke ergreift von ihnen Besitz, verflacht sie und läßt sie merkwürdig schwebend erscheinen. Das zu monumentaler Größe erwachsende Arabeskenmotiv expandiert über das ganze Bildfeld und wirkt in seinen gigantischen Verschlingungen fast wie eine Bedrohung für das von rechts an den Tisch tretende Dienstmädchen. Der gleichmäßig verteilte karminrote Farbton und das Arabeskenmuster reduzieren den gesamten Raum auf die Bildebene und geben ihm einen teppichhaften Charakter.

Das "Teppichphänomen" findet seine Fortsetzung in dem Bild "Familie des Malers" (1911, Abb. 9). Die ganze Bildoberfläche ist mit einem Ornamentgitter überzogen. Die Ornamentik wahrt zwar noch die Verbindung zum Gegenstand, da es sich als Muster des Teppichs, in der Kleidung der Figuren, in den gemusterten Sofas und den Tapeten wiederfindet, der Raum wird trotzdem zu einem Wirklichkeitsfernen, da Matisse die Szenerie nach oben klappt und das Geschehen von verschiedenen Gesichtspunkten beobachtet. Auffallend ist, daß Matisse, der hier seine Familie im Wohnzimmer seines Hauses "porträtiert", die Individualität seiner Frau und der Kinder aufhebt, indem er sie durch ihre flächenhaft reduzierte Gestaltung fast völlig dem Ornamentdekor unterordnet. Durch die Musterung ihrer Kleidung oder im Falle der beiden schachspielenden Jungen, die Wiederholung der Farbe ihrer Kleidung im Teppich, fügen sie sich anstandslos in die Teppichwirkung des Bildes ein, d. h. sie werden zum Bestandteil des Teppichs. Matisse verzichtet in diesem Bild auf das

Arabeskenmotiv. Das die Gegenstände verbindende, Einheit und Dynamik schaffende Element ist das Ornament. Durch die Wiederholung und Reihung der Motive reduziert er alles Dargestellte auf eine Bildebene.

Eine sich über die gesamte Bildfläche ziehende Musterung charakterisiert auch das im selben Jahr entstandene Bild "Interieur mit Au-berginen" (1911, Abb. 10). Schneider hat es als einen "Diskurs über die Matissesche Methode der Bildgestaltung und eine Zusammenfassung seiner bisherigen künstlerischen Suche" bezeichnet.⁹⁷ Matisse versucht, hier einen dreidimensionalen Raum in einen dekorativen zweidimensionalen Raum zu übersetzen (das versprechen zumindest die von der nächsten Nähe bis in die weiteste ferne reichenden dargestellten Dinge). Die Hintereinanderstaffelung verschiedener Rechtecke, die reale Dinge enthalten - z. B. der Paravent, die Tür, der Fensterausblick - schafft einerseits die Illusion eines perspektivisch wirklichen Raums, wird aber andererseits durch die 'anstekende' Wirkung der vielfältigen Ornamentik in den einzelnen Ebenen zurückgenommen. Ein Ornamentmotiv hat sich vom Gegenstand gelöst und überzieht Vorder- und Hintergrund gleichmäßig. Dies führt zu einer Einebnung aller realistischen Informationen zugunsten der dekorativen Oberfläche. Das Stilleben auf dem Tisch im Vordergrund, der Spiegel, der Fensterausblick, sie alle geben die Illusion von Räumlichkeit wieder, die jedoch durch die Ornamentierung der gesamten Bildfläche aufgenommen wird. Auffallenderweise hat Matisse den Rahmen mit dem gleichen Blumenmotiv dekoriert, welches die ganze Leinwand überzieht, d. h. er bekennt sich mit diesem Bild offen zu einer zweidimensionalen dekorativen Auffassung des Dargestellten.⁹⁸ Gleichzeitig erweitert die über das Bild und den Rahmen sich ziehende Musterung den Raum ins Unendliche, denn dieser ist nicht mehr auf einen Bildausschnitt und auf die klassische Tiefenwirkung begrenzt und weitet sich in alle Richtungen aus. Die Blumenmusterung ist heute nicht mehr erhalten, was Anlaß zu der Spekulation gibt, ob Matisse selbst sie entfernt haben könnte und damit

⁹⁷Schneider, Carpet, S. 12

⁹⁸Siehe Jack D. Flam: The Great Decorative Interiors 1911, in: Matisse, The Man and his Art 1869-1918, New York, S. 310

teilweise die Konsequenz der "Teppichwirkung" wieder zurücknimmt.⁹⁹ Vielleicht erschien ihm dieser Schritt, die zweidimensionale Wirklichkeitsbetrachtung auf die traditionell der dreidimensionalen Welt vorbehaltenen Staffeleimalerei zu übertragen, zu gewagt.

Die Dominanz des Ornaments, d. h. seine Fähigkeit, Räumlichkeit zu absorbieren und damit den Sieg über die realistische Illusion zu erringen, wird in der nachfolgenden, kubistisch beeinflussten Phase aufgegeben. Das Ornament wird äußerst sparsam verwendet als Kontrapunkt und Auflockerungsmoment gegenüber den streng geometrischen Formen und der starken Reduzierung und Vereinfachung des Dargestellten. Bildbeispiele sind u. a. "Die Klavierstunde" (1916), "Konversation" (1911, Abb. 8).

Die der strengen Geometrisierungszeit folgende Odaliskenperiode, die mit der Rückkehr zu konventionellen Bildgestaltungsmitteln einhergeht, weist auch die bis 1911 erkämpfte Autonomie und kompositorische Bedeutung des Ornaments in seine Schranken. Das Ornament kehrt scheinbar zu seiner alten Funktion als Verzierungselement zurück. Die realistische Darstellungsmethode akzeptiert das Ornament in dem begrenzten Bereich der Charakterisierung und Akzentuierung von Gegenständen und zur Gliederung von Räumen ("Sitzende Odaliske", 1928, Abb. 14).

Das Ornament findet sich so gut wie in allen Bildern wieder und auffallenderweise oft in der gemusterten, farbenfrohen Kleidung der Haremsfrauen, ein Hinweis auf die bereits erwähnte Beschäftigung Matisse' mit der Oberflächen- und Tiefendarstellung.¹⁰⁰ Figur und Ornament werden als Verkörperung von Realismus und Dekoration gleichgewichtig gegenübergestellt. Dem über die gesamte Bildfläche reichenden großblumigen Paravent antwortet die einfarbig gekleidete, mit den Mitteln der Naturnachahmung dargestellte Odaliske ("Odaliske mit roten Pumphosen", 1924/25, Abb. 12), dem vielgemusterten Interieur mit ornamentverziert gekleideter Odaliske ("Odali-

⁹⁹Siehe Schneider, Carpet, S. 13

¹⁰⁰Auf S. 48 wurde bereits davon gesprochen, daß gemusterte oder ornamentverzierte Kleidung an einer Figur diese verflacht und dem sie umgebenden Dekor eingliedert.

skan", 1928) wird die nackte, den Körperkontur plastisch herausgebildete zweite Odaliskengestalt entgegengesetzt.

Manchmal aber bricht die Dominanz des Ornaments in unbeherrschter Weise hervor; z. B. in dem Bild "Odaliske mit roten Pumphosen", wo die groß gemusterte Paraventwand den vor der Figur stehenden Tisch mit einem Blumenstillleben aufzusaugen scheint, oder in dem Bild "Sitzende Odaliske", wo der ornamentgeschmückte Diwan im Vordergrund anstandslos mit der Arabeskentapete des Hintergrunds zu verschmelzen scheint. Würde der Diwan nicht mit der sitzenden Odaliske und verschiedenen Gegenständen "beschwert" sein, würde die dominante Musterung sämtliche perspektivischen Ebenen mit der Bildfläche zusammenfallen lassen. Matisse hat die Bedeutung der Nizzaperiode für die Bildgestaltung herausgestellt. "... die orientalische Dekoration der Interieurs, der Prunk der Wandbehänge und Teppiche, die üppigen Kostüme, die Sinnlichkeit der schweren, schlummernden Körper, die selige Dumpfheit der Blicke in Erwartung der Lust, all diese Pracht der Siesta, wobei Arabeske und Farbe aufs höchste gesteigert sind, darf nicht täuschen: das bloße Anekdotenhafte habe ich immer abgelehnt. Unter dieser Stimmung schmachtender Entspanntheit und der Sonnendumpfheit schwellt eine große Spannung, die rein malerisch ist und auf dem Spiel und den Beziehungen zwischen den Elementen beruht."¹⁰¹

Mit dem Bild "Dekorative Figur vor ornamentalem Hintergrund" (19235, Abb. 13), der Bildtitel weist bereits auf den dargestellten Konflikt hin, übt das Ornament das erste Mal seit 1911/12 wieder eine flächendeckende Funktion aus. Die Problematik, die sich aus der Platzierung des nackten weiblichen Akts inmitten eines wild und vielfältig gemusterten Teppichs und einer gewaltigen, monumental wirkenden Blumenarabeske ergibt, ist offensichtlich. Andeutungen einer klassischen Perspektive sind zwar noch in dem diagonal verlaufenden Teppich, der Grünpflanze und der Schale mit den Zitronen zu erkennen, jedoch kann sich die Figur nur noch durch deformierte Gliedmaßen gegen die alles auf eine Bildebene saugende Ornamentik durchsetzen. Ihre architektonisch-stabile Konstruktion, ihre

¹⁰¹ Matisse, zit. nach Essers, S. 60

Nacktheit und der Schatten, den sie wirft, die um sie aufgebauten plastischen Gegenstände, sichern ihre dreidimensionale Präsenz.

Mit "Der Tanz" II (1932/33, Abb. 16) kehrt Matisse zur arabeskenhaften Linienführung und zur ornamentalen Gliederung der Bildoberfläche zurück. Die Figur hat sich soweit von der dreidimensionalen Gestaltung entfernt, daß sie nun wieder einem linearen Gesamtrhythmus untergeordnet werden kann. Die Figur, völlig losgelöst von aller Gegenständlichkeit und Greifbarkeit, wird "eingefaßt in die rhythmische 'Arabeske' der Körpurnatur".¹⁰²

In dem Bild "Rosa Akt" (1935, Abb. 17) wird die sich auf den ornamentalen Umriß beschränkende Figur in ihrer flächigen Einfachheit den geometrischen Strukturen des Hintergrunds gegenübergestellt. Die Gegenüberstellung von eckigen und runden Formen steht paradigmatisch für die "Dualität der Gefühle" Matisse', die sich im "Rosa Akt" auf vielfältige Weise äußern. Die ornamental wirkende Figur verhält sich kontrapunktisch zu der Vertikal-Horizontalkomposition des Hintergrunds.

Während die ornamentale Linienführung als bilddynamische Voraussetzung weiter erhalten bleibt, wird das Ornament als solches mehr und mehr vom Muster ersetzt oder zumindest ergänzt. Einfache Streifen-, Zickzack- und Schachbrettmuster werden dem komplizierter strukturierten Ornament vorgezogen. Der zunehmenden Vereinfachung der Bildkomposition entspricht die Einfachheit der Musterung. Aufgrund seiner überschaubaren Struktur eignet sich das Muster zu beliebig häufigen rhythmischen Wiederholungen (z. B. "Rotes Interieur", 1948, "Stilleben auf blauem Tisch", 1947 oder "Rosa Akt"). Es steht als Bilddynamik schaffendes Mittel gleichberechtigt neben der ornamentalen Linienführung, z. B. "Musik" (1939, Abb. 19) oder "Rokokosessel" (1946, Abb. 21), wo der Sessel so sehr abstrahiert bzw. der geschwungenen Bewegung, dem linearen Rhythmus untergeordnet wird, daß dieser selbst zum Ornament wird. "Rosa Akt" ist ein Beispiel dafür, daß beide kompositorischen Elemente auch gemeinsam auftreten können.

¹⁰²Dittmann, S. 32

Die intensive Beschäftigung Matisse' in den dreißiger Jahren mit der Farbe im Verhältnis zur Zeichnung wirkt sich auch auf das Ornament aus. Es ist nun nicht mehr flächendeckend ausgebildet, sondern wird zur reinen Linie, zu einem Kürzel bzw. Zeichen des Ornaments. Es löst sich von der Fläche, mit der es vorher verbunden war, und erhält einen aufgesetzten oder in die Fläche hineingeritzten Charakter. Es gliedert die auf reine Farbflächen reduzierten Gegenstände und gibt ihnen Struktur (z. B. "Dame in Blau", 1937, Abb. 18; "Ockerfarbener Kopf", 1937).

In der Komposition "Rumänische Bluse" (1940, Abb. 20) macht Matisse die Stickerei auf den weit ausschwingenden Rundungen der Bluse zum Mittelpunkt der Betrachtung. Das Ornament ist das einzige Bildmittel, das die breit angelegten Farbflächen strukturiert und ihnen dadurch die Andeutung eines Gegenstandcharakters gibt. Andernfalls würde sich die Figur - und dies gilt insbesondere für das noch stärker abstrahierte, aber mit ähnlichen Gestaltungselementen arbeitende Bild "Der Traum" (1940) - in Farbflächen auflösen. "Die wenigen Schnörkel, Punkte, die flüchtig mit dem Pinsel hingesezt scheinen, ersetzen üppigste Ornamente vollwertig."¹⁰³ Das Ornament ist zum Zeichen des Ornaments geworden.

In den Scherenschnittarbeiten, die 1947 mit der Veröffentlichung der Buchillustrationen zu "Jazz" beginnen, gelangt das Ornament zu einer selbständigen Position, die es in dieser Form in der Ölmalerei nicht erreicht. Das Ornament, das bis zu den Gouacheschnitten ein der Farbe, Form, Linie gleichwertiges Gestaltungsmittel ist, befreit sich endgültig aus der Rolle des Bildelements und wird zum Bildgegenstand selbst. Es wird im weiteren noch ausführlich darauf eingegangen werden.

¹⁰³Guichard-Meili, S. 128

4.2.3. Das Format - Matisse zwischen Staffeleimalerei und dekorativer Wandmalerei

Der im Zusammenhang mit dem Matisseschen Werk häufig erwähnte Begriff der "dekorativen Malerei" gibt Anlaß zu einer genaueren Klärung seiner Bedeutung. Während er in dieser Arbeit bewußt auf das gesamte malerische Oeuvre bezogen wird, betrifft er in der traditionellen Bedeutung nur den Bereich der Wandmalerei.

Die abendländische Tradition stellt eine strikte Trennung zwischen Wand- und Staffeleimalerei im Hinblick auf formale und inhaltliche Zielsetzungen her. Die Wandmalerei, die dem Bereich der dekorativen Künste zugerechnet wird, wird als eine in die Architektur eingebundene, primär dem reinen Schmuckzweck dienende Malerei aufgefaßt.¹⁰⁴ Im Zusammenhang mit der Staffeleimalerei wird das dekorative Element als etwas Geringschätziges betrachtet. Die Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Vorliebe für das Dekorative hegten, wie z. B. Oskar Schlemmer, Robert Delaunay, Marc Chagall, Fernand Léger,¹⁰⁵ pflegten das Dekorative auf die Wandmalerei zu beschränken. Sie differenzierten ganz bewußt zwischen "dekorativer" Wandmalerei und Staffeleimalerei.¹⁰⁶ Neff äußert sich zu den unterschiedlichen Kriterien der beiden Bereiche: "Easel pictures were to be vehicles for intense emotion, of emotions isolated from their surroundings by a prominent frame and by the realism with which they were evoked by recognizable subjects. Violet le Duc's definition of an easel painting confirmed to this idea but also invoked the distinction of a deep pictorial space. What is an easel painting? It is a scene presented to the viewer through a frame, an open window. Unity of point of view, unity of direction, of light, unity of effect. One

¹⁰⁴Havard äußert sich 1892 zu den Zielen der Dekoration (S. 4): "Ce dernier rentre dans la catégorie des Arts décoratifs, quand il existe un lien évident entre sa conception et la place qu'il occupe, lorsqu'il a été exécuté en vue d'une destination particulière ou dans un but d'utilité spéciale."

¹⁰⁵Z. B. Oskar Schlemmer: Wandbilder für die Kölner Ausstellung des deutschen Werkbundes (1914) oder Fernand Léger: Wandgemälde "Die Übertragung der Kräfte" (1937) im Palais de la Découverte in Paris

¹⁰⁶Vgl. Gehlen, S. 97. In einem Brief äußerte sich Juan Gris zur Wandmalerei (1921): "Natürlich ist das Dekoration, man darf keine Furcht vor Worten haben, wenn man weiß, was sie bedeuten."

further generally held distinction between the two genres should also be cited because of its decisive role in associating decoration with handicraft and easel painting with creativity and the intellectual life. Whereas easel painting was intended to move the spectator involved him intensely and at length, decorative painting was to avoid direct engagement of the viewer and serve instead as a refreshing but decidedly inferior source of pleasure whose appeal would not unfold itself in the mind but present itself immediately to the eye."¹⁰⁷

Wie verhält sich nun Matisse gegenüber dieser strikten Trennung von Staffelei- und Wandmalerei, die - wie oben erwähnt - im Speziellen den Konflikt zwischen hohen und dekorativen Künsten widerspiegelt? Wie vereinbart er den traditionellen Anspruch, nur die Wandmalerei dürfe dekorativ sein, mit seinen eigenen Anschauungen? In welchem künstlerischen Verhältnis steht seine Staffeleimalerei zu den wenigen Wanddekorationen, die er ausgeführt hat?

Matisse hat sein Interesse für die Wand- oder Dekorationsmalerei¹⁰⁸ oft betont und es sehr bedauert, daß ihm nur wenige Dekorationsaufträge angeboten wurden. Zu Gaston Diehl äußert er sich einmal: "Ich hätte noch weitere Dekorationsaufträge ausgeführt, wenn man sie damals" (zur Zeit seines ersten Wandbildauftrages 1909/10) "von mir verlangt hätte."¹⁰⁹ Eine andere Aussage weist noch ausdrücklicher auf seine Vorliebe für die Wandmalerei hin. André Gide hat einmal Matisse gegenüber André Masson in abschätziger Weise als Dekorateur bezeichnet, worauf Matisse ihm antwortete: "Aber das hätte ich auch werden wollen. Wenn man mir große Wände zu bemalen gäbe, würde ich mich mit Feigen und trockenem Brot begnügen."¹¹⁰

Matisse hat im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn zweimal die Möglichkeit gehabt, Dekorationsaufträge zu übernehmen; 1909 die

¹⁰⁷ John Hallmark Neff: Matisse and the Role of Decoration in his Art, Vortrag Baltimore Museum of Art, 4. März 1976, S. 24. Die Forderungen der Wandmalerei und der Staffeleimalerei entsprechen denen der dekorativen und hohen Künste, die auf S. 21-24 zum Teil aufgeführt wurden.

¹⁰⁸ Zum Begriff Dekorationsmalerei: siehe Lexikon der Kunst, Leipzig 1975, S. 509

¹⁰⁹ Matisse (1954), zit. nach Reinhold Hohl: Matisse und Picasso, in: Zürich, S. 32

¹¹⁰ Matisse, zit. nach Schneider, S. 615/616

beiden Wandbilder "Der Tanz" und "Die Musik" für das Treppenhaus des Kunstsammlers Schtschukin in seinem Haus in Moskau und 1931 "Der Tanz", eine Wanddekoration für die Barnes Foundation in Merion/Pennsylvania. 1932 erhält er einen weiteren Wandbildauftrag neben Pablo Picasso und Diego Rivera für die Ausschmückung der Eingangshalle des Rockefeller Center in New York. Barr beschreibt die Begründung für Matisse' Ablehnung, die Aufschluß darüber gibt, wie wichtig ihm die Einhaltung seiner dekorativen theoretischen Ziele ist. "... he did not think his work could be seen to good advantage in such a public place where bustle and confusion would interfere with the quiet reflective state of mind which he felt necessary for the appreciation of his paintings."¹¹¹

Matisse' Standpunkt zu einer Kategorisierung von Wand- und Staffelleimerei läßt sich an einem Vergleich zwischen dem frühen Wandbild "Der Tanz" und der zwanzig Jahre später entstandenen Wanddekoration mit gleichem Titel nachvollziehen. "Die Tafel von Moskau ("Der Tanz", 1909/10, Abb. 7) geht noch von den Erfordernissen des Bildes aus. Dies erklärt sich daraus, daß ich diese Tafeln nicht an ihrem Bestimmungsort hatte entwerfen können; ich kannte die Treppe nicht, wofür sie bestimmt waren, außer daß ich sie ein paarmal begangen hatte, ohne zu wissen, daß ich dort Malereien haben würde - es war damals noch nicht die Rede davon, das Treppenhaus zu dekorieren. Die Tafel von Merion ("Der Tanz" II, 1932/33, Abb. 16) ist speziell für diesen Ort gemacht worden. Für sich genommen sehe ich darin nur ein Architekturfragment."¹¹²

Während Matisse die früheren Wandbilder aufgrund ihrer Unabhängigkeit vom Aufhängungsort als Bilder bezeichnet, betrachtet er die Wanddekoration "Der Tanz" II (1932/33) als ein 'Architekturfragment'.¹¹³ Die Bezeichnung 'Baumalerei',¹¹⁴ die er für die Wandmalerei verwendet, verdeutlicht den engen Zusammenhang, den er zwischen Wandbild und Architektur sieht.

¹¹¹ Siehe Alfred H. Barr: Matisse: His Art and his Public. The Museum of Modern Art, New York 1951, S. 220

¹¹² Matisse (1934): Briefe an Alexander Romm, zit. nach Flam, S. 128

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 129

In seiner Auffassung, die Wandmalerei flach zu halten und sie den zweidimensionalen Gegebenheiten der Wandoberfläche anzupassen, entspricht Matisse den Theorien von Puvis de Chavannes, der Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Auffassung der Wandmalerei prägt.¹¹⁵ Die sogenannte "strenge Wandmalerei", die Puvis in seinen Theorien entwickelt, steht im Gegensatz zu der bis dahin gültigen 'illusionistischen Wandmalerei', wie sie seit der Renaissance existiert hat. Letztere zeichnet sich im wesentlichen dadurch aus, daß sie die Wandoberfläche bricht und sie als dreidimensionalen fensterartigen Ausguck betrachtet. Matisse' Ziel ist es, im Sinne Puvis' die Eigenart der Wand, ihre Flachheit zu akzeptieren und die Oberfläche der Malerei danach zu richten. Indem er die inhaltliche Darstellung auf die Zweidimensionalität beschränkt, indem er in Technik und Materialverwendung die Beschaffenheit der Wand akzeptiert, entspricht er ihren natürlichen Forderungen. "Es wäre unangebracht gewesen, meine Dekorationsmalerei wie ein anderes Bild zu behandeln. Mein Ziel bestand darin, das Fresko zur Entsprechung von Zement und Stein zu machen. Das wird, glaube ich, nicht mehr sehr häufig versucht. Der Wandmaler schafft heute Bilder und keine Wandmalereien."¹¹⁶ Damit demonstriert Matisse einerseits sein traditionelles Verhaftetsein mit der Trennung der beiden Bereiche, andererseits muß seine Auffassung des Dekorativen zwangsläufig zu einem Bruch mit der Tradition führen, denn er ist sowohl in seiner Staffeleimalerei wie auch in der Wandmalerei thematisch und kompositorisch dekorativen Gestaltungsideal verbunden.

Matisse' Auffassung über die künstlerisch individuellen Ausdrucksmöglichkeiten der Wandmalerei gibt Aufschluß darüber, daß die formale dekorative Gestaltung innerhalb seines eigenen Schaffens unterschiedlichen Bedeutungen unterliegen kann. "In der Baupalerei, um welches es sich in Merion handelt, muß das humane Element - wie mir scheint - zurückgedrängt, wenn nicht überhaupt ausgeschlossen werden. Ich, der ich mich doch immer von meinem Instinkt leiten lasse (soweit es mir gelingt, über meine Vernunft die Oberhand zu gewinnen), ich mußte dem Instinkt ausweichen, denn er

¹¹⁵Siehe Schneider, S. 99-106, sowie Barr, S. 241/242

¹¹⁶Matisse, zit. nach Essers, S. 68

lenkte mich jedesmal von meinem architektonischen Problem ab, sobald er auf meiner Leinwand erschien."¹¹⁷ Matisse differenziert zwischen der kompositionellen Gestaltung der Wandmalerei, die das humane Element ausschließt und sich im Ausdruck ganz den jeweiligen Orts- und Wandbedingungen unterordnet, und andererseits dem kompositorischen Aufbau der Staffeleimalerei, der die persönlichen Gefühle des Künstlers widerspiegelt und im Gegensatz zur Wandmalerei auch den Betrachter emotional einbeziehen kann.¹¹⁸ So bleiben die dekorativen Gestaltungsmittel also einerseits formal auf die Struktur des Bildes begrenzt, während sie andererseits die persönlichen Gefühle des Künstlers ausdrücken.

Matisse' Interesse an den Beziehungen der Dinge untereinander, an der Eingliederung des Einzelnen in einen größeren Gesamtzusammenhang äußert sich nicht nur innerkompositorisch, sondern über die Grenzen der Malerei hinausgehend in der Wanddekoration, die die Möglichkeit bietet, die Beziehung der Malerei zu Format, Rahmen und architektonischer Umgebung zu erforschen. Die Kapelle in Vence (1950) bildet den Höhepunkt in der Schaffung eines dekorativen Ensembles, indem sie die verschiedenartigen Elemente über die Malerei hinaus in einen räumlichen Gesamtzusammenhang stellt. "... Ich konnte gleichzeitig Architektur, Buntglasfenster, große Mauerbilder, Keramik machen und all diese Elemente vereinen, sie zu einer vollkommenen Einheit verschmelzen."¹¹⁹

Anhand des Beispiels der beiden frühen Wandbilder von 1909/10 (Abb. 7) läßt sich verdeutlichen, wie Matisse eine Beziehung der Werke untereinander und zu ihrer architektonischen Umgebung zum Betrachter zu schaffen sucht. "Ich habe ein Treppenhaus zu dekorieren. Es hat drei Stockwerke. Ich stelle mir den Besucher vor, der von draußen kommt. Das erste Stockwerk öffnet sich vor ihm. Man muß eine Anstrengung spüren, ein Gefühl der Erleichterung vermitteln. Meine erste Bildtafel stellt den Tanz dar, diese über den Hügel wegfliegende Runde. Im zweiten Stockwerk ist man im Innern des Hauses. In seinem Geist und seiner Stille sehe ich eine Musikszene

¹¹⁷ Matisse (1934): Briefe an Alexander Romm, zit. nach Flam, S. 129

¹¹⁸ Siehe Matisse (1934): Briefe an Alexander Romm, zit. nach Flam, S. 127/128

¹¹⁹ Matisse (1951): Gespräch mit Charbonnier, zit. nach Flam, S. 246

mit aufmerksamen Personen. Im dritten Stock endlich herrscht völlige Stille, und ich male eine Szene voll Ruhe: auf dem Gras ausgestreckte Personen plaudern miteinander oder träumen vor sich hin ...¹²⁰ Die ursprüngliche Konzeption, die Tafeln als zusammengehöriges, dreiteiliges Ensemble zu schaffen,¹²¹ wird aus nicht geklärten Gründen aufgegeben. Doch scheint der Zusammenhang deutlich. Die Bilder sind thematisch und formal, d. h. in der Ausführung und besonders in der Farbzusammenstellung aufeinander abgestimmt. Matisse löst das Problem der Unkenntnis von der architektonischen Umgebung auf raffinierte Weise, indem er eine Beziehung herstellt zwischen den emotionalen Inhalten der Bilder (Aktivität, Ruhe, vollkommene Stille), der Treppenhaussituation und dem die Treppen hinaufsteigenden Betrachter. Damit sind die Bilder weniger in bezug auf Format und Rahmen, jedoch inhaltlich eng mit der Architektur (Treppenhaus) verbunden.

Mit dem Wandbild "Der Tanz" II (1931/33, Abb. 16) bieten sich Matisse zum ersten Mal ideale architektonische Voraussetzungen für die Wanddekoration und die Möglichkeit, diese ganz in die Innenraumverhältnisse zu integrieren und sie formal und inhaltlich darauf auszurichten. Die örtliche Situation gestaltet sich überaus komplex, so daß verschiedene Punkte bei der Erstellung der Dekoration berücksichtigt werden müssen. So wird das Wandbildformat, seine Ausmaße, durch seine Einpassung in die Rundbögen über drei Türöffnungen bestimmt und muß kompositorisch und farblich auf die Funktion des Raums Rücksicht genommen werden, der als Aufhängungsort für wertvolle Gemälde Cézannes und Renoirs dient. Es war in Betracht zu ziehen, daß das Wandbild im Gegenlicht plaziert wird, daß seine Farben mit den darunterliegenden Türen und Zwischenräumen harmonisieren müssen. Nicht zuletzt richtet sich auch die inhaltliche Darstellung auf die architektonische Umgebung aus, denn indem Matisse die Figuren nur in halber Ansicht darstellt und der Betrachter sie imaginativ verlängern kann, entsteht der Eindruck eines viel größeren Raums als des tatsächlichen.

¹²⁰ Matisse (1909): Charles Estienne: Interview mit Matisse, zit. nach Flam, S. 93

¹²¹ Siehe Neff, Vortrag Baltimore, S. 25. Es wird vermutet, daß als dritte Tafel des Ensembles "Die Mädchen am Fluß" (1916) gedacht war.

Anhand des Vergleichs der beiden Wandbilder "Tanz" I (Abb. 15) und "Tanz" II (1931/33, Abb. 16) läßt sich verdeutlichen, wie bedeutsam das ausgewogene Verhältnis zwischen der Darstellung und dem architektonischen Umraum ist, wie akribisch genau Matisse über die richtigen Maßverhältnisse des Bildes zum Format wacht. "Die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach Fläche, die zu füllen ist. Wenn ich ein Blatt Papier von bestimmter Größe nehme, so werde ich eine Zeichnung entwerfen, die in notwendiger Beziehung zu seinem Format steht. Ich kann nicht dieselbe Zeichnung auf einem anderen Blatt wiederholen, dessen Proportionen anders sind ..."¹²²

Diese Arbeitsmethode fordert auch einen Verzicht auf das sonst übliche Verfahren der Vergrößerung eines zunächst in kleinem Maßstab ausgeführten Wandbilds. Matisse bedient sich hierzu das erste Mal der Papierschnittechnik, die es ihm ermöglicht, einen Entwurf im original geplanten Maßstab zu erstellen und seine Wirkung im voraus zu prüfen.¹²³ "Es wäre vielleicht wichtig anzugeben, daß die Komposition das Ergebnis einer tätlichen Auseinandersetzung zwischen dem Maler und den zweiundfünfzig Quadratmetern Fläche ist."¹²⁴

Es gibt zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der Staffeleimalerei und der dekorativen Arbeiten, wo sich Matisse, vielleicht aus Mangel an Wandbildaufträgen, mit dem Verhältnis Bild - Umraum beschäftigt. Die direkte Auseinandersetzung mit der Bild/Rahmenbeziehung bleibt bis zu den Scherenschnitten selten, wie z. B. in dem Bild "Interieur mit Auberginen" (1911, Abb. 10) oder "Große Aktfigur" (1911, zerstört). Neff erwähnt, daß Matisse Morozov, einem anderen großen russischen Kunstsammler darüber Anweisung gab, wie dieser drei zusammengehörige Marokkobilder rahmen sollte, wie er die Farbe für die Rahmen mischen und wie sie als Ensemble zu hängen seien.¹²⁵ Häufiger sind die Beispiele von Gemälden, die als dekoratives Ensemble, als Dyptichon oder Tryptichon geplant waren,¹²⁶ so z. B. die drei erwähnten

¹²²Matisse (1909): Farbe und Gleichnis, S. 14

¹²³Siehe Essers, S. 69

¹²⁴Ebd.

¹²⁵Siehe Neff, Vortrag Baltimore, S. 26

¹²⁶Ebd.

Marokkolandschaftsbilder "Immergrün", "Die Palme", "Akanthen. Marokkanische Landschaft" (1912) oder die späten Scherenschnitte "Große Dekoration mit Masken" (1953, Abb. 33), "Die Schnecke" (1953, Abb. 35) und "Erinnerungen aus Ozeanien" (1952/53, Abb. 34).¹²⁷

Obwohl Matisse immer wieder betont hat, daß Wand- und Staffeleimalerei unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien und Funktionen unterliegen, gibt es natürlicherweise Verbindungen zwischen beiden Bereichen in seiner Malerei. Dies liegt einerseits an der übergreifend gültigen Akzeptanz und Bedeutung, die die dekorativen Gestaltungsmittel für Matisse haben, andererseits an den Ausdrucksmöglichkeiten, die das Wandbildformat Matisse' bietet. So wird mit fortschreitender künstlerischer Entwicklung die Tendenz zum großen Format immer stärker und eskaliert in den dreißiger und vierziger Jahren schließlich in einer Reihe kleinformatiger aber monumental wirkender Bilder, die in ihrer expansiven Wirkung dem Effekt von Wandbildern ähneln. Mit der "Reinheit der Mittel",¹²⁸ d. h. einer Weiterentwicklung der formalen Gestaltungsmittel wie der Abstrahierung der Gegenstände, der Umsetzung des Objekts in Farbflächen und Formen, dem Weglassen von Details und Bildschwerpunkten, liegt Anfang der dreißiger Jahre Matisse' Wunsch nahe, diese auf ein ihnen entsprechendes, wirkungsvolles Format zu übertragen.

Neff beschreibt anhand der beiden Wandbilder "Tanz" und "Musik" die frühe Annäherung Matisse' von Wand- und Staffeleibild, die er in ihnen zu bemerken glaubt.¹²⁹ Im Zusammenhang mit der intensiven Farbigkeit der Komposition, die sich aus der Zusammenstellung reiner Farbtöne ergibt - ein Blau für den Himmel, ein Grün für den Hügel, ein Zinnober für die tanzenden Figuren - spricht Neff von einer "expressiven Intensität der Farbe",¹³⁰ eine Eigenschaft, die im allgemeinen der Staffeleimalerei zugeschrieben wird. Dem entgegen steht die Flachheit und Vereinfachung des Dargestellten und das große Format - traditionelle Eigenschaften der Dekorationsmalerei. Die für das Publikum der damaligen Zeit verwirrende Vereinigung von Wand-

¹²⁷ Siehe Schneider, S. 706

¹²⁸ Siehe Matisse (1936). Gespräch mit Tériade, zit. nach Flam, S. 139/140

¹²⁹ Neff, The Shchukin Panels, S. 39-48

¹³⁰ Ebd., S. 40

und Staffeleimalerei wurde heftig kritisiert, als die beiden Tafeln 1910 (Abb. 7) im Salon d'Automne ausgestellt wurden. Die Kritiker beschloßen, daß die Bilder "neither tableaux nor peintures décoratifs" waren, sondern "a direct challenge to the lingering orthodoxy which advocated strict separation between the so-called 'fine' and 'decorative' arts".¹³¹ Das "expressive Wandbild", diese Kombination zweier Malereisparten, die damals noch seitens des Publikums als unerhörte Provokation empfunden wurden, findet sich jedoch wenig später als Charakteristik abstrakter Kunst und besonders als Eigenschaft amerikanischer Avantgardemalerei von den mittvierziger Jahren an;¹³² letztere wird uns im Zusammenhang mit Matisse noch beschäftigen.

In dem 1911 entstandenen Bild "Interieur mit Auberginen" (1911, Abb. 10) manifestiert sich ein anderes Beispiel früher Befreiung des Staffeleibildes aus seinen traditionellen Grenzen. Die sich über die gesamte Bildfläche ziehende Blumenmusterung, die sich auf dem Bildrahmen wiederholt, läßt Bildebene und Rahmen zu einer Ebene zusammenfallen, die sich der Wandoberfläche anpaßt. Rahmung und ausschnitthafte perspektivische Darstellung werden aufgegeben zugunsten einer teppichartigen Musterung, die in ihrer gleichmäßigen Wiederholung den Eindruck beliebiger Ausdehnung über die Bildgrenzen hinaus erweckt. Die zentrifugale Kraft des Blumenmusters steht die Schwerpunktkonzentradition klassischer Gemäldeauffassung entgegen.

Matisse hat sich bereits in frühen Bildern, z. B. "Harmonie in Rot" (Abb. 6), das er als "Dekorationstafel" bezeichnet,¹³³ mit großformatigen Bildern beschäftigt. Den beiden Wanddekorationen "Tanz" (1909/10, Abb. 7) und "Musik" (1909/10) gehen einige großformatige Gemälde mit stark reduzierter und vereinfachter, flacher Darstellung voraus, wie z. B. "Luxus" (1907, 210 x 138 cm) oder "Badende Frauen mit Schildkröte" (1908, 179 x 220 cm), eine Art Vorwegnahme des Gestaltungskonzepts von "Tanz" und "Musik".

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Schneider, S. 177

Erst in den dreißiger Jahren, nachdem er mit der Wanddekoration "Der Tanz" II (1932/33, Abb. 16) den Weg der Reduktion und Vereinfachung gestalterisch vorgezeichnet hat, kehrt er gleichzeitig mit einer Steigerung dekorativer Gestaltungsmittel wie einer größeren Zweidimensionalität, größerer Abstrahierung des Gegenstandes und reineren Farben zum großen Format zurück. Ausschlaggebend ist aber sein Wunsch der Vermittlung eines geistigen Raums für den Betrachter, den er durch die Erweiterung der malerischen Grenzen zu erreichen sucht. "Die Rolle der Malerei ist es, die Oberfläche zu vergrößern und so zu bearbeiten, daß man die Dimensionen der Mauer nicht mehr spürt."¹³⁴

Vorerst scheint es Matisse nicht möglich, seinen Drang zur "Großen Komposition"¹³⁵ ausleben zu können, denn er arbeitet vorwiegend im Bereich der Buchillustration, der Bühnenausstattung und dem Kostümentwurf für Ballettaufführungen. Als Matisse 1934/35 zur Staffeleimalerei zurückkehrt, scheint eine Art Transponierung von Kriterien der Wandmalerei auf die Staffeleimalerei stattgefunden zu haben. Die Kompositionen sind großflächig angelegt, die Objekte extrem vereinfacht und reduziert, der Farbauftrag wird objektiviert, d. h. die künstlerische Handschrift zurückgenommen. Selbst die "matte Textur der verputzten Wand eines Freskos"¹³⁶ findet sich in den Bildern, wie z. B. dem "Rosa Akt" (1935, Abb. 17), wieder. Die Figuren ("Rumänische Bluse", 1940, Abb. 20) sind aus solch naher Sicht betrachtet, daß sich jegliche perspektivische Andeutung erübrigt. Sie scheinen in ihren riesigen Ausmaßen kaum Platz zu finden innerhalb des sie einzwängenden Bildraums und drängen über diesen hinaus. Matisse' Bilder der dreißiger und vierziger Jahre beweisen, daß er auch mit einem kleinen Format Monumentalität, das Gefühl eines weiten Raums vermitteln möchte. 1952 meint er in einem Interview, als man ihn auf das Gefühl der Weite der Wandmalerei, das seine Staffeleibilder vermitteln, aufmerksam macht: "Die Größe einer Leinwand ist nicht wichtig. Was immer ich vermitteln will, das ist das Gefühl des Raums, auf der

¹³⁴Matisse (1951): Gespräch mit Charbonnier, zit. nach Flam, S. 243

¹³⁵Matisse (1943): Gespräch mit Aragon, zit. nach Flam, S. 173/174

¹³⁶Schneider, S. 636

kleinen Leinwand genauso wie in der Kapelle von Vence." ¹³⁷ Matisse' immer größer werdende Sehnsucht nach einer Erweiterung des malerischen und geistigen Raums, nach einer Verabsolutierung formaler Mittel lassen die Entwicklung der Scherenschnitttechnik als logische Weiterführung seines bisherigen Schaffens erscheinen. In den Papierschnitten verbindet Matisse monumentale Bildmaße mit einer gesteigerten Vereinfachung gestalterischer Mittel.

¹³⁷ Matisse (1952): Gespräch mit Verdet, zit. nach Flam, S. 256/257

5. Von der dekorativen Malerei zur Dekoration - Die Scherenschnitte

Neben dem Wunsch nach der "Großen Komposition" und der "Reinheit gestalterischer Mittel" beschäftigt sich Matisse bereits in den dreißiger und vierziger Jahren mit formalen Problemen wie z. B. der Vereinigung der gegensätzlichen Pole Zeichnung und Farbe oder der Verwendung der reinen Farbe als Äquivalent zu Licht und Raum. Mit der Entwicklung der Scherenschnittechnik als autonomes künstlerisches Ausdrucksmittel hofft er, der Lösung dieser Probleme näher zu kommen.

Seit seiner Operation 1941 hat sich etwas Grundsätzliches in seiner Auffassung von Kunst geändert. "Was ich vor dieser Krankheit (...) gemacht habe, trägt immer zu sehr die Spuren der Anstrengung; vor dieser Zeit lebte ich mit geschlossenem Gürtel. Was ich danach schuf, stellt mich selbst dar, frei und abgelöst (...). Früher wollte ich immer begreifen, was ich malte, zeichnete oder modellierte, ich wollte es begreifen und erklären können: mir und anderen. Ich wurde durch den Willen entstellt und gebremst."¹ Mit den Gouacheschnitten gibt Matisse seine Verbundenheit mit den traditionellen Mitteln der Malerei, der Ölfarbe, dem Pinsel und damit auch die Fähigkeit zur Nuancierung und Modulation im Sinne der Naturnachahmung auf. Sie bedeuten die Erforschung und Nutzung eines völlig neuen künstlerischen Mediums und die Loslösung von der Staffeleimalerei. Es ist vielfach gesagt worden, daß Matisse die Staffeleimalerei aus gesundheitlichen Gründen aufgegeben hatte, da er seit seiner Krankheit die meiste Zeit ans Bett gefesselt war.² Betrachtet man aber die Gesamtheit seiner malerischen Entwicklung, so offenbaren sich die Scherenschnitte, wie wir sehen werden, als eine kontinuierliche Weiterführung seiner 1908 theoretisch formulierten Grundlagen.

¹Matisse (1952): Gespräch mit Gotthard Jedlicka, zit. nach Schneider, S. 663

²Siehe Russell, S. 172

Das dekorative Element, das sich bereits im Fauvismus als wesentlicher Gestaltungsbestandteil erweist, kulminiert in der extremen Abstrahierung und Zeichensprache des Gegenstandes und der dekorativen Organisation und Gliederung der Bildfläche in den Scherenschnitten. Dies wird von persönlichen Äußerungen Matisse' bestätigt, der die Scherenschnitte nicht als Zäsur seines bisherigen Schaffens, sondern als "die Summe seines Werkes" versteht.³ "Von 'Die Lebensfreude' - damals war ich fünfunddreißig - bis zu diesem Entwurf - ich bin jetzt zweiundachtzig - bin ich der gleiche geblieben ... weil ich während dieser ganzen Zeit auf der Suche nach den gleichen Dingen war, die ich vielleicht mit verschiedenen Mitteln realisiert habe."⁴

Die Papierschnitte werden fälschlicherweise oft mit der Technik der Collage verwechselt, die im Kubismus ihren Ursprung findet und die sich im wesentlichen dadurch auszeichnet, daß sie neben ausgeschnittenen Papieren reale Objekte wie Zeitungsausschnitte, Visitenkarten und Textilteile in das Bild integriert.⁵ Matisse hat die Papierschnittechnik erstmals anlässlich der Ausschmückung der Barnes Foundation mit dem Wandbild "Der Tanz" (1932/33) verwendet, damals noch als reines Hilfsmittel zur Vorbereitung der großformatigen Komposition, die daraufhin in Ölmalerei entsteht.⁶

Die Herstellung der Scherenschnitte basiert auf einer gleichmäßigen Bemalung von weißen Papieren mit Farbe. Aus den kolorierten Papieren werden Formen ausgeschnitten und mit Nadeln auf weißen oder farbigen Grund geheftet. Der eigentliche, bedeutend längere Arbeitsprozeß der 'decorative organization' beginnt erst jetzt mit der Zuordnung und Zusammenstellung der einzelnen Formen nach ihrer optimalen Zusammengehörigkeit und mit der Suche nach ihren harmonischen Beziehungen untereinander. Damit verwendet Matisse die Scherenschnittechnik, "to link color and drawing in an single movement";⁷ er verbindet also zwei Arbeitsgänge in einem. Elderfield

³Siehe Leinz, S. 674

⁴Matisse (1951): Zeugnis, zit. nach Flam, S. 240

⁵Siehe John Elderfield: The Cut-Outs of Henri Matisse, New York, 1978, S. 10

⁶Siehe Guichard-Meili, S. 137

⁷Elderfield, S. 7

trennt die Prozedur der Scherenschnittherstellung in "image making" - womit der erste Arbeitsgang, das Herausschneiden der Formen gemeint ist - und "decorative organization", dem Zusammenstellungsprozeß der ausgeschnittenen Papiere.

1943 entsteht der erste eigenständige, von der Ölmalerei unabhängige Gouacheschnitt, "Der Absturz des Ikarus".⁸ 1947 erscheint Matisse' erstes größeres Gouacheschnittprojekt in Form von Illustrationen zu dem Bildband "Jazz". Die Darstellungen reflektieren die Faszination Matisse' für die Zirkus- und Märchenwelt seiner Kindheit. Sie markieren den Übergang von der Ölmalerei zu den Papierschnitten.⁹

Auffallend ist der dekorative Zusammenhang, der in "Jazz" zwischen der Scherenschnitt- und der Textseite besteht. Der von Matisse entworfene Text ist als reines optisches Gegengewicht zu den Papierschnitten gedacht und inhaltlich irrelevant. Der Sinngehalt des Textes (das Inhaltliche) wird der optischen Wertigkeit der Schriftzeichen (das Formale) untergeordnet. Das entspricht den theoretischen Zielen der Dekoration. "Diese Seiten sollen also nur in Begleitung meiner Farben, so wie Ästern beim Binden des Straußes eine wesentliche Rolle spielen."¹⁰

In "Lagune" (1944, Abb. 24), einem der zahlreichen Scherenschnitte des Buches 'Jazz', läßt sich Matisse von seiner Tahitireise inspirieren.¹¹ Die Naturbeobachtungen der Südseewelt drücken sich auch in späteren Scherenschnitten immer wieder durch die Verwendung exotischer, vegetabilier Formen aus. "Lagune" verdeutlicht die grundsätzlichen Veränderungen Matissescher Gestaltung, die mit den neuen Möglichkeiten und der Erforschung dieser Technik einhergehen. Der nuancelose, gleichmäßig deckende Farbauftrag zieht eine Eliminierung der Künstler-Handschrift nach sich. Das Dargestellte ist gänzlich zweidimensional, in kräftigen reinen Frabtönen wiedergegeben; es wird zur Farbfläche ohne Strukturierung, ohne Farbmodulation. Matisse hat auf einem rechteckigen Feld, welches an den Schmalseiten

⁸Siehe Schneider, S. 660

⁹Siehe Jack D. Flam: Jazz, in: Henri Matisse: Paper-Cut-Outs, New York 1977, S. 43

¹⁰Matisse (1947). Jazz, zit. nach Flam, S. 198/199

¹¹Siehe Schneider, S. 666

von zwei bandartigen Feldern abgeschlossen wird, fünf verschiedenen monochrome Gebilde übereinander angeordnet, die in großen Wellenformen geschwungen sind; im Fall der schwarzen kurvigen Form werden Assoziationen zu Meerespflanzen, vielleicht Algen, wach. Zum ersten Mal arbeitet Matisse mit reinen Zeichen, mit einer extremen Abstrahierung des Gegenstandes, seiner Verwesentlichung in Form des Zeichens. Die Objekte befinden sich in einem nicht mehr greifbaren Raum, ohne wirkliche Bindung zum Grund, gleichsam schwebend. Durch die Annäherung von Vorder- und Hintergrund, durch die gleichmäßige, sich quer über die Bildfläche ziehende Musterung wird eine Erweiterung des Raums erreicht, ein Gefühl der Raumausdehnung für den Betrachter über die Grenzen des Rahmens hinaus vermittelt. Diese Art der Raumausdehnung äußert sich in früherer Zeit nur in der Blumenmusterung des Bildes "Interieur mit Auberginen" (1911, Abb. 10).

Matisse hat die frühere hierarchische Kompositionsordnung zugunsten einer dekorativen Ordnung, einer Gliederung und Organisation der Bildfläche durch Rahmen und Felder aufgegeben, auf denen die figurativen und floralen Elemente angeordnet sind. Die extreme Zweidimensionalität und die gleichmäßige Ausdehnung der Wellengebilde fordert eine Eingrenzung durch Rahmen, um ein Ausufern, ein Zerfasern des dargestellten Objekts an seinen Rändern zu vermeiden (z. B. "Die Garbe", 1953). "With the loosening of pictorial structure framing elements become Matisse's chief device for asserting the unity of visual field."¹² Goldin ist auf das dekorative Gestaltungsprinzip der Rahmung näher eingegangen. "Framing elements need not to be actual frames. By 'framing elements' I mean to include all compartmentalizing devices, without respect to materials or methods. A spotlight for instance is a framing device, and so are the paired ears of a vase or marks at its rim or foot."¹³

"Jazz" stellt einen Übergang dar zwischen einer eingrenzenden Rahmung im Sinne der Staffeleimalerei, d. h. einer Abgrenzung der Darstellung nach außen und einer innerbildlichen Rahmung durch eine

¹² Ami Goldin: Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs, in: Art in America, Bd. 63, Nr. 4, Juli/August 1975 (ohne Seitenangabe)

¹³ Ebd.

Aufteilung in Felder. Während man diese Art der Aufteilung und Rahmung bisher nur in dekorativen Arbeiten Matisse' (z. B. "Osthaus Tryptichon", 1907/8) feststellen konnte, werden sie in den Scherenschnitten zum beherrschenden Ordnungsprinzip.

Mit der "Lagune" erreicht die ornamentale Darstellung eine neugewonnene Autonomie, indem sie zum eigentlichen Bildgegenstand gemacht wird; d. h. sie kann einerseits als Zeichen für die Alge, andererseits aber auch als Ornament an sich verstanden werden, als eine reine Form, die keine Assoziationen zum Gegenstand vermittelt. In früherer Zeit ist Matisse nicht über eine Abstrahierung des Gegenstandes durch die ornamentale Linienführung hinausgegangen, wie z. B. in "Rokokosessel" (1946, Abb. 21) oder "Der Arm" (1938). Nun wird der Gegenstand soweit abstrahiert, daß er den Bezug zur Realität zu verlieren scheint und von dem Betrachter in erster Linie als ein aus Farbe, Linie und Form bestehendes Ornamentales wahrgenommen wird. Damit entwickelt sich die Form zum Inhalt des Werkes. Die Ornamentformen erinnern an den Philodendron aus dem Bild "Musik" (1939, Abb. 19) und kehren in den folgenden Scherenschnitten immer wieder. Schneider versieht sie mit einem symbolischen Gehalt. "Diese proteische Form ... stellt alles Lebendige dar und macht alles Dargestellte lebendig. Sie ist bald Alge, bald Haar, Muschel, Koralle, Wolke oder Menschenleib ..."¹⁴ Sie erinnert auch an die Form der Arabeske, die Matisse erstmals 1906 in dem Bild "Die Lebensfreude" (Abb. 3) verwendet hat.¹⁵

1946 entstehen die ersten Scherenschnitte in Wandbildgröße. Mit "Ozeanien, das Meer" und "Ozeanien, der Himmel" (Abb. 25) erkennt Matisse die Möglichkeiten der Wirkung des Scherenschnitts auf dem großen Format. Die Gouacheschnitte waren ursprünglich als Vorlagen für Wandteppiche gedacht, werden aber schließlich von der Firma Ascher durch Siebdruckverfahren auf Stoff übertragen.¹⁶ Im Gegensatz zu den beiden wenig später entstandenen Werken "Polynesien, das Meer" (1946) und "Polynesien, der Himmel" (1946, Abb. 26), die ebenfalls Wandteppichentwürfe darstellen, zeigen sich die beiden

¹⁴Schneider, S. 667/668

¹⁵Siehe S. 20/21

¹⁶Siehe Schneider, S. 669

früheren Kompositionen weitaus unkonventioneller. Sie verzichten auf die Verbindung des Dargestellten zum Grund und lassen die Motive der Flora und Fauna sich frei auf der Bildfläche entfalten. Die Tiere und Pflanzen auf den Polynesienbildern dagegen sind auf einem Feld sich regelmäßig abwechselnder hell- und dunkelblauer Rechtecke angeordnet und werden noch zusätzlich von einem pflanzenartigen Saum abgeschlossen. Das Gitter- oder Rastersystem, das hier zugrundeliegt, ist die abstrakte Basis jeden Musters. Jedes Muster kann auf eine spezielle Gitterstruktur zurückgeführt werden. Dieses Ordnungsprinzip der Dekoration hat die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die gesamte Bildfläche zu verteilen. Die Wahrnehmung wird nur durch rahmende Elemente begrenzt und gelenkt.¹⁷

In den Ozeanien- und Polynesienbildern manifestieren sich die beiden gestalterischen Wege, die Matisse mit den Papierschnitten beschreitet. Einerseits die Erforschung der Darstellungsmöglichkeiten auf monochromem Grund (Ozeanien), andererseits die Erforschung der Gitterstruktur (Polynesien), die Matisse bis etwa 1952 hauptsächlich beschäftigt. Fast scheint es, als ob Matisse den großen Schritt von der Wand- zur Raumdekoration, den er mit den Ozeanienbildern vollzieht, in den Polynesienbildern wieder zurücknimmt.¹⁸

Die Aneinanderreihung von Rechtecken ermöglicht Matisse eine beliebige Vergrößerung der Darstellung.¹⁹ Die unterschiedlichen Experimente, die Matisse mit dem Rastersystem unternimmt, zeigen sich z. B. in der säulenhaften Ineinanderschachtelung der Rechtecke auf dem Gouacheschnitt "Die Tiere des Meeres" (1950, Abb. 17) oder auf "Tausend und eine Nacht" (1950), wo die Rechtecke in der Horizontalen addiert, mit pflanzenartigen und figuralen Elementen bestückt und mit frei schwebenden Ornamenten und Schriften auf weißem Grund umgeben sind.

Matisse hat sich, obwohl er sich in vielen Papierschnitten auf Blumen- und Pflanzenmotive zurückzog, nie wirklich von der Figur entfernt. Mit der Bewahrung der Figurenthematik, die symptomatisch für eine dreidimensionale Bildauffassung und für die Individualität des

¹⁷ Siehe Goldin (ohne Seitenangabe)

¹⁸ Siehe Elderfield, S. 24

¹⁹ Ebd.

Darstellungsobjekts ist, distanziert sich Matisse von der Gefahr, in die reine Dekoration abzufallen. "The figure, it seemed, was required, if the authority and the seriousness of painting were to be matched."²⁰ Die "Dualität der Gefühle",²¹ das Verhaftetsein einerseits mit den realistischen Darstellungsmitteln des Okzidents, andererseits die Sehnsucht nach der zweidimensionalen dekorativen Darstellungswelt des Orients äußert sich auch in den Scherenschnitten als kontinuierlich vorhandener persönlicher Konflikt Matisse' und gleichzeitig als wichtiges Spannungselement der Komposition.

"Zulma" (1950, Abb. 32), eines der frühen Figurenbildnisse, erinnert durch die Art der Zusammenstellung der ausgeschnittenen Papiere an die klassischen Gestaltungsmittel der Staffeleimalerei. Die Figur ist, wenn auch stark vereinfacht, organisch aufgefaßt und befindet sich wie ihre Kontraposthaltung, der in das Bild eintretende Lichteinfall und die perspektivische Darstellung der Tische andeuten, in einem klar definierten Raum. Eine eher ornamentale Auffassung der Figur und eine Loslösung von den Mitteln der Naturnachahmung zeigt sich auf dem Scherenschnitt "Die Trauer des Königs" (1950, Abb. 30), wo drei Figuren dargestellt sind, die, wie Gestik und Haltung beweisen, in einem offensichtlichen Handlungszusammenhang miteinander stehen. Der rechteckunterlegte Grund, vor dem sie sich befinden, stellt zwar eine räumliche Beziehung zwischen Figuren und Hintergrund her, doch bleibt der Raum wenig greifbar, und die Figuren scheinen auf merkwürdige Art zu schweben. Sie sind auf einfachste, ornamental wirkende Formen beschränkt und primär durch einige genauer ausgeführte Details, z. B. Hände und Füße, als menschliche Wesen erkennbar. Sie haben keine Gesichter, keine richtigen Körperglieder und bleiben ein Symbol, wenn auch für den Betrachter ein ausreichend lesbares dessen, was sie bedeuten.

Mit dem monumentalen Werk "Die Negerin" (1952/53, Abb. 32) hat Matisse die Figur endgültig in einzelne ornamentale Formen zerlegt. Diese erscheinen nur in ihrer Zusammensetzung sinnvoll, aber nicht als voneinander isolierte, eigenständige Teile. Mit diesem Scheren-

²⁰Ebd., S. 26

²¹Vgl. S. 44/45

schnitt macht sich ein neue Art der Raumauffassung bemerkbar. Durch die Plazierung der ausgeschnittenen Papiere auf einer weißen, unstrukturierten Leinwand gibt Matisse zum ersten Mal seit den Ozeanien-Wandbildern die strenge dekorative Rahmen/Feldgliederung auf und läßt die Figur und die sie umgebenden Blumenmotive vor einem neutralen Hintergrund sich frei entfalten. Sie wirkt nicht mehr mit der Wand verbunden und scheint sich frei schwebend in gigantischen Ausmaßen unendlich auszudehnen. Damit verläßt Matisse den traditionellen Wandbildbereich und schafft ein über die Wand hinausgehendes, den Umraum einbeziehendes Seherlebnis für den Betrachter - ein Eindruck, der auch durch verschiedene Atelierfotos Matisse' verstärkt wird, wo die Negerin mit einem Fuß aus der Wand heraustretend dargestellt ist (Abb. 31). Der Betrachter empfindet das Dargestellte nicht mehr als in sich begrenzt und auf sich bezogen, sondern als ihn umgebend und ihn einbeziehend, "a little garden all around me where I can walk ..."²² Das riesige Format beherrscht den Raum und wird nicht mehr durch die alles beherrschende Architektur bestimmt.²³ "Das Bild bringt seine eigene Wand mit, es beansprucht die Zufälligkeit des beliebigen Raums, in den es hineingerät, von sich aus zu beherrschen. Damit wäre der alte Begriff dekorativer Bild-Raum-Einheit wiederhergestellt, aber diesmal in umgekehrtem Sinne: Das Bild bezieht den Raum ein, nicht der Raum das Bild."²⁴ Betrachtet man Fotos der Matisseschen Wohnung aus der Zeit der Entstehung der Scherenschnitte, wird man gewahr, wie eng diese mit dem Lebensraum des Künstlers verbunden sind. Sie umgeben ihn überwältigend mächtig und werden zum Bestandteil seines alltäglichen Lebens. Oft wird diese expansive Wirkung des Scherenschnitts dadurch verstärkt, daß er sich über zwei oder drei Zimmerwände ausbreitet, wie z. B. "Das Schwimmbad" (1952) oder "Der Papagei und die Sirene" (1952).²⁵

Die "Blauen Akte" (1952, Abb. 29) zeugen davon, daß Matisse neben riesigen Formaten auch kleinere Scherenschnitte anfertigt, insbeson-

²²Matisse, zit. nach Elderfield, S. 28

²³Siehe Schneider, S. 698, sowie Schneider, Carpet, S. 18

²⁴Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Frankfurt 1960, S. 99

²⁵Siehe Fotos von Matisse' Atelier, in: Elderfield, S. 110, 112, 118, 119

dere eine Reihe monochromer blauer Akte, die aber trotz ihrer vergleichsweise kleinen Maße aufgrund ihrer Platzierung auf dem weißen Grund monumentale Wirkung haben. Matisse, der sich von dem begrenzenden Rahmen und Grund der Staffeleimalerei getrennt hat, sehnt sich auch weiterhin nach einer befriedigenden Verbindung zwischen Plastizität und dekorativer Oberfläche.²⁶ Die "Blauen Akte" stellen den Versuch dar, "ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Umgebungsmotive gleichzeitig zu skulpturaler Körperhaftigkeit wie auch zu flächig dekorativer Präzision zu stilisieren".²⁷ Die vier separaten in klassisch sitzender Pose dargestellten Frauenfiguren verdeutlichen die verschiedenen Stationen einer anfangs noch räumlich aufgefaßten Figur (z. B. Haltung der Beine, die hinter dem Kopf verschränkte Hand, die durch verschiedenfarbig blaue Papiere angedeuteten Schatten), deren Räumlichkeit nach und nach durch die zunehmende Vereinfachung und Abstrahierung der Gliedmaßen zurückgenommen wird. Die Figur läßt sich zunehmend als ornamentales Gebilde oder aber auch als Zeichen einer sitzenden Figur deuten, die immer noch, wenn auch in wesentlich konzentrierterer Form die Information von einer dreidimensionalen Erscheinung vermittelt.

"Große Dekoration mit Masken" (1953, Abb. 33), eine späte Arbeit Matisse', kann stilistisch in eine Reihe mit den Scherenschnitten "Apollo" (1953) und "Dekoration: Blumen und Früchte" (1953) gestellt werden. Sie alle basieren auf der bereits erläuterten "grid method",²⁸ der Organisation der Bildfläche durch eine Gitterstruktur. Der Scherenschnitt ist wie die beiden anderen Dekorationen als Entwurf für Keramikarbeiten²⁹ gedacht und bietet Matisse die Möglichkeit, rein dekorative Gestaltungsprinzipien auf einem großen Format umzusetzen. "Dekoration mit Masken" ist neben den Barnes-Wandbildern die größte einteilige Arbeit des Künstlers (353,7 x 997 cm). Im Gegensatz zu dem bisherigen Werk der Gouacheschnitte, das eine vielseitige und in dieser Art innovative Beschäftigung mit dem Medium aufweist,

²⁶Vgl. S. 45

²⁷Henri Matisse, Zürich, Abb. 105

²⁸Siehe Goldin (ohne Seitenangabe)

²⁹Siehe Elderfield, S. 33

scheint sich Matisse hier auf die reine dekorative Gestaltung zurückgezogen zu haben. "Dekoration mit Masken" ist streng symmetrisch aufgebaut, die stark vereinfachten Blumenmotive³⁰ und die sie umgebenden Fruchtknoten sind einem Rastersystem zugeordnet. In der Mitte wird die Komposition von einem blauen, rechteckigen Feld geteilt, in dessen Negativfeld sich vier Kleeblattmotive befinden. Durch zwei Säulen wird der Wiederholung des Musters Einhalt geboten und dieses an den Breitseiten abgeschlossen. Letztendlich erweist sich der Aufbau der Komposition nicht so schematisch, wie es auf den ersten Blick scheint. Die Blumenmotive, die zwar zunächst in ihrer Form identisch wirken, sind sowohl farblich als auch in bezug auf die Form leicht abgewandelt. Die Farben, die sich auf wenige Farbtöne - Gelb, Orange, Rosa, Grün und Blau - beschränken, variieren in sich, d. h. in jedem Blütenmotiv sind die einzelnen zusammengehörigen Blätter in der Farbe nuanciert. Der einfache A-B-Rapport, wie er sich auf der rechten Seite in zwei Blumenreihen zeigt, wird auf der Gegenseite nicht wiederholt. Das "anti-individuelle Rasterfeld"³¹ zeigt schließlich doch einmalige Eigenschaften. Hoffmann stellt als Charakteristik des neuen Ornamentalen im 20. Jahrhundert im Gegensatz zum alten eine zunehmende Individualisierung der Formen durch unterschiedliche Farb- und Größenverhältnisse heraus.³² Die auf dem Papierschnitt "Der Papagei und Sirene" (1952) verwendeten Akanthusmotive, die in ihren Größenverhältnissen stark voneinander abweichen, bezeichnet er als "differenzierte, individualisierte Einzelformen".³³ So ähneln sich die Blütenmotive auf "Dekoration mit Masken", sind aber einzelne, durch Hand ausgeschnittene und dadurch niemals identische Formen. Eine Bindung zur künstlerischen Handschrift der Malerei bleibt damit entfernt vorhanden.

In "Dekoration mit Masken" wird die Figur dekorativen Gesetzen untergeordnet. Die beiden dargestellten Gesichter haben sich auf den

³⁰ Siehe John Hallmark Neff: Matisse, His Cut-Outs and the Ultimate Method, in: Paper Cut-Outs, S. 32. Neff vergleicht den Papierschnitt "Große Dekoration mit Masken" mit Mosaikdekorationen der Alhambra, insbesondere dem Rosettenmuster, das Matisse in geöffneter Form übernommen zu haben scheint. Matisse hatte 1911 auf seiner Spanienreise auch Granada besucht.

³¹ Hoffmann, S. 162

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 163

bloßen Umriß mit Auge-, Nase-, Mundzeichen reduziert. Durch die Wandlung des Gesichts in Richtung auf einen regelmäßigen Typus wird dieses zum beliebig wiederholbaren Zeichen und fügt sich anstandslos dem umgebenden Blumenmuster ein.

Die beiden Scherenschnitte "Die Schnecke" (1953, Abb. 35) und "Erinnerung an Ozeanien" (1953, Abb. 34) scheinen in ihrer Ungegenständlichkeit eine logische Schlußfolgerung aus der immer extremer werdenden Abstrahierung der Gegenstände zu sein, die sich bereits in den dreißiger Jahren angekündigt hatte. In "Die Schnecke" werden polychrome, an Rechtecke und Quadrate erinnernde Formen zu einem Viereck zusammengestellt. Die Polarität, eines der wesentlichen Matisseschen Gestaltungsprinzipien, zeigt sich in der scheinbaren Geometrie der Formen, die bei näherem Hinsehen durch die schrägen Kanten und unregelmäßigen Umrisse zurückgenommen wird. Dem Bewegungsreichtum der spontan aufeinandertreffenden und sich gegenseitig überlappenden Formen wird die Statik und Ruhe der innerbildlichen Rahmung und ihre Entsprechung im quadratischen Bildformat gegenübergestellt.

In "Erinnerung an Ozeanien" vermitteln die Farben Blau und Grün Vorstellungen vom Grünblau des Meeres oder dem Blau des Himmels, das starke Gelb-Orange den Eindruck von Sonne und Wärme; dies bleiben aber Assoziationen, die keinen direkt ersichtlichen Zusammenhang zu dem Dargestellten haben. Die Zeichen sind nur noch für den Künstler selbst lesbar, für den Betrachter löst sich das Objekt in seine gestalterischen Grundelemente auf, ohne direkten Bezug zur gegenständlichen Welt. Fast scheint es, als ob die Vereinfachung und Reduzierung des Gegenstandes, seine Verwesentlichung in Form des Zeichens ihn in die reine Abstraktion führen. "Es besteht keine Kluft zwischen meinen früheren Bildern und meinen Schnittarbeiten. Ich habe lediglich durch größere Abstraktion eine auf das Wesentliche reduzierte Form erreicht, und ich habe vom Gegenstand, den ich früher in der ganzen Komplexität darstellte, nur das Zeichen übrigbehalten, das genügt und das notwendig ist, um es in der ihm eigenen Form und für das Ganze, wofür ich es entworfen habe,

existieren zu machen."³⁴ Die beiden Bilder entstehen vor den Großen Dekorationen,³⁵ geben folglich keinerlei Hinweis auf eine Weiterführung stark abstrahierter Ausdruckstendenzen. Auffallend ist die Verbindung, die zwischen Dekoration und Abstraktion zu bestehen scheint. Dekorative Gestaltungskriterien, wie Zweidimensionalität, Vermeidung von Bildschwerpunkten, Ornamentalität und Schwerpunktlegerung auf die formale Ordnung, in Verbindung mit der Entwertung der Realitätsillusion stehen der abstrakten Kunst nahe. Gombrich hat die Entstehung der ungegenständlichen Kunst als eine Reaktion auf die Eliminierung der dekorativen Formen zu Anfang des 20. Jahrhunderts gewertet.³⁶

Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade in der Jugendstilzeit abstrakte Formen in der Malerei erscheinen; bereits zehn Jahre vor dem ersten abstrakten Bild ("Improvisation 10", 1910 v. Wassily Kandinsky) entsteht beispielsweise das Gemälde "Komposition" (1900) von dem Maler und Architekten Hans Schmitthals.³⁷ Ungegenständliche Künstler hatten sich oft mit dem Vorwurf der Dekorativität auseinanderzusetzen,³⁸ eine Eigenschaft, die sie energisch zurückwiesen. Auffallend ist auch die überaus häufige Reproduktion von abstrakten Bildmotiven in kunsthandwerkliche Dessins von Künstlern, wie z. B. Joan Miro, Piet Mondrian. Nicht zuletzt die französischen abstrakten Künstler, wie Alfred Manessier oder Gustave Singier, haben es nicht als Herabwürdigung ihrer Kunst empfunden, Teppiche nach ihren Bildvorlagen zu entwerfen.³⁹

Im Ornamentalen liegt eine der wesentlichen Gemeinsamkeiten zwischen dem Dekorativen und dem Abstrakten. Die "modernisierten Deckformen" des Ornaments, wie Gehlen das Ornamentale bezeichnet,⁴⁰ finden sich überall in der modernen Kunst. Und wenn auch

³⁴Matisse (1951): Zeugnis, zit. nach Flarn, S. 242

³⁵Mit den "Großen Dekorationen" sind die "Große Dekoration mit Masken", "Apollo" und "Dekoration: Blumen und Früchte" zusammengefaßt.

³⁶Siehe Gombrich, S. 73

³⁷Siehe Braun, S. 406

³⁸Siehe Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960, Köln 1975, S. 55

³⁹Siehe Gehlen, S. 99

⁴⁰Ebd., S. 101

das Ornamentale zu Autonomie und eigenständiger Ausdrucksfähigkeit unabhängig von dem Wert des Dekorativen gefunden hat, so bleibt es doch bestimmten Eigenschaften der dekorativen Wirkung verbunden. Die "angenehme Ausstrahlung", die sich aus dem Wohlklang reiner Farbe, Linie, Form entwickeln kann,⁴¹ steht gerade der abstrakten Kunst in ihrer unmittelbaren Wirkung offen. "Die formalen Qualitäten des Reizenden bis zum Beglückenden hin, sind der abstrakten Malerei gut erreichbar, vor allem auch irgendein Aktualmoment, eine schnelle Wirksamkeit, wie sie das moderne Auge und Bewußtsein von dem verlangt, was es nicht übersehen soll."⁴²

Matisse hat sich, im Gegensatz zu der Bewegung der abstrakten Malerei, niemals, selbst in seinen ungegenständlichsten Arbeiten, von der Natur als künstlerischer Ausgangsbasis entfernt. Er lehnt eine Form der Abstraktion ab, die ihren Ausdruck allein aus den Mitteln der Farbe, Linie, Form bezieht, und verurteilt sie als Imitation der Abstraktion.⁴³

Mit den Scherenschnitten geht Matisse dazu über, neben Vorzeichnungen nach dem Modell ganz aus der "Kristallisation von Erinnerungen"⁴⁴ zu schaffen. Die Verbindung zur direkten Naturbeobachtung bleibt jedoch erhalten. "Ich habe die Schnecke zuerst nach der Natur gezeichnet, wobei ich sie zwischen zwei Fingern hielt. Ich habe sie immer und immer wieder gezeichnet. Ich wurde mir einer Abwicklung bewußt, ich formte in meinem Geist ein bereinigtes Zeichen des Schneckenhauses. Dann nahm ich die Schere zur Hand. Das Ende muß schon im Anfang lebendig sein."⁴⁵

Die Betonung der engen künstlerischen Bindung Matisse' an die Natur scheint auch wichtig im Zusammenhang mit einer Fragestellung, die sich zwingend aus dem veränderten Darstellungsvokabular und dem formalen Aufbau der Scherenschnitte ergibt: inwieweit lassen

⁴¹ Siehe Gehlen, S. 98

⁴² Ebd., S. 99

⁴³ Siehe Matisse (1952): Gespräch mit Verdet, zit. nach Flam, S. 260

⁴⁴ Russell, S. 174

⁴⁵ Matisse (1952): Gespräch mit Verdet, zit. nach Flam, S. 257

sich die Kriterien rein dekorativer Gestaltung auf die Gouacheschnitte übertragen bzw. würde eine inhaltliche und formale Annäherung der Scherenschnitte an die Kriterien der Dekoration ihre Ausgrenzung aus dem malerischen Oeuvre Matisse' und der Kunst bedeuten und ihre Einordnung in den Bereich der Dekoration?

Goldin spricht sich für eine Beurteilung der Papierschnitte als Dekoration aus und begründet dies mit den verstärkt verwendeten dekorativen Gestaltungsmitteln, insbesondere mit dem großen Format und der Organisation der Bildfläche durch die Rahmen/Feld-Einteilung und die Gitterstruktur. Sie erwähnt die Parallelen der Gouacheschnitte zu den inhaltlichen theoretischen Zielen der Dekoration, wie die Vermittlung von Freude und Ruhe für den Betrachter, die intellektuelle Leere und emotionale Zurückhaltung des Künstlers, die sie auszeichnen.⁴⁶ "Thematically, emotionally and structurally this work is normal as decoration and anomalous as art."⁴⁷

Elderfield dagegen wendet sich gegen eine Überbewertung der dekorativen Qualitäten der Scherenschnitte. "While acknowledging the influence of decoration on Matisse's style, the specifically 'decorative' character of his art should not be exaggerated. With the exception of the large 1953 decorations, the uniformly patterned characteristic of decorative art are noticeably absent from Matisse's work."⁴⁸

Gegen eine Zuordnung der Scherenschnitte in den Bereich der dekorativen Künste und eine Abtrennung dieser Arbeiten von seinem früheren Werk steht Matisse' eigene Auffassung der künstlerischen Kontinuität und Weiterentwicklung seiner Kunstkonzeption, die sich durch diese ausdrückt. Eine strikte Trennung von Staffeleimalerei und Papierschnitten wäre aufgrund ihrer dekorativen, formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten nicht möglich und widerspricht Matisse' künstlerischer Anschauung, das Dekorative als wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks zu erachten, unabhängig von dessen Zugehörigkeit in die dekorativen oder hohen Künste.

⁴⁶Siehe Ami Goldin: Matisse and Decoration: The Late Cut-outs, in: Art in America, Bd. 63, Nr. 4, Juli/August 1975 (ohne Seitenangabe)

⁴⁷Siehe Goldin (ohne Seitenangabe)

⁴⁸Elderfield, S. 35

Nicht nur theoretisch, sondern auch gestalterisch bleibt Matisse den Kriterien der Staffeleimalerei verbunden. In den Scherenschnitten spiegelt sich der Kampf um die Vereinigung von realen und dekorativen Ausdrucksformen, z. B. in der skulpturalen Darstellung der Figur in den Blauen Akten oder in dem Papierschnitt "Der Papagei und die Sirene" (1952), wo die Figur so stark abstrahiert ist, daß sie sich ihrer gemusterten Umgebung einpaßt. Reminiszenzen an die Bedingungen der Staffeleimalerei zeigen sich in den Papierschnitten, die einen Handlungsablauf darstellen, wie z. B. "Die Trauer des Königs" (1950, Abb. 30) oder "Das Schwimmbad (1952).

Die immer größer werdende Vereinfachung des Dargestellten, seine Reduzierung auf die ursprünglichen Elemente Farbe, Linie, Form, die Beschäftigung mit den quantitativen Verhältnissen der Elemente untereinander, fordert die Anonymität des Künstlers und die Eliminierung seiner individuellen Handschrift zugunsten einer größeren Effektivität der Gestaltungsmittel. Die "expressive Atmosphäre" resultiert aus dem Verhältnis der reinen Formen und Farben zueinander, aus ihren Wechselbeziehungen, Kontrasten, gegenseitigen Steigerungen und Harmonien.⁴⁹

Matisse fühlt sich hin- und hergerissen zwischen der Erhaltung der künstlerisch individuellen Handschrift und einem Mechanisierungsprozeß, einer Eliminierung des Persönlichen zugunsten dekorativer Auffassung. Dies äußert sich einerseits in der Akzeptanz und Nutzung des einheitlich nuancelosen Farbauftrags als "objektives" Gestaltungsmittel, andererseits in der Weiterführung manuell bemalter Papiere, d. h. dem entfernten Festhalten an einer persönlicher Handschrift.⁵⁰ Zum einen ist Matisse der Auffassung, daß die Qualität des Scherenschnitts aus den quantitativen Verhältnissen der Kompositionsmittel untereinander resultiert⁵¹ - d. h. er befürwortet eine serielle Produktion des Gouacheschnitts; zum anderen fürchtet er um dessen Sensibilität durch

⁴⁹ Matisse (1952): Gespräch mit Verdet, zit. nach Flam, S. 254: "Sehen Sie sich diese Komposition aufmerksam an: Blattwerk, Früchte, Schere: ein Garten. Das Weiß dazwischen wird begrenzt durch die Arabeske des ausgeschnittenen Farbpapiers, das dieser Weiß-Atmosphäre eine seltene und feine Qualität verleiht. Es ist das, was ich die expressive Atmosphäre nenne."

⁵⁰ Siehe Schneider, S. 664

⁵¹ Ebd., S. 623

die Übertragung, spricht sich also für die einmalige Ausdrucksfähigkeit der Gouacheschnitte aus. "Warum sind die Papierschnitte sympathisch, wenn ich sie mache und an der Wand sehe, frei vom Puzzle-Charakter von 'Jazz'? Ich glaube, was sie absolut verdirbt, ist die Übertragung, die sie der Sensibilität beraubt, ohne die mein Werk keine Existenz hat ... ich weiß ... daß diese Dinge bleiben müssen, wie sie sind - kurz, Gouachemalereien."⁵²

Die Scherenschnitte stehen einerseits formal und technisch für eine Ausnahme innerhalb des Matisseschen Werkes, andererseits bedeuten sie die Weiterführung und Verabsolutierung theoretischer Gestaltungsideale.

Sie grenzen sich von der Staffeleimalerei formal durch das große Format und den fehlenden Rahmen ab. Goldin hat versucht, durch die Zuordnung der Scherenschnitte in den Wandbildbereich ihre Zugehörigkeit zu den dekorativen Künsten zu rechtfertigen.⁵³ Gegen eine solche Kategorisierung der Scherenschnitte spricht ihre gesteigerte Zeichensprache, die, wie wir festgestellt haben, aus der vorherigen emotionalen Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Objekt seiner Wahrnehmung resultiert. Die gefühlsmäßige Beteiligung des Künstlers, der persönliche Ausdruck, bleibt in der Regel der Staffeleimalerei vorbehalten. Die Wandmalerei schließt das 'humane Element' bzw. den emotionalen individuellen Ausdruck des Künstlers aus. Zusätzlich wird die Dekoration nicht wie in der Wandmalerei üblich von den architektonischen Gegebenheiten bestimmt, sondern breitet sich frei über die Wand und den Raum aus.⁵⁴

Obwohl Matisse einen Großteil seiner Gouacheschnitte als Entwurf für dekorative Arbeiten wie z. B. Wandbehänge oder Keramiken konzipiert hat, konnte er in ihrem Rahmen seine künstlerischen Ziele verwirklichen und nach Schneider durch die bildnerisch erweiterten Mittel seine Vorstellung eines geistigen unendlichen Raums verwirklichen.⁵⁵

⁵² Ebd., S. 664

⁵³ Siehe Goldin (ohne Seitenangabe)

⁵⁴ Vgl. S. 81/82

⁵⁵ Siehe Schneider, S. 705/706

Die Verwendung dekorativer Gestaltungsmittel kulminiert in der absoluten Beherrschung des Raums durch die Dekoration. Und doch bleibt das Dekorative primär ein Mittel, die Essenz des Gegenstandes in komprimierter Form durch das Zeichen festzuhalten und die einzelnen Gestaltungselemente zur Reinheit zu führen bzw. ihre autonome Wirkung innerhalb der Beziehungen untereinander zu entwickeln.

Auch wenn die Inhalte Matissescher Malerei durch die Scherenschnitte auf eine andere Art ausgedrückt werden, sind sie doch dieselben geblieben. Die "Blauen Akte", die Elderfield als "decorative posed representatives of idealized Golden Age"⁵⁶ bezeichnet, erinnern an die Figuren aus dem Bild "Die Lebensfreude" (1906, Abb. 3). Die zahlreichen Scherenschnitte, in denen Matisse Erinnerungen an seine Südseereise verarbeitet, wecken Vorstellungen von einer real existierenden, wenn auch in die Ferne gerückten Form des irdischen Paradieses, dem einfachen und naturverbundenen Leben der Völker auf den Inseln Ozeaniens, von dem schon Gauguin geträumt hatte.⁵⁷ Die strahlende Lichtwirkung, die mit dieser Vorstellung verbunden ist, spiegelt sich in der intensiven, klaren Farbigkeit der Gouacheschnitte wider. "Die Farbe hilft das Licht auszudrücken, nicht das physikalische Phänomen, aber das einzig tatsächlich existierende Licht, nämlich jenes im Kopf des Künstlers."⁵⁸

⁵⁶ Elderfield, S. 27

⁵⁷ Siehe Sedlmayr, Epochen und Werke, Bd. 2, S. 327

⁵⁸ Matisse (1945): Rolle und Modalitäten der Farbe, zit. nach Flamm, S. 132

6. Zusammenfassung

Die Analyse Matissescher Malerei hat erbracht, daß sich das Dekorative sowohl aus formalen, als auch aus inhaltlichen Faktoren zusammensetzt. Neben dem Bildaufbau sind Ornament und Format wichtige Konstruktionselemente der dekorativen Komposition.

Durch die Verwendung dekorativer Gestaltungsmittel innerhalb des *Kompositionellen* entwickelt Matisse eine Malerei, die sich durch die Harmonie und Ordnung der einzelnen Bildelemente auszeichnet. Innerhalb ihrer gegenseitigen Beziehungen soll eine autonome Wirkung angestrebt werden. Aus der emotionalen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand und der Herauslösung der wesentlichen Wahrnehmungen aus diesem, entwickelt Matisse die dekorative Sprache. Die dekorativen Darstellungsmittel entsprechen in der Art ihrer Anordnung den geläuterten, gefilterten Emotionen des Künstlers und sind Ausdruck seiner subjektiven Interpretation der Natur. Matisse strebt nach einer Wirklichkeit, die hinter der sichtbaren Erscheinung des Gegenstandes liegt,¹ nach einer Konzentration von Form und Inhalt auf einen überzeitlichen Ausdruck.²

Das *Ornament* ist wesentliches Gestaltungselement der Matisseschen Kunst. Es wird aus seiner traditionellen Rolle des schmückenden Beiwerks befreit und von Matisse als konstruktives Kompositionsmittel eingesetzt.³ Mit dem immer mehr reduzierten Gegenstand in Form des Zeichens der Scherenschnitte entwickelt sich das Ornament in Form des ornamentalen Zeichens zu immer größerer Autonomie. Es bleibt zwar dem Gegenständlichen verbunden (z. B. "Die Negerin",

¹Siehe Elderfield, S. 21

²Zur Komposition, S. 42-55

³Siehe zum Ornament S. 54-63

Abb. 32; "Die Lagune", Abb. 24), löst sich aber zunehmend von der Funktion des Gestaltungsmittels und wird selbst zum Bildinhalt.

Das Dekorative, das sich traditionell auf den Bereich der Wandmalerei beschränkt, hat für Matisse eine auf die Staffeleimalerei übergreifende Bedeutung. Mit der Verschmelzung dekorativer gestalterischer Kriterien und solchen, die in der Regel der hohen Kunst vorbehalten sind, z. B. die expressive Farbe,⁴ schafft er einen neuen Bildtypus, der signifikant für die Bildgestaltung der Moderne,⁵ besonders für die amerikanische Malerei der fünfziger und sechziger Jahre ist. Bei Matisse setzt sich diese Verbindung von großem *Format*, dekorativen Kompositionsmitteln und "expressiven" Qualitäten besonders in den dreißiger Jahren in seinen monumental wirkenden Staffeleibildern durch, deren Gestaltungselemente in den monumentalen Scherenschnittdekorationen kulminieren.⁶

Die künstlerischen *Inhalte* Matisse' erweisen sich als eng verbunden mit der islamischen Kunst, die ihn mit dem Gedanken einer sinnvollen Einheit von Kunst und Dekoration vertraut macht.⁷ Darüber hinaus ist er inhaltlich und formal von den zeitgenössischen Strömungen des Jugendstils und den theoretischen Grundlagen der dekorativen Gestaltung seit Ende des 19. Jahrhunderts beeinflusst. Matisse stimmt im wesentlichen mit den inhaltlichen Zielen der Dekoration überein. Er strebt danach, in seinen Bildern eine Atmosphäre der Freude, Ruhe, Entspannung zu schaffen. Darüber hinaus verfolgt er das Ziel, durch die Malerei sich und dem Betrachter das Erlebnis eines Raums jenseits der Realität, eines geistigen Raums, zu vermitteln. Die islamische Kunst, die ihre religiösen Inhalte durch das Dekorative ausdrückt, verdeutlicht Matisse die Möglichkeit, durch die dekorativen Gestaltungsmittel zu geistigem Ausdruck zu gelangen. Indem Matisse den grenzenlosen geistigen Raum, den er mit der Erweiterung des malerischen Raums zu erreichen sucht, mit der Unendlichkeit des Glücksgefühls gleichsetzt,⁸

⁴Siehe oben, S. 74

⁵Vgl. Gehlen, S. 98

⁶Zum Format, siehe S. 64-74

⁷Zu den künstlerischen Inhalten, siehe S. 30-42

⁸Ebd., S. 42

das der Betrachter empfindet, erhebt er seine Malerei in eine "philosophische Dimension",⁹ die sich von den eher funktionalen Zielen der Freude in der Dekoration entfernt. Die Verkörperung des Glücks durch die Vorstellung des irdischen Paradieses ist folglich eng verbunden mit der Bildkomposition.

Das Matisse'sche Verhältnis zum Dekorativen erweist sich, wie die getrennte Betrachtung der einzelnen Punkte ergeben hat, als überaus komplex und setzt eine Trennung zwischen seiner und der allgemein gültigen Auffassung des Dekorativen in der Kunst des 20. Jahrhunderts voraus. Das ehemals begleitende Bildelement des Dekorativen wird bei Matisse über dekorative Ziele hinaus zum persönlichen Ausdrucksmittel und unverzichtbaren Bestandteil. Nur wenige künstlerische Bewegungen des 19. Jahrhunderts wie der Symbolismus und der Jugendstil oder einzelne Künstler wie Paul Gauguin haben dem Dekorativen eine über den Wert des Schmückenden hinausgehende Aufgabe zugewiesen.

Die Malerei Matisse' zeichnet sich nicht nur durch eine enge Verbindung von Form und Inhalt aus, sie ist auch eng verknüpft mit der Lebenseinstellung des Künstlers.¹⁰ Diese positive Lebenshaltung drückt sich strukturell in seinen Bildern aus, in dem Streben nach der Versöhnung von Gegensätzen, in der "hierarchielosen Wertschätzung aller Elemente",¹¹ im Zusammenschließen der Bildgegenstände unter Berücksichtigung des autonom Verschiedenen.

Matisse umgibt sich mit den Objekten seiner Malerei, mit tropischen Pflanzen, Keramiken, gemusterten Stoffen und Teppichen. Die Atmosphäre der Eintracht und des Glücks drückt sich gleichermaßen in der Kunst und seinem unmittelbaren Lebensraum aus (Henri Matisse 1951, Abb. 23).¹²

⁹ Ebd., S. 33

¹⁰ Weisner, S. 79: "So sind die Werke von Matisse zwar Zeugnisse einer künstlerischen Konzeption, ebenso aber einer Lebenshaltung und Lebenskonzeption."

¹¹ Ebd., S. 78

¹² Aragon, Bd. 1, S. 231/232: "Er steht mitten unter den ungeheuren Vogelkäfigen, inmitten von Flügelschlagen, Tauben, Farnkraut, zart wie ein Zittern, Gräsern, kapriziöser als Stiefmütterchen, und Gewächse, die Pflanzen ähneln, die wir

In der Kunst sind Harmonie und Schönheit, wie auch das Glück "mißverständliche, oft mißbrauchte Begriffe".¹³ Sie täuschen darüber hinweg, daß ihre 'Qualität' für die Matissesche Malerei aus den unermüdlichen Anstrengungen des Künstlers um Klarheit, seinem Bemühen um die Vereinigung gegensätzlicher und widersprüchlicher Elemente resultiert.¹⁴

Die Matissesche Malerei fordert in ihrer anspruchsvollen Auseinandersetzung mit dem Dekorativen eine erneute Reflexion über die ursprünglich qualitätsausdrückende Bedeutung des Begriffs. Abgesehen von den allgemeinen funktionalistischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts, wie sie sich z. B. im Bauhaus ausdrücken, ist diese Abwertung nicht aufgrund einer Umdeutung des eigentlichen Begriffes bewirkt worden, sondern durch seinen Mißbrauch und das daraus resultierende Mißverständnis.

Warum wird eine Kunst, die Ausdruck der positiven Lebenshaltung des Künstlers ist, zwangsläufig mit Oberflächlichkeit und geistiger Leere gleichgesetzt? Warum wird einem Werk, das sich nicht mit einer problematischen Wirklichkeit auseinandersetzt, der Anspruch auf Kunst-sein zwangsläufig abgesprochen? Ist es nicht unweit schwieriger, eine Malerei im Sinne der Matisseschen Glücksreligion

kennen, sich aber bei näherem Hinsehen von ihnen unterscheiden, und auf den Marmorfliesen, wo all dies neben Tischen, Meßplatten, Winkelmaßen, Blättern weißen Papiers, Gegenständen aus gebranntem Ton, rissigen Kürbissen und allerlei Früchten steht, hat Renaud das Gefühl, die einzige Unordnung zu sein, wie ein Mensch, der in das Bewußtsein eines anderen eindringt und, ohne dessen Gesetze zu begreifen, dessen besondere Zusammenhänge errät ... seit beinahe fünf Jahren verlaufe ich mich in diesen verwunschenen Gärten ..."

¹³Weisner, S. 78

¹⁴Ebd.: "Erreicht wird nicht eine Harmonie durch Mäßigung, durch Aufhebung aller Spannungen, durch Spannungsausgleich, sondern es wird ein ausbalanciertes Gleichgewicht auf hohem Spannungsniveau gehalten."
Matisse (1948): Brief an Henry Clifford, zit. nach Flamm, S. 213/214: "Ich habe immer versucht, meine Anstrengungen zu verbergen: ich habe immer gewünscht, daß meine Werke die unbekümmerte Fröhlichkeit des Frühlings haben sollten, der nie die Vermutung aufkommen läßt, welche Anstrengung alles gekostet hat."

zu schaffen, ohne in Formalismus und reine Ästhetik¹⁵ zu verfallen, wie das Matisse des öfteren vorgeworfen wurde?¹⁶

In diesem Sinne muß bei der Beurteilung des Matisseschen Erbes, in der Untersuchung von Affinitäten seiner Malerei zu den Werken jüngerer Künstler, zwischen inhaltlichen und formalen Aspekten des Dekorativen differenziert werden. Im europäischen Raum bleibt sein Einfluß auf die jüngere Künstlergeneration nach 1945 begrenzt. Zu erwähnen sind die vier deutschen Künstler Eduard Bagheer, Rolf Müller-Landau, Werner Gilles und Edvard Frank, die sich unabhängig voneinander mit dem künstlerischen Erbe Matisse', insbesondere den Gestaltungsmöglichkeiten von Farbe und Licht beschäftigten. Sie blieben der Natur und dem Gegenstand verbunden und übernahmen das Matissesche Gestaltungsideal von der Ordnung und Harmonie der Komposition als ein eng mit der Lebenshaltung und ihrem Ausdruck verbundenen Prinzip. In den sechziger Jahren entwickelt sich die Bewegung der Neuen Ornamentik,¹⁷ die sich durch eine bewußte Separation von Ornament und Dekoration auszeichnet (z. B. Friedensreich Hundertwasser, Alfred Manessier, Giuseppe Capogrossi). Das Ornament wird aus seiner ursprünglichen Funktion des additiven Zierelements losgelöst und wandelt sich zu einer selbständigen Ausdrucksform.¹⁸ Unabhängig von der Bedeutung des Dekorativen für diese künstlerische Richtung haben Matisse und andere Künstler, wie z. B. Henry van de Velde, Paul Klee oder Wassily Kandinsky, wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen.¹⁹

¹⁵Siehe Marmer, S. 31, sowie Schneider, S. 709

¹⁶Schneider, Carpet, S. 19: "Man ließ es sich nicht nehmen, Matisse seine Hingabe an die Darstellung des Glücks vorzuwerfen - als ob wirkliche Größe vom Künstler verlangte, in seinem Werk das menschliche Elend und die Schrecken des Jahrhunderts zu verarbeiten, als ob die einzige zulässige Antwort auf die Geschichte die Darstellung ihrer Katastrophen wäre."

Guichard-Meili, S. 210: "Immer wurde in mehr oder weniger negativer Absicht die Frage gestellt, ob die Kunst von Matisse dekorativ sei, womit eine gewisse Oberflächlichkeit gemeint ist, die nur das Auge anspricht, und sich damit begnügt, dieses zu ergötzen und die keinen tieferen Inhalt hat, keine Botschaft vermittelt. Bezeichnenderweise wird eine solche Kritik nie geübt bei düsteren Farben und grauen Tönen, auch wenn sie noch so oberflächlich verwendet ist."

¹⁷Zur Neuen Ornamentik, Vgl. Richter, S. 215/216, sowie Hoffmann

¹⁸Hoffmann, S. 150

¹⁹Vgl. S. 54-63 sowie Hoffmann, S. 25/26, S. 28-31, S. 32-36

Von einer traditionsbedingten toleranten Einstellung französischer Künstler gegenüber dem Dekorativen abgesehen, findet Matisse seine eigentliche Nachfolge in der amerikanischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre. "Not only do many of the new abstractionists share Matisse's toughminded estheticism and serious vision of 'decoration', but a good many have learned from his particular use of flat, open form on flat ground as well, such painters as Youngerman, Krushenick, Olitski, Noland, Dzubas, Held, Feeley and Kelly dispose sensuous areas of flat color on flat ground with the conviction that such formal arrangements 'in a decorative manner' have at least potentially expressive qualities, and more than a few of those mentioned would seem to owe specific debts of inspiration to both the colors and flat forms on the decoupages."²⁰

Die amerikanischen Künstler orientierten sich insbesondere an den großformatigen Gemälden Matisse' vor 1920 und den Scherenschnitten.²¹ Es muß unterschieden werden zwischen Malern, die die dekorativen Gestaltungsmittel unabhängig von der Schaffung einer dekorativen Kunst erforschen, und verwenden und einem Künstler wie z. B. Frank Stella, der sich bewußt einer dekorativen Kunst verschreibt, mit dem Ziel, diese in die abstrakte Sprache zu übertragen. "My main interest has been what is popularly called decorative painting truly viable in unequivocal abstract terms. Decorative, that is, in a good sense, in the sense that it is applied to Matisse. What I mean is that I would like to combine the abandon and indulgence of Matisse's Dance with the overall strengths and sheer formal inspiration of a picture like his Maroccans. Matisse himself seems to have tried it in the Bathers by a River, and that's as close as he seems to me to have come. Maybe this is beyond abstract painting. I don't know but that's where I'd like my painting to go."²²

Bereits in der Malerei des Abstrakten Expressionismus setzt sich die "polyfokale Bildorganisation"²³ zugunsten der malerischen Gesamtheit des Bildes und einer über den Bildrand hinausgehenden expansi-

²⁰ Marmer, S. 33

²¹ Siehe Franz Meyer: Matisse und die Amerikaner, in: Zürich Kunsthau, S. 66

²² Ebd., S. 72

²³ Ebd., S. 65

ven Wirkung des Dargestellten durch. Die zentrifugale Malerei erweckt im Betrachter das Gefühl ihrer unendlichen Ausdehnung in den Raum. "Die Ausdrucksmöglichkeiten einer auf reine Farbflächen und Formen reduzierten Bildkomposition, die Entwicklung der reinen Farbe zur Selbständigkeit, sind strukturelle, bereits in der Malerei Matisse' immanent vorhandene Probleme, die in der amerikanischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre weitergeführt werden. Im Mittelpunkt der Gestaltung des Hard Edge Painting steht das Verhältnis der farbigen Formen zum Feld, die hier auf wenige geometrische und organische Formen und glatte Farbflächen reduziert werden (z. B. Ellsworth Kelly, Al Held).

Die intensive Beschäftigung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der reinen Farbe äußert sich u. a. in der meditativen Malerei Mark Rothkos,²⁴ der sich intensiv mit der Licht- und Raumwirkung des Kolorits auseinandergesetzt hat. Die Farbfeldmalerei dagegen strebt einen objektiven Farbausdruck an, der durch den gleichmäßigen, monochromen Farbauftrag großer Flächen und der Eliminierung von Form und Figur erreicht werden soll (z. B. Barnett Newman, Ad Reinhardt).²⁵

Neben der Pop Art, die sich durch Künstler wie Roy Lichtenstein und Tom Wesselmann motivisch und stilistisch des Matisse'schen Werkes bedient,²⁶ zeigt auch die Bewegung der Pattern Art in den siebziger Jahren, die sich direkt auf dekorative Musterungen Matisse' bezieht (z. B. Robert Zakanitch, Bob Kushner), keine formalen innovativen Tendenzen.²⁷

Die amerikanischen Künstler sind, auch wenn sie wie Stella, bewußt eine dekorative Kunst anstreben, primär an der Auseinandersetzung mit dem Dekorativen innerhalb der Bildkomposition interessiert. Sie

²⁴ Siehe Mark Rothko: Die Große Enzyklopädie der Malerei, Freiburg 1975, S. 2390-2393

²⁵ Siehe Color Field Painting, in: Ebd., S. 575

²⁶ Vgl. Margot Klütsch: Der Einfluß von Matisse auf Lichtenstein und Wesselmann, in: Köln Museum Ludwig: Europa/Amerika: Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1490, Köln 1986, S. 184-197

²⁷ Vgl. Meyer, S. 73, sowie Richter, S. 216

betrachten das künstlerische Erbe Matisse' in erster Linie in der Möglichkeit, durch die Verwendung und Erforschung dekorativer Gestaltungsmittel zu einem rein malerischen Ausdruck zu gelangen. "What you see is what you see."²⁸ Diese Entwicklung bleibt weitgehend unberührt von den inhaltlichen Zielen Matisse'. Dieser betrachtet die einheitsschaffende, auf Harmonie und Ordnung beruhende Bildkomposition als höchstes Ideal seiner Kunst und verbindet diesen Anspruch gleichzeitig mit den inhaltlichen Zielen, Freude und Ruhe für den Betrachter zu schaffen. Form und Inhalt können nicht losgelöst voneinander betrachtet werden. Die glückliche, entspannte Atmosphäre, die Matisse schaffen will, drückt sich durch die Anordnung der Bildelemente aus. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen ihm und den Künstlern, die durch seine Art der dekorativen Gestaltung und der Verwendung reiner Farbe geprägt wurden und denen zurecht vorgeworfen werden könnte, daß sie sich auf einen rein dekorativen Formalismus beschränken würden. Matisse steht damit zu Lebzeiten und auch nach seinem Tod isoliert als ein Künstler, dessen inhaltliche und formale dekorative Ziele miteinander verschmelzen und der das Dekorative über den heutigen Anspruch hinaus zum existentiellen Bestandteil seiner Kunst macht.

²⁸ Frank Stella, zit. nach Positionen, Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1986, S. 12

Matisse' Zitate zum Dekorativen und der Dekoration

1. "Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken." (Matisse (1908): Farbe und Gleichnis, S. 13)
2. "Was ich anstreben muß, ist eine dekorative Komposition, und ich glaube, das Bild wird so herauskommen." (Matisse (1912), zitiert nach Zürich Kunsthau: Henri Matisse, Zürich/Düsseldorf 1982/83 über das Bild "Zorah sur la terrasse", 1912)
3. "Nein, ich male selten Portraits, und wenn ich es tue, dann nur in einer dekorativen Art. Ich kann sie mir nicht anders vorstellen." (Matisse (1912), zitiert nach Flam, S. 100)
4. "Das Dekorative ist etwas sehr Kostbares an einem Kunstwerk. Es ist ein wesentlicher Bestandteil. Es hat nichts Abwertendes, wenn man von den Werken eines Künstlers sagt, sie seien dekorativ. Alle unseren französischen Frühen Meister sind dekorativ." (Matisse (1945), zitiert nach Flam, S. 191)
5. "Dekorativ sein ist die erste Regel." (Matisse (1951), zitiert nach Flam, S. 176)
6. "Ausdruck und Dekoration sind ganz einfach eine Sache." (Matisse (19..) zitiert nach Fourcade, S. 308)

Literaturverzeichnis

- Aragon, Louis: Henri Matisse, Roman, 2 Bde., Stuttgart 1974
- Barnes, Albert C./Marzia, Violette de: The Art of Henri Matisse, New York/London 1933
- Barnes, Albert C.: The Art in Painting, New York 1925
- Barr, Alfred, H. Jr.: Matisse: His Art and his Public, The Museum of Modern Art, New York 1951
- Battersby, Martin: Art Deco, in: Dekorative Kunst 1890-1940, Hrsg. Philippe Garner, Luxemburg 1981
- Baumgart, Fritz: Du Mont's kleine Kunstgeschichte, Köln 1979
- Blanc, Charles: L'Art dans la parure et dans le vêtement, Paris 1877
- Bielefeld, Kunsthalle: Henri Matisse: Das Goldene Zeitalter, Bielefeld 1981
- Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst, 1900-1960, Köln 1975
- Braun, Heinz: Formen der Kunst: 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 4, München 1975
- Clair, Jean: La tentation de l'orient, in: La Nouvelle Revue Française, I, 7, 1970, S. 65-71
- Cogniat, Raymond: Die Malerei der Romantik, Lausanne 1967
- Crane, Walter: Die Forderungen der dekorativen Kunst, Berlin 1896
- Diehl, Gaston: Henri Matisse, München 1958
- Dittmann, Lorenz: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse, in: Götz, Wolfgang: Festschrift Florilegium artis, Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, Hrsg. Michael Behrens, Saarbrücken 1983
- DTV Lexikon, Bd. 3 und Bd. 13, München 1975
- Duthuit, Georges: Les Fauves, Genf 1949
- Elderfield, John: The Cut-Outs of Henri Matisse, New York 1978
- Essers, Volkmar: Matisse, 1869-1954, Köln 1986
- Flam, Jack D.: Henri Matisse, Über Kunst, Deutsch von Elisabeth Hammer-Kraft, Zürich 1982
- Flam, Jack D.: Matisse: The Man and his Art 1869-1918, New York 1986
- Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder, Frankfurt 1960
- Gibson, Eric: The new Matisse: Explorations of interior space, in: Studio International, Vol. 200, No. 1017, August 1987, S. 49
- Goldin, Ami: Matisse and Decoration: The Late Cut-outs, in: Art in America, Bd. 63, Nr. 4, Juli/August 1975

- Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst, Stuttgart 1982
- Gowing, Lawrence: Matisse, Norwich 1979
- Grabar, Oleg: Die Entstehung der islamischen Kunst, Köln 1977
- Guichard-Meili, Jean: Henri Matisse, Sein Werk, seine Welt, Köln 1968
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bde., 4. Auflage, München 1983
- Hamann, Richard/Jost, Hernand: Stilkunst um 1900, München 1973
- Havard, Henri: La Décoration, 2. Ausg., Paris 1892
- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956
- Hoffmann, Klaus: Neue Ornamentik, Köln 1970
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies, München 1960
- Hofstätter, Hans H.: Geschichte der deutschen Jugendstilmalerei, Köln 1977
- Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965
- Irmischer, Günther: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments, Darmstadt 1984
- Jones, Owen: The Grammar of Ornament, London 1880
- Klütch, Margot: Der Einfluß von Matisse auf Lichtenstein und Weselmann, in: Köln, Museum Ludwig: Europa/Amerika, Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Köln 1986
- Köln, Museum Ludwig: Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Köln 1986
- Larson, Phillip: Matisse and the Exotic, in: Arts Magazine, Nr. 49, Mai 1975
- Leinz, Gottlieb: Henri Matisse 1869-1954: Das Gesetz der Arabeske, in: Die Kunst und das schöne Heim, Bd. 94, Nr. 10, 1982, S. 671-674
- Lindemann, Gottlieb/Boekhoff, Hermann: Lexikon der Kunststile, Bd. 2, Braunschweig 1970
- Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen, in: Trotzdem, Wien 1908
- Marmer, Nancy: Matisse and the Strategy of Decoration, in: Artforum, Nr. 4, 1968, S. 28-33
- Matisse, Henri: Farbe und Gleichnis, Gesammelte Schriften, Mit den Erinnerungen von Hans Purmann, Zürich 1955
- Meyer, Peter: Das Ornament in der Kunstgeschichte, Zürich 1944
- Negri, Renata: Matisse und die Fauves, München 1973
- Neff, John Hallmark: Matisse and Decoration: An Introduction, in: Arts Magazine, Nr. 49, Mai 1975, S. 59-61, Juni 1975, S. 85
- Neff, John Hallmark: Matisse and Decoration: The Shchukin Panels, in: Art in America, Bd. 63, Nr. 4, Juli/August 1975, S. 39-48

- Neff, John Hallmark: Matisse and the Role of Decoration in his Art, Vortrag im Baltimore Museum of Art, 4. März 1976
- Orienti, Sandra: Henri Matisse: Gestalter unserer Zeit, Florenz 1971
- Paris Grand Palais: Henri Matisse: Exposition du Centenaire, Paris 1970
- Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1985
- Romain, Lothar (Hrsg.): Positionen, Malerei der Bundesrepublik Deutschland 1986
- Russell, John: Matisse und seine Zeit, Time Life International (Nederland), B. V. 1972
- Rykwert, Joseph: Ornament ist kein Verbrechen, Köln 1983
- Schneider, Pierre: Matisse, München 1984
- Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955
- Sedlmayr, Hans: Die vier Zeitalter der abendländischen Kunst, in: Epochen und Werke, Bd. 2, Wien 1959
- Silver, Kenneth E.: Matisse's Retour à l'ordre, in: Art in America, Juni 1987, S. 111-122, S. 167-169
- Stein, Gertrude: the Autobiography of Alice B. Toklas, New York 1933
- Trapp, Frank Anderson: Art Nouveau Aspects of Early Matisse, in: Art Journal, Bd. 26, Nr. 1, Herbst 1966, S. 2-8
- Verve 1958: Dernière Oeuvres de Matisse 1950-1954, Bd. 9, Nr. 35/36, Paris 1958
- Von Morris zum Bauhaus, Hrsg. G. Bott, Hanau 1977
- Washington, National Gallery of Art: The Paper Cut-Outs of Henri Matisse, Washington 1977
- Wiedemann, Josef: Ornament heute, München 1974
- Wörner, Sabina: Henri Matisse: Die Scherenschnitte, Magisterarbeit, Mainz o. J.
- Zürich, Kunsthaus: Henri Matisse, Zürich 1983

Lebenslauf

11.2.1962	geb. in Frankfurt am Main
1968-1972	Bonifatiuschule/Frankfurt
1972-1981	Bettinagymnasium/Frankfurt
1981	Abitur
WS 1981/82	Aufnahme des Studiums an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Studium der Mittleren und Neueren Kunstgeschich- te, Klassischen Archäologie und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft

Hiermit erkläre ich, daß vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Frankfurt, 7. November 1988

Heinrich Diller