



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Papier/Schere/Gestalt.

Zum Zeichen im Spätwerk von Matisse“

Verfasserin

Synne Genzmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhalt

Einleitung: Bild/Zeichen.....	3
-------------------------------	---

I. Ähnlichkeit

1.1. Gegenstand / Silhouette.....	8
1.2. Ikon / Konvention.....	14
1.3. Abbild / Teilhabe.....	18
1.4. Mimesis / Struktur.....	23

II. Empfindung

2.1. Schatten / Sensation.....	30
2.2. Linie / Komposition.....	37
2.3. Schnitt / Performativität.....	40
2.4. Geste / Zeichen.....	46

III. Erfindung

3.1. Entropie / Selektion.....	50
3.2. Resonanz / Differenz.....	58
3.3. Partikel / Gestalt.....	63

IV. Semantik/Fluidität.....	70
-----------------------------	----

Literatur.....	76
----------------	----

Abbildungen.....	88
------------------	----

Einleitung: Bild / Zeichen

*Jedes Ding hat sein Zeichen.*¹

Henri Matisse

Die Suche nach einem „Zeichen für jedes Ding“ wurde ab einem bestimmten Zeitpunkt zu einer zentralen Motivation für die künstlerische Praxis von Henri Matisse. Er ging soweit zu sagen: „Die Bedeutung eines Künstlers lässt sich messen an der Anzahl neuer Zeichen, die er in die Formensprache eingeführt hat.“² Seine Briefe, Notizen und Texte sind von Äußerungen über das „Zeichen“ durchzogen. Erstmals gebrauchte er den Begriff 1908 in den *Notizen eines Malers* und legte darin neben einem formalistischen Ausdrucksbegriff auch ein semiologisches Verständnis seiner Werke nahe. Als Zeitgenosse des Linguisten Ferdinand de Saussure, der die Entstehung der Semiotik als wissenschaftliche Disziplin maßgeblich beeinflusst hat, begann Matisse parallel zu den *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* einen bildnerischen Zeichenbegriff zu entwickeln, der insbesondere in seinem Spätwerk ab 1940 zum Ausdruck kommt. In dieser Zeit machte er den Scherenschnitt, eigentlich „papiers découpés“ oder „gouaches découpées“ genannt, zum autonomen Ausdrucksmedium, das seine letzte Schaffensperiode dominieren sollte. Die meisten Schnittarbeiten entstanden in Nizza im Appartement des Hôtel Régina und in der Villa Le Rêve in Vence, wo der Künstler seinen Lebensabend verbrachte. Vom skandalösen „fauve“ des Pariser Salons 1905, über dessen Werke 1909 zu lesen war, dass sie zu „jenen gehören, welche die schärfsten Kritiken hervorgerufen haben“³, war er zum „peintre de la joie“ geworden, wie 1954 die Schlagzeile seines Nachrufes in der französischen Presse wie *Paris Match* lautete. Die letzte große Ausstellung der Scherenschnitte 2005 in Paris trug den Titel *Une seconde vie*⁴ und verwies damit auf den Stellenwert, den Matisse seinem Spätwerk einräumte. Tatsächlich begriff er die mit dem Scherenschnitt einhergehende Steigerung künstlerischer Produktivität als neuen Abschnitt, der eng mit einer konzeptuellen Verschiebung einherging, für die sich ein verstärkt heraus

¹ Matisse 1982: S. 174.

² Ebd.: S. 173.

³ Charles Estienne in: Matisse 1982: S.91.

⁴ Siehe Finsen 2005.

kristallisierender Zeichenbegriff als symptomatisch erweist. „[...] ich musste unbedingt durch die Suche nach den Zeichen eine neue Entwicklung meines Malerlebens einleiten [...]“⁵, sagte der Künstler im Jahre 1943 und umschrieb mit dem Begriff „Zeichen“ ein Destillat der darzustellenden Objekte, das sich für ihn in der verdichteten Form des Scherenschnittes manifestierte: „Es besteht keine Kluft zwischen meinen früheren Bildern und meinen Schnittarbeiten. Ich habe lediglich durch größere Absolutheit und durch größere Abstraktion eine auf das Wesentliche reduzierte Form erreicht. [...] ich habe vom Gegenstand, den ich früher in der ganzen Komplexität seiner Umgebung darstellte, nur das Zeichen übrig behalten [...]“⁶ In Selbstzeugnissen verbalisierte Matisse Kriterien, die diese „Zeichen“ konstituieren. Er gebrauchte dabei Begriffe, die an philosophische und kunsthistorische Traditionen anschließen und im Kontext der Moderne, einer Epoche in der sich die Künstler auf der Suche nach einem neuen „Vokabular der Sprache des Bildes“ verstanden, einen ebenso „erneuerten“ Sinn aufzeigen.

Hinsichtlich seiner elementaren Ausdrucksfähigkeit rührt das Zeichen als expressive Einheit an einen originären Anknüpfungspunkt von zwei Systemen, dem linguistischen und dem bildnerischen, schreibt Louis Aragon in seiner epischen Erzählung *Henri Matisse, roman*:

Si je considère le tableau comme une phrase, c'est-à-dire un assemblage d'éléments expressifs qui acquiert du rapport entre ses éléments un sens, différent de celui des éléments pris séparément, il m'apparaît d'évidence que ce sens procède de la façon de pratiquer l'assemblage, c'est-à-dire de la syntaxe du tableau. Cependant, la phrase ici est bien différente de *la phrase* au sens courant de ce mot: je dis *phrase* par analogie. La phrase (écrite ou parlée), en fait, a un commencement et une fin, elle découle de ses prémisses [...]. Ce que la ‚phrase‘ peinte dit n'est pas l'histoire qui se passe sur la toile, c'est-à-dire le moment de récit, par quoi j'imagine ce qui fut avant et ce que va venir après [...]. L'essentiel est la situation du mot [...] dans la phrase [...]. Essayez de déplacer un mot chez un écrivain véritable: prose ou vers, l'écrit meurt [...]. Le concept signe en peinture est à la fois autre chose que l'emploi linguistique du signe, mais ne peut se définir sans tenir compte de l'évolution du concept signe dans la science moderne du langage. Je veux dire que ce n'est aussi que par analogie, et sous les plus expresses réserves, qu'on peut décrire ‚le langage

⁵ Matisse 1982: S. 174.

⁶ Ebd.: S. 242.

de peinture' [...]. Plus justement que la lettre, l'hiéroglyphe peut être 'envisagé' à proprement parler comme un signe, et par lui nous passons de l'écrire au peindre.⁷

Mit dem Gleichnis der Hieroglyphe, Element einer bildhaften Schrift, spricht Aragon einerseits die Vorstellung von einer Sprachlichkeit des Bildes an, deren inhärenter Code dechiffriert werden kann. Andererseits scheint in der Analogie von Bild und Sprache das Denkmodell eines ästhetischen Formalismus angelegt zu sein, in dem der erste Paragone der Kunstgeschichte zwischen Dichtung und Malerei in Anlehnung an die Worte des Horaz – „In der Malkunst wird es sich ebenso verhalten wie in der Dichtkunst“ – auf der Ebene der „reinen Form“ jenseits ihrer erzählerischen Funktionalität fortzuleben. Denn nicht der Inhalt erzählt die Geschichte, die sich auf der Bildfläche ereignet, sondern die Syntax der abstrakten Formelemente: das Bild ist wie ein Satz, der sich aus expressiven Elementen von Farbe und Linie vor dem Betrachterauge entrollt.

Laut Saussure zeichnet sich das System der Sprache durch die Struktur aus, die er den „Konflikt des Zeichens“ nannte: die „unmotivierte Verbindung“ zwischen Artikulation und Konzept, dem gesprochenen Wort und seinem Inhalt, Signifikant und Signifikat, in der die Unmöglichkeit von einem auf das andere zu schließen begründet liegt. „Aber kann dasselbe von Bildern gesagt werden?“⁸ Kunst als Referenzrahmen verändert die Sachlage, meinen Norman Bryson und Mieke Bal. Der Einfluss der Semiotik als Disziplin auf die Kunstgeschichte und Kunstkritik markiere einen „semiotic turn“, der die Verschiebung von der Analyse des „Textes“ – den Anfängen semiotischer Kunstbetrachtung in Ikonografie und Ikonologie – zur Analyse des „Kontextes“ bezeichnet, die das Augenmerk auf psychologische Aspekte und gesellschaftliche Strukturen verlagert, welche die Produktionsbedingungen von Kunst bestimmen.⁹

Der in dieser Arbeit hergestellte Konnex von Moderne und Semiotik, in dem formalistische Anliegen an zeichentheoretische Begriffe angebunden werden, scheint auf die Verknüpfung gemeinhin differenter Zugangsweisen hinauszulaufen, denn dass die so genannte „Marke“, der Farbfleck des Pinsels, das „unsichere Moment“ des Bildes, das sich ikonologischer Einteilungen entzieht, von der Semiotik marginalisiert wird, kritisieren Kunsttheoretiker, die sich als Vertreter einer anti-

⁷ Aragon 1998: S. 181-185.

⁸ Bal – Bryson 1991: S. 174.

⁹ Ebd.

semiotischen Position verstehen: Ansätze semiotischer Exegese von visuellen Phänomenen angefangen bei Charles S. Peirce bis Roland Barthes und Umberto Eco etc. seien ungenügende Modi der Bildbetrachtung sagen James Elkins¹⁰ und W.J.T. Mitchell und annoncieren einen „pictorial turn“¹¹, denn: „[...] the whole concept of „sign“ drawn from linguistics seems inappropriate to iconicity in general.“¹² Mitchells *Picture Theory* oder Elkins *On Pictures and the Words That Fail Them* stellen diese Haltung überzeugend dar. Sie läuft auf die Feststellung hinaus, dass Elemente des Bildes an beiden Sphären partizipieren, einer semiotischen und einer nichtsemiotischen: „[...] they can exist between linguistic signs and painterly bubble.“¹³

An dieser Stelle sei zunächst das Selbstverständnis der Akteure und Produzenten Ausgangspunkt der Betrachtung, denn der Begriff „Zeichen“ wurde von den bedeutendsten modernen Künstlern affirmativ verwendet. So heißt es etwa bei Picasso: „Ich möchte eine Art Katalog von „Zeichen“ erfinden, in dem man einfach nachschlagen kann, wenn man etwas haben muß: Man braucht einen Busen – hopp, holt man ihn sich aus dem Verzeichnis; es müsste eine Formel für alles geben [...].“¹⁴ Matisse und Picasso verband eine lebenslange Freundschaft, die von einem liebevollen Konkurrenzverhältnis geprägt war und auch hier war die Rede davon, wer wohl mehr Zeichen finden würde.¹⁵ Im Gegensatz zu den Formlösungen des Scherenschnittes von Matisse scheint die Zeichenhaftigkeit der kubistischen Collage weniger anzweifelbar. Sie kommt einer semiotischen Kontextualisierung offenkundig entgegen wie beispielhafte Essays von Rosalind Krauss (*Im Namen Picassos* und *The Circulation of the Sign*) oder Yve-Alain Bois (*The Semiology of Cubism*) bekunden. Mit Überzeugung heißt es hier:

Does Picasso need to state any more clearly the sense in which the sign here, like the linguist's token, has no natural relation to a referent, no real-world model that gives it a meaning or secures its identity? Does he need to declare any more forcefully that here, in the fall of 1912, with his new medium of collage, he has

¹⁰ Vgl. Mitchell 1994: S. 11–34.

¹¹ Siehe Elkins 1998: S. xi-xix.

¹² Mitchell zitiert nach: Elkins 1998: S. 13.

¹³ Elkins 1998: S. 6.

¹⁴ Pablo Picasso zitiert nach: Spiehs 2006: S. 31.

¹⁵ Siehe zur Freundschaft zwischen Matisse und Picasso: Gilot 1990.

entered a space in which the sign has slipped away from the fixity of what the semiologist would call an iconic condition – that of resemblance [...].¹⁶

Die Collagen Picassos sind dennoch immer von gegenständlicher Referenz – seine bevorzugten Motive sind eine Violine oder eine Gitarre. Sowohl Picasso als auch Matisse gaben die Gegenständlichkeit nie gänzlich auf und ebenso scheint sich ihr Zeichenbegriff in Abhängigkeit zu den Erscheinungsformen der Wirklichkeit zu generieren. Die augenscheinliche Ikonizität beider Positionen lenkt dabei auf die grundsätzliche Problematik bezüglich der Zeichenhaftigkeit von Bildern hin, wie es auch in der Rezeption des Zeichenbegriffes von Matisse bei Éric Aliez und Jean-Claude Bonne (*La Pensée-Matisse*) und Jacques Sollilou (*Matisse et les signes*) offenbar wird. Hier scheinen die Fragen abermals ungeklärt zu bleiben: Was ist das Zeichen in einem Bild? In welchem Sinne kann das bildnerische Träger linguistischer Qualitäten sein? Soll vom Zeichen des Gegenstandes gesprochen werden oder dem Zeichen „Farbe“, dem Zeichen „Linie“ und dem Zeichen „Zwischenraum“?

An dieser Stelle sei ungeachtet der Diskursflut und Textfülle zur Vergleichbarkeit von Sprache und Bild schlicht dort begonnen, wo hinsichtlich der Themenstellung alles seinen Anfang nahm – bei Saussure und Matisse –, um auf einem „semiotischen Umweg“ zur Frage nach der Zeichenhaftigkeit piktoraler Elemente zurückzukehren. Unter dem Eindruck einer immensen Popularität von Zeichentheorien als Interpretationsmodell von Kunst wird hier der Versuch unternommen, den Zeichenbegriff von Matisse und seine historischen Implikationen zu Begrifflichkeiten der Semiotik in Beziehung zu setzen. Die drei vielleicht dominantesten Vorstellungen innerhalb seiner künstlerischen Praxis über Ähnlichkeit, Empfindung und Erfindung sollen im Folgenden als gliedernde Einheiten und „Sprungbretter“ – wie Matisse seine Modelle beziehungsweise Motive zu nennen pflegte¹⁷ – fungieren. Schriftliche Selbstzeugnisse dienen dabei als Interpretationsbasis des Scherenschnittes und dieser wiederum als bildnerische Definition eines Zeichenbegriffes, der sich in der visuellen Formulierung phänomenologisch verankert. Vor diesem gedanklichen Hintergrund sei ein Zeichenbegriff verhandelt, den der Scherenschnitt *ins Bild* bringt.

¹⁶ Krauss 1998: S. 28.

¹⁷ Vgl. Aliez – Bonne 2005: S. 204.

I. Ähnlichkeit

*Alles, was durch die Netzhaut eindringt, prägt sich in einer kleinen Kammer ein und wird dann durch die Phantasie vergrößert.*¹⁸

Henri Matisse

1.1. Gegenstand / Silhouette

Was verstand Matisse unter dem Phänomen, dem Ausdruck, der Form, die er Zeichen nannte? Was meinte er, als er sagte „[...] etwas erschaffen, das dem Baum gleicht: das Zeichen des Baumes“¹⁹? Was ist das Zeichen? Und was ist dasjenige Element, das es dem Baum *gleich* erscheinen lässt? Und worin zeigt sich diese Ähnlichkeit des Zeichens zu seinem Referenten – dem Gegenstand²⁰?

Zunächst bedeutete „Zeichen“ für Matisse vornehmlich eine radikale Reduktion der Form, die er durch den Scherenschnitt vollzog. Gestalt wurde dabei immer vom Naturvorbild inspiriert: „Ich habe die Schnecke zuerst nach der Natur gezeichnet. [...] Ich wurde mir einer Abwicklung bewusst, ich formte in meinem Geist ein bereinigtes Zeichen des Schneckenhauses. Dann nahm ich die Schere zur Hand“²¹, sagte der Künstler und schnitt eine blattverwandte spiralförmige Ranke aus (Abb.1), deren geschwungener Verlauf als formale Resonanz der äußeren grafischen Erscheinung des Schneckenhauses lesbar wird. Die Verbindung zum Gegenstand blieb im mentalen Strukturgeflecht der künstlerischen Praxis von Matisse konstitutives Element eines Gedankenmodells, das sich wie eine Verpflichtung dem Bildnerischen gegenüber liest:

Man muss einen Gegenstand lange studieren, ehe man weiß, welches sein Zeichen ist. Wenn auch in einer Komposition der Gegenstand zu einem neuen Zeichen wird, das unter Wahrung seiner Aussagekraft einen Teil des Ganzen bildet. Mit einem Wort, jedes Kunstwerk ist eine Ansammlung von Zeichen [...].“²²

¹⁸ Matisse 1982: S. 174.

¹⁹ Ebd.: S. 172.

²⁰ Der französische Originalwortlaut verweist noch direkter als in der deutschen Übersetzung auf den Begriff der Ähnlichkeit frz. *ressemblance*: „Il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre.“ Matisse 1972: S. 171.

²¹ Matisse 1982: S. 257.

²² Ebd.: S. 242.

Gerade an dieser ikonischen Referentialität zum Objekt scheint sich der Status von Zeichenhaftigkeit eines Bildwerkes im Zuge einer semiotischen Kontextualisierung aufzulösen. „[...] jedes Collage-Element [kann] als materieller Signifikant für ein Signifikat fungieren, das sein Gegenteil ist,“²³ schreibt Rosalind Krauss über Picassos *papiers collés* (Abb. 2) und erkennt in der kubistischen Collage das Spiel der Zeichen als jenes der Losgelöstheit der Bildelemente von den Erscheinungsformen der Wirklichkeit, als jenes der Arbitrarität zwischen Form und Semantik, deren Äquivalenz Matisse gerade herzustellen sucht. Die theoretische Basis dazu liefert der *Erste Grundsatz* der Sprachwissenschaft nach Ferdinand de Saussure²⁴, der die Beliebigkeit des Zeichens konstatiert. Darin wird die Trennung des akustischen Bildes, der Lautfolge von der Vorstellung, der Idee, des Konzeptes, die es ausdrückt, als Bedingung des Systems der Sprache festgelegt: Das Zeichen sei „unmotiviert [...], d.h. beliebig im Verhältnis zum Bezeichneten, mit welchem es in Wirklichkeit keinerlei natürliche Zusammengehörigkeit hat.“²⁵ Die Übertragung dieser Struktur auf die Arbeiten Picassos ist in erster Linie an die Materialität der Collage gebunden: ein Stück Zeitung kann mit seiner gebrochenen visuellen Beschaffenheit aus schwarzen Lettern auf weißem Grund das Zeichen für Raum, Atmosphäre, Helligkeit oder aber auch Geschlossenheit und Rand bilden, je nachdem, an welches Bildelement es angrenzt – eine opake gleichmäßige Farbfläche, eine gezeichnete Realitätsebene etc. Innerhalb dieser arbiträren Struktur kann sich Bedeutung nur durch Oppositionswerte generieren, nicht durch den Bezug zu etwas, das außerhalb des Bildfeldes liegt.²⁶

Bei Matisse muss zunächst von einer gänzlich anderen Auffassung von Zeichen ausgegangen werden, die sich immer vom Motiv ableitet. Selbst jene fast abstrakten Kompositionen, die mit wenigen Papierstücken und minimaler Form auskommen, lassen immer Rückbindungen an eine Gegenständlichkeit zu, wie unter anderen möglichen Beispielen etwa die Scherenschnitte *Segel*, *Vogel*, *Venus* oder *Die Glocke* (Abb. 3 – 6): Zwei kleine weiße Dreiecke auf einer blauen planen Farbfläche erscheinen als weiße Segel zweier Boote auf blauem Wasser, die Spitze

²³ Krauss 2000a: S. 83.

²⁴ Siehe De Saussure 2001: S. 79ff.

²⁵ Krauss 2000a: S. 80f. Siehe zum Sujet des Rahmens in Hinblick auf einen semiotischen Kontext: Schapiro 1994, S. 253–274.

²⁶ Vgl. Krauss 2000a: S. 80 ff.

Das Motiv der Gitarre oder Violine war bei Picasso gleichwohl auch stark emotional besetzt und beinhaltet wie verschiedene Abhandlungen darlegen die Konnotation des weiblichen Körpers, die im Aufsatz von Rosalind Krauss unbeachtet bleibt. Siehe Bach 2006: S. 102.

dem oberen Rand des Bildes gleich einem Horizont entgegen gerichtet, wie einer Bewegung entsprechend, in die der Wind sie treibt. An ein gefaltetes Papierschiffchen erinnernd, evoziert ein helles Papier auf dunklem Grund auch die Assoziation mit dem Körper eines Vogels. Der weibliche Akt ist ein Sujet, mit dem sich Matisse auch im Scherenschnitt auseinandersetzte: eine weiße *Venus* wird durch zwei blaue Papierbahnen sichtbar, welche die Grenzen eines hellen Körpers markieren. Ein gelber Resonanzkörper umschließt in Kurven und Gegenkurven einen ebenso geformten blauen Klöppel, die das Bild einer Glocke formen.

Die Beschaffenheit des Silhouettenhaften, die mittels des ausgeschnittenen Papiers ins Bild gebracht wird, verankert die Arbeiten von Matisse in der Tradition des Scherenschnittes, dem ausgeschnittenen Bild, dem so genannten Schattenriss, denn das Fixieren der Silhouette, die auf die Wiedergabe stofflicher Qualitäten verzichtet, geht auf das Festhalten des Schattens, einen traditionell an den Schnitt gebundenen Vorgang, zurück.²⁷ Das Bild aus Papier ist weder eine Innovation von Matisse noch diejenige der Moderne, es wurde jedoch erst mit dem Interesse der Künstler des 20. Jahrhunderts zum Medium der Hochkunst. Zeitlich ging dieser Epoche unmittelbar das Schattenportrait voraus, dem unter allen Genres des ausgeschnittenen Bildes erstmals Künstlerschaft bis zu einem gewissen Grad zuerkannt wurde. Eine Genealogie innerhalb der europäischen Kunstgeschichte verfolgt das ausgeschnittene Papier mittels Schere oder Messer von ersten Miniaturen im 16. Jahrhundert über den so genannten Spitzenschnitt, im 18. Jahrhundert vornehmlich Aufgabe der Klöster, bis hin zur Einführung des Schattenrissportraits durch den in weiterer Folge namensstiftenden Finanzminister von Ludwigs XV., Etienne de Silhouette, der die Absicht hegte, mit der günstigen Variante des Miniaturportraits die Staatskassen zu entlasten. Mit dem Profilschnitt aus schwarzem Papier wurde das Miniaturportrait demokratisiert und zum Zeitvertreib des Bürgertums, das den Höhepunkt seiner Produktion in der Epoche des Biedermeier als Beschmückung bourgeois Wohnzimmer erlebte. Erst Picassos *papiers collés*, Hannah Höchs Collagen und Jean Arps *papiers déchirés* u.a. erhöhten das ausgeschnittene (oder gerissene) Papier zu einer ausdrucksfähigen Materialität, die sich von der Vorgabe des Schattens befreit hatte. Diesen Durchbruch macht Juliane Vogel anhand kubistischer und dadaistischer Ästhetik in ihrem Essay *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison* mit der Jahrhundertwende fest: „Nach 1900

²⁷Friedel in: ders. – Ackermann 2001: S. 185ff.

tritt der Schnitt aus dem Schatten einer als weiblich und hinfällig diskreditierten Kleinkunst heraus.“²⁸

Bis zu diesem Zeitpunkt wurde das Schattenrissportrait auch deshalb als defizientes Bildmedium betrachtet, weil die Repräsentation des Dargestellten der Umrisslinie des Schattens folgte, den eine Person auf die bereits bestehende Projektionsfläche warf, der nachgezeichnet und ausgeschnitten wurde. Man stimmte überein, dass „[...] der eigentliche Autor des Schattenbildes das Licht und eine Versuchsanordnung [war], die dessen Einfall technisch optimierte.“²⁹ Das *tableau de découpage* wurde in die Kategorie „Volkskunst, Handwerk“ einsortiert und galt als weibliche Handarbeit, die nicht kunstfähig war, da sie „von der Textilie, insbesondere aber von der Spitze, nicht zweifellos unterschieden werden [konnte].“³⁰ Abgesehen davon eiferte der Scherenschnitt seit seinen Anfängen allen Sparten des Gemäldes nach, sei es in der Umsetzung von Landschaftsbildern, narrativen Darstellungen oder dekorativem Ornament.³¹

Matisse steigerte das ausgeschnittene Papier in seinem Ausdruckswert, der den Rang von Malerei erreichte. Wie Jack Cowart bemerkte, sollte der Scherenschnitt daher nicht mit der Collage im engeren Sinne gleichgesetzt werden, denn die Unterschiede hinsichtlich ihrer immanenten künstlerischen Strategien verweisen auf eine fundamentale Differenz der Bild- und Bedeutungsproduktion:

Collage for the twentieth-century art has meant specific use of diverse, often pre-existing objects or object components within paintings, drawings, or assemblage. [...] Multi-layered textural, illustrative, typographical, and material juxtapositions attempt to upset visual and interpretative coherence. [...] Matisse's paper cut-outs differ from collages because of the artist's distinctive formative intentions and conservative methods.³²

Im Gegensatz zu der heterogenen Materialität der Collage und ihren unterschiedlichen Realitätsebenen ist der Scherenschnitt von Matisse einer klassischen Auffassung von Komposition und Bildeinheit verpflichtet, die weniger den experimentellen Methoden der Avantgarde verwandt sind als viel mehr den formalen

²⁸ Vogel 2004: S. 10.

²⁹ Ebd.: S. 7.

³⁰ Ebd.: S.3.

³¹ Zu Collage, Montage, Scherenschnitt und ihre Spielarten von ihren Anfängen bis ins 20. Jahrhunderts siehe: Friedel – Ackermann 2001 und Wescher 1974.

³² Cowart in: ders. – Flam 1977: S. 14–16.

Lösungen malerischer Abstraktion eines Joan Miro oder Wassily Kandinsky.³³ Nicht ein avantgardistisches „Einschneiden“ in die Figur, ihre Verstümmelung und Zerstückelung, der Schnitt ins Fleisch³⁴ erscheinen hier symptomatisch für das Ausschneiden als ästhetisches Verfahren, sondern die Übertragung von Malerei auf ein mechanisches Medium. Pinsel, Farbe und Leinwand werden durch Papier und Schere ersetzt, ein Verfahren, das als Lösung eines künstlerischen Problems empfunden wurden: Seine Zeichnung und seine Malerei seien getrennt, schrieb Matisse 1940 an Bonnard, die Zeichnung gebe sein Gefühl wieder, in der Malerei könne er sich zwar durch die Farbe ausdrücken, es fehle jedoch die Spontaneität.³⁵ Mit dem Künstlerbuch *Jazz* wurde die Technik zum Katalysator, der diesen gordischen Knoten zu lösen schien: „Ich schnitt mit einer Schere in zuvor gefärbtes Papier und fügte mit einer einzigen Bewegung die Linie zu Farbe und den Umriß zur Oberfläche. Es kam mir einfach der Gedanke, sie zu vereinen, und Tériade hat ein Buch daraus gemacht.“³⁶ Obzwar Matisse nie gänzlich aufhörte zu malen, meinte sein Ausspruch „für mich stellen die aus Papier ausgeschnittenen Formen eine Parallele zur Ölmalerei dar“³⁷ vielleicht viel mehr die ästhetische Verwandtschaft als die Gleichzeitigkeit einer täglichen Beschäftigung. Kurz, der Scherenschnitt war für Matisse kein kritisches Medium, das die Schere zum Instrument einer politischen Geste gemacht hätte oder gegen das „Diktat eines Umrisses [polemisiert]“³⁸ hätte. Der Schnitt fungierte nicht als Agent, der mit seiner Kantensetzung ein Moment aggressiver Gewalttätigkeit in die piktorale Einheit infiltriert, um ein Bewusstsein für die Differenzen symbolischer Räume von sozio-politischen Realitäten oder psychischen Bewusstseinssebenen zu wecken, wie es dem (Aus/Ein)Schneiden als avantgardistisches Verfahren von Juliane Vogel zugeschrieben wird.³⁹ Matisse generiert mit dem Medium Scherenschnitt vielmehr eine spezifische Qualität von Figurativität, die einen Ähnlichkeitsbegriff als immanente Bedingung des genuinen Piktoralen etabliert. Dass Matisse Papier und Schere wie Werkzeuge abstrakter Formfindung verwendet, dass er Gestalt nicht dem vorhandenen kollektiven Bildarchiv populärer Medien entleiht, sondern aus einem farbigen Grund

³³ Vgl. Elderfield 1978: S. 11–13. Bergruen – Hollein 2002: S. 32.

³⁴ Vgl. Vogel 2004: S. 10–11.

³⁵ Vgl. Matisse 1982: S.

³⁶ Matisse 1982: S. 259.

³⁷ Matisse zitiert nach Labrusse in: Bergruen – Hollein 2002: S. 71. Originalwortlaut: „Dans mon esprit, le papier découpé n’implique pas une condamnation de la peinture à l’huile. Ces deux modes d’expression sont également valables à mes yeux.“ Matisse 1972: S. 243.

³⁸ Vogel 2004: S. 10.

³⁹ Vgl. ebd.: S.10–12.

ausschneidet und damit erst produziert, dass er das Medium auf das Elementare des Bildnerischen von Linie und Farbe zurückführt, verbindet den Scherenschnitt wiederum mit der traditionellen Silhouettenkunst, auch wenn diese wenig direkten Einfluss auf Matisse's künstlerische Praxis gehabt haben mag. Die schwarze Papierform und der bunte Scherenschnitt weisen eine gemeinsame grundlegende Affinität auf: Ähnlichkeit zum Darstellungsgegenstand wird vom Umriss her gedacht, von der Kontur, die eine Figur vom Grund trennt. Der Scherenschnitt zeichnet sich durch einen Gleichklang mit dem klassischen Schnittbild aus, wenn es um die Artikulation von Gestalt geht, die sich entlang dieser Parameter definiert.

Als Matisse 1952 Verdet gegenüber Bemerkungen über die Rolle des Künstlers anstellte, wird er wohl auch von sich selbst ausgegangen sein:

Man darf immerhin sagen, dass es die Malerei heute zwar nicht mehr nötig hat, ihren Gegenstand durch seinen physischen Aspekt auszudrücken, dass aber ein Künstler, der sein Objekt synthetisch darstellt, indem er sich gleichzeitig davon zu distanzieren scheint, die Erklärung dieses Objekts *in sich* tragen muss. Er muß es notwendigerweise schließlich vergessen, aber ich wiederhole, dass er tief in *seinem Inneren* die Erinnerung an die Wirklichkeit dieses Objekts bewahren muß und an die Reaktionen, die es in ihm hervorruft. Man geht zunächst von einem Gegenstand aus. Die Empfindung folgt nach. Man geht nicht von einem Nichts aus.⁴⁰

Von diesen Worten darf auf die farbige Silhouette seines Scherenschnittes geschlossen werden, die sich an keinem Schatten, sondern an einem Erinnerungsbild orientiert: Sie ist das Resultat eines kreativen Destilliervorgangs, der Vorstellung und Gegenstand durch einen der kleinsten gemeinsamen Nenner synthetisiert: In Betrachtung der Schnittformen drängt sich dieser Brennpunkt als ästhetischer Tatbestand der Urmislinie auf, jener einem silhouettierenden Produktionsverfahren entsprungenen Form.

⁴⁰ Matisse 1982: S. 260.

1.2. Ikon / Konvention

Die von Saussure festgelegte Arbitrarität des Zeichens, die keinen Rückschluss von der Phänomenalität eines Zeichens auf seine Bedeutung und vice versa zulässt, ist unabdingbar an Konventionalität gebunden, denn durch vereinbarte Normen werden Worte erst zu Codes, deren Nachricht von einem beliebigen Adressaten verstanden werden kann, weil ihr Inhalt auf eine kollektive, kulturelle, erlernte Übereinkunft zurück geht. Im Gegensatz zu dieser, semiotisch dem Zeichentyp des „Symbols“ verwandten Struktur, ist der Zeichentyp „Ikon“ von „natürlicher“ Beschaffenheit: Er wird durch ein Ähnlichkeitsverhältnis zu seinem Referenten bestimmt, d.h. einem Objekt. Die Zusammengehörigkeit von Signifikant und Signifikat lässt sich an der Erscheinung ablesen. In seiner *Einführung in die Semiotik* erklärt Umberto Eco diesen letztlich von Charles S. Peirce abgeleiteten und vielfach angewandten Ikonizitätsbegriff⁴¹ zur Tautologie: Wird das Ikon über ein Ähnlichkeitsverhältnis zu seinem Objekt definiert, welche mehr oder weniger dieselbe Eigenschaft aufweist, müsse sich sein Zeichenstatus im Sinne der klassischen Repräsentation, d.h. der Objekt-Referenz der Darstellung, in letzter Konsequenz aufheben, denn das Porträt einer Person könne keinesfalls die Eigenschaften der tatsächlichen Person besitzen: zwei schwarze Punkte stehen zwar für die Nasenlöcher, Leinwand und Farbe für die Haut etc., sie verhalten sich jedoch nicht wie die tatsächliche Nase oder die tatsächliche Haut, da sie selbstredend die mit bildnerischen Mitteln erzeugte dreidimensionale Illusion ihrer Erscheinung auf einer zweidimensionalen Fläche sind. Das Ikon sei daher vielmehr in Bezug auf die Wahrnehmung visueller Stimuli dem Objekt ähnlich, welche durch das Bild mittels Farbe, Räumlichkeit, Licht etc. angesprochen und zu einer wahrgenommenen Struktur koordiniert werden.⁴²

Die Problematik des Ikons im semiotischen Kontext erweist sich in jedweder Lektüre als die Infragestellung seiner Zeichenhaftigkeit, denn ein Phänomen kann nur durch seine Stellvertreterfunktion ein Zeichen von etwas sein. Diese Bedingung erfordert wiederum die konventionalisierte Form, um Lesbarkeit und ikonologische Kategorisierung zu garantieren und damit überhaupt den Zeichenstatus an sich. Die Konventionalität des Ikons, das Verhältnis von Code und Botschaft betreffend, so

⁴¹ Siehe zu den Zeichenkategorien: Peirce 1998.

⁴² Vgl. Eco 1972: S. 197–230.

erklärt Eco (im Folgenden paraphrasiert), trifft im Falle ikonischer Zeichen nicht das Wesen des Ikons sondern den Mechanismus der Wahrnehmung. Das ikonische Zeichen besitzt nicht die Eigenschaft des Gegenstandes, den es darstellt, sondern reproduziert Bedingungen der gewöhnlichen Wahrnehmung. Das ikonische Zeichen erfährt jedoch eine Einschränkung: es reproduziert nicht alle, sondern nur einige Voraussetzungen, die dem Sinneseindruck von einem Gegenstand entsprechen. Ein ikonischer Code ist vorhanden, wenn eine Äquivalenz zwischen dem grafischem Zeichen und einem visuellen Aspekt hergestellt wird, der für seine Chiffre relevant ist. Dieser Erkennungsfaktor bedient sich eines wesentlichen Moments eines Dinges, das „gesehen“ oder „gekannt“ sein kann. Das codierte Bild geht also auch auf den Ursprung einer Wahrnehmungserfahrung zurück, die inzwischen absorbiert und zur ikonologischen Konvention geworden ist. Im Gegensatz zur Sprache verfügt die ikonische Darstellung über unendlich viele Möglichkeiten, einen Gegenstand darzustellen, wohingegen die Sprache einen kategorisierten und zählbaren Bestand an Elementen aufweist. Dieses Potenzial macht den ikonischen Code gleichzeitig zu einem schwachen Code, denn durch seine Variabilität und Kontextbedeutung fehlt ihm der Oppositionswert: Wird ein Punkt mit einer halbkreisförmigen Linie überdacht, kann diese Kombination „Auge“ bedeuten, in anderem Kontext meint dieselbe Form vielleicht „Banane und Apfel“. Beide Varianten verweisen auf den abbildenden und nachahmenden Charakter des Ikons im Bereich der Zeichen: „[...] es konstruiert [...] ein Modell von Beziehungen [...], das dem Modell der Wahrnehmung homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren.“⁴³ Wenige Linien können daher als Gesicht verstanden werden, weil ihre Komposition einer Struktur ähnelt, die zuvor schon einmal an einem Gesicht wahrgenommen wurde. Die Zusammensetzung der Formen, je nach Grad ihrer Imitation dessen, was schon bekannt ist, bestimmt die Einordnung in existierende mentale Bildsysteme, die das Gehirn, das auf ein konserviertes Bildrepertoire vergangener Erfahrungen zurückgreift, reproduziert. Dieser Vorgang wird durch visuelle Stimuli ausgelöst, wobei ein Bruchteil an Ähnlichkeit mit dem Wahrgenommenen genügt, eine Art „Restähnlichkeit“, dessen Inhalt aus der Realität bekannt ist, um die Kette der Assoziationen in Gang zu setzen.⁴⁴

Wenn auch vom gesprochenen Wort nie durch den Klang sondern nur aufgrund einer Übereinkunft auf seinen Inhalt geschlossen werden kann, funktioniert

⁴³ Eco 1972: S. 213.

⁴⁴ Vgl. ebd.: S. 197–230.

doch die mentale Herstellung dieser Verbindung in Sprache und Bild auf ähnliche Weise, denn wie sich das Lautbild einer Vorstellung assoziiert, wird auch das Bild durch die Mechanismen der Wahrnehmung an eine Vorstellung geknüpft. Mit Matisse könnte dieser unbewusste wahrnehmungspsychologische Vorgang folgendermaßen formuliert werden:

Claude Lorrain und Poussin zeichnen die Blätter eines Baumes auf ihre eigene Weise, sie haben ihren eigenen Weg gefunden, um Blätter darzustellen. Und zwar so geschickt, dass man sagt, sie hätten ihre Bäume Blatt um Blatt gezeichnet. Das ist einfach Redensart: In Wirklichkeit haben sie von zweitausend Blättern vielleicht fünfzig dargestellt. Aber die Art, wie das Zeichen „Blatt“ angebracht wird, vervielfältigt die Blätter im Geist des Betrachters, und er sieht deren zweitausend [...].⁴⁵

Dieses Potenzial der Multiplikation oder Extension ist die Eigenschaft des Bildes, die für Matisse den Wert eines Zeichens ausmacht, das bisweilen als Synonym für einen Gestaltbegriff aufgefasst werden kann, der Figuration die Rolle des Signifikanten zuteilt, oder demjenigen Element, das Jacques Solliou in seiner Rede von der „théorie de multiplicité“ auch „signe-dessin“ nennt, also das Gezeichnete bzw. das Zeichen „Linie“:

Il y a symbolisation à la fois dans le rapport signe-dessin à la chose – un signe pour une feuille – mais aussi du signe à la multiplicité qu’il enveloppe – chaque signe vaut pour une multiplicité de feuilles. [...] Telle est la puissance du signe-dessin que l’œil voit un visage avec des yeux et une bouche là où il n’y a qu’un trait qui circonscrit un vide, et un multitude de feuilles là où n’en figurent que quelques-unes.⁴⁶

Der Assoziationsmechanismus, der ein Gesicht in wenigen Strichen oder einen Wald in wenigen Blättern erkennen lässt, hat den Effekt einer mentalen Vervielfachung oder Ausbreitung, der eine imaginäre Vervollständigung des Bildes vom Gegenstand evoziert, ausgelöst durch die visuelle Verdichtung des bildnerischen Ausdrucks. Matisse kreist in seinen Bemerkungen konzentrisch um den Begriff des Ikonischen, über den er kontinuierlich unter Verwendung des Terminus Zeichen nachdachte. „Zeichen“ meint nicht nur formale Reduktion und Simplizität, sondern auch die

⁴⁵ Matisse 1982: S.173.

⁴⁶ Solliou 1999: S. 49.

Isolierung eines phänomenologischen Aspektes, ein Extrakt der kontemplativen Beobachtung, das sich aus der Gesamterscheinung eines Gegenstandes erschließt, ein Wahrnehmungsfragment. Aus der Unendlichkeit der Elemente wird ein einziges freigesetzt, aus dem sich der visuelle Referent ableiten lässt, der die Restähnlichkeit des Bildes, von der auf das Objekt geschlossen werden kann, bereit stellt: mit dem Scherenschnitt *Venus* lassen sich die Rundungen eines weiblichen Körpers assoziieren, die *Schnecke* zeigt eine Spiralform, die an den Aufbau des Gehäuses erinnert. Bei nahezu abstrakten Formschöpfungen wählte Matisse Titel, die auf bestimmte Assoziationen hinleiten: die Komposition von zwei kleinen weißen Dreiecken auf blauem Grund nannte er *Segel*. Im Blau des Grundes sehen wir daher das Meer, in den aufgeklebten weißen Formen lässt uns dieser Hinweis Boote erblicken. Basierend auf dieser Nachwirkung einer mentaler Gemütsbewegung, die sich als Multiplikation oder Extension im Geiste heraus stellt, entspricht die „théorie de multiplicité“ in seinem Grundgedanken dem erweiterten Ikonizitätsbegriff von Umberto Eco: das Ikon kann ein Zeichen sein, weil es von der „vorhergehenden Codifizierung der Wahrnehmungserfahrung abhängt.“⁴⁷ Das Bild ist also Zeichen, weil es ein abwesendes Ganzes repräsentiert, in seiner Eigenschaft verweist es gleichzeitig auf eine immaterielle Existenz. Was bedeutet aber jene Verkürzung des Bildhaften für das Verhältnis von Signifikant und Signifikat? Welche Bedeutung verschreibt das „Bild“ dem „Ding“, von dem es abgeleitet wird – und vice versa?

⁴⁷ Eco 1972: S. 209.

1.3. Abbild / Teilhabe

Durch Zeichenhaftigkeit eine Referenz auf eine konkrete Abbildhaftigkeit zu produzieren, bedeutet umgekehrt auch die Überführung des Objektes in einen abstrakten Bewertungszusammenhang, deren Ausdrucksmöglichkeit Matisse durch das Bildnerische auszuloten suchte. „Es gibt zwei Arten von Künstlern“, sagte er, „die einen malen bei jeder Gelegenheit das Porträt einer Hand, jedesmal eine neue Hand, zum Beispiel Corot ... Die anderen setzen das Zeichen einer Hand wie Delacroix [...]“. ⁴⁸ Dieses Denkmodell weist eine ähnliche Konstellation auf, wie sie in Kunsttheorie, Philosophie und Semiotik zu Tage tritt, wenn an einem Bildbegriff als Zeichenbegriff operiert wird, der sich an den Möglichkeiten der Berührungspunkte von Abbildhaftigkeit zu ihrem Ursprung abarbeitet. Klassische Repräsentation meint seit Albertis *Della Pittura* das Ideal des *trompe l'oeil*, das sich als konstitutiv für die Tradition eines gattungsästhetischen Kanons der Darstellungsmittel erwies, für den seit dem 15. Jahrhundert die wiederholt zitierte Anekdote von Zeuxis' gemalten Trauben und dem Vorhang seines Kontrahenten Pate steht, die ihre Mittel so geschickt einsetzten, das sie es schafften, das Auge von Tier und Mensch zu täuschen: Vögel sollen an den Trauben des Bildes gepickt haben, ihr Maler selbst verlor seine Wette als er auf die Illusion des gemalten Vorhangs seines Herausforderers herein fiel. Die Historizität des Begriffes Ähnlichkeit im Kontext der bildenden Kunst führt also weit zurück in die Antike und die Renaissance, denn Ähnlichkeit ist seit jeher vielleicht die fundamentalste Bedingung des piktoralen Abbildes. Bei Alberti heißt es: „Der Maler soll sich nur um die Nachbildung dessen bemühen, was man sieht.“ ⁴⁹ Die Malerei sei wie das Spiegelbild des Narziss, „ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst.“ ⁵⁰ Zum künstlerischen Selbstverständnis der Moderne gehörte die Absage an diese tradierte Auffassung von Repräsentation wie Matisse in *Über Modernismus und Tradition* ⁵¹ darlegt: „Die Malmethoden unserer Vorgänger eigneten sich nicht zur Wiedergabe unserer Empfindungen; so mussten wir nach neuen Methoden Ausschau halten.“ ⁵² In diesem Zusammenhang lädt Matisse die Bedeutung des Terminus „Zeichen“ als divergierenden Gegenpol zum Terminus „Kopie“ auf. Als Begriffspaar dienen sie als

⁴⁸ Matisse 1982: S. 175.

⁴⁹ Alberti 2000: S. 67.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Matisse 1982: S. 133–138.

⁵² Ebd.: S. 135–136.

Repräsentanten zweier einander diametral gegenüberstehender Universen von malerischer Praxis: „Moderne“ und „Tradition“. Die „Malmethoden der Vorgänger“ zu der Zeit von Matisse bezeichnen natürlich jene formal-ästhetischen Kriterien eines klassischen Mimesis-Begriffes, die es zu Gunsten des subjektiven Ausdrucks zu überwinden galt: die Wiedergabe von Stofflichkeit und Oberflächenqualität, Dreidimensionalität und Räumlichkeit, wie Matisse unmissverständlich in Worte fasst: „Es interessierte mich nicht, einen Gegenstand zu kopieren. Warum sollte ich den äußeren Aspekt eines Apfels malen, und wäre es noch so genau? Welchen Sinn könnte es haben, ein Ding zu kopieren, das in der Natur in unbegrenzten Mengen vorkommt [...]?“⁵³ Als Schnittmeister entwickelt er sich also vom „Kopierer“ zum „Silhouettier“, denn ähnlich wie im traditionellen Schattenriss das „empfindliche Innere [sich einschwärzte]“⁵⁴ und die Umrisslinie zur „bedeutenden Linie“ wurde, hinter der die „irritierenden, wechselhaften Daten“ zurücktreten, und die „Figur im Inneren des Umrisses homogenisieren, verflachen und entleeren“⁵⁵, verzichtet auch der Scherenschnitt auf deskriptiven Detailreichtum und reproduziert den Gegenstand durch einen abstrahierenden Vorgang – das Ausschneiden der Kontur: „Moi, je suis allé des objets au signe.“⁵⁶

„Zeichen“ ist also, was „Kopie“ nicht ist:

[...] Ich habe Ihnen doch diese Zeichnungen gezeigt, nicht wahr, die ich in letzter Zeit gemacht habe, um zu lernen, wie man einen Baum, wie man die Bäume darstellt? [...] Ich will nicht sagen, dass ich mich bemühe, den Baum zu kopieren [...]. Es handelt sich nicht darum, einen Baum zu zeichnen, den ich sehe. [...] den Baum kopieren, indem ich die Blätter eines nach dem anderen in der gebräuchlichen Art zeichnete [...]. Ich muss etwas schaffen das dem Baume gleicht: das Zeichen des Baumes.⁵⁷

Im Gegensatz zu der „Kopie“ ist das „Zeichen“ eine visuelle Form, die sich durch ein partizipatorisches Verhältnis zu seinem Referenten auszeichnet: „Das Zeichen wird bestimmt, in dem Moment, in dem ich es brauche und für den Gegenstand, an dem es teilhaben soll“⁵⁸, erklärt Matisse.

⁵³ Ebd.: S.136f.

⁵⁴ Vogel 2004: S. 6.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Matisse 1972: S. 243.

⁵⁷ Matisse 1982: S. 172.

⁵⁸ Ebd.: S. 242.

Diese Konstellation der Begrifflichkeiten von Mimesis und Teilhabe führt innerhalb der Philosophiegeschichte in der Interpretation von Platons Höhlengleichnis bei Gilles Deleuze zu einer interessanten Vergleichbarkeit: „Partizipieren heißt, [...], an zweiter Stelle haben“⁵⁹ lautet die Formel in seiner „Umkehrung des Platonismus“, heißt im Sinne Platons teilhaben am Grund, am Urbild, an der Wesenheit, der Idee. Der Partizipierende besitzt etwas, das dem Urbild ähnelt:

Das platonische Urbild ist dasselbe. [...] die abstrakte Bestimmung des Grundes als das, was an erster Stelle besitzt. [...] Das platonische Abbild ist das Ähnliche: der Bewerber, der an zweiter Stelle besitzt.⁶⁰

Die Färbung intellektueller Tradition, der „metaphysische Sockel“ abendländischen Denkens⁶¹ klingt sowohl hier wie bei Matisse an:

Es gibt eine wesentliche Wahrheit, die sich dem Anblick der darzustellenden Dinge entnehmen läßt. Es ist die einzige Wahrheit, auf die es ankommt.⁶²

Und wenn Deleuze den Begriff der Ähnlichkeit entwickelt, der jene Folie bildet, vor deren Hintergrund sich eine punktuelle Synthesis von „Teilhabe“ und „Grund“ ausbildet, könnte seine Formulierung auch als denkbarer Gegenpol zu dem, was Matisse unter „Kopie“ verstand, fungieren:

Die Ähnlichkeit darf freilich nicht als eine äußere Beziehung begriffen werden: Sie besteht weniger zwischen einer Sache und einer anderen als zwischen einer Sache und einer Idee, weil es die Idee ist, die die konstitutiven Beziehungen und Proportionen des inneren Wesens begreift. Als innere und spirituelle ist die Ähnlichkeit das Richtmaß eines Anspruches: Das Abbild ähnelt einer Sache wirklich nur insoweit, als es der Idee dieser Sache ähnelt. Der Bewerber stimmt mit dem Objekt nur überein, insofern er sich (innerlich und spirituell) die Idee zum Vorbild nimmt. Er verdient die Qualität (etwa die Qualität des Gerechten) nur insoweit er sich auf das Wesen (die Gerechtigkeit) stützt. Kurz, es ist die höhere Identität der Idee, die

⁵⁹ Deleuze 1993: S. 313. Siehe im Gegensatz dazu die aristotelische Ableitung des Mimesisbegriffes im Kontext der bildenden Künste beispielsweise: Blumenberg 1981.

⁶⁰ Deleuze 1993: S. 317.

⁶¹ Vgl. Solillou 1999: S. 50.

⁶² Matisse 1982: S. 211.

den berechtigten Anspruch der Abbilder begründet und ihn auf eine innere oder abgeleitete Ähnlichkeit gründet.⁶³

Wie Rosalind Krauss anmerkt, sollte im Hinblick auf Saussure das Signifikat nicht mit dem Referenten verwechselt werden, um lediglich bei der Verdoppelung der Struktur von Referent und Signifikant zu enden.⁶⁴ Und mit einem Verweis auf Jacques Derrida, die wohl einflussreichste Stimme in diesem Zusammenhang, stellt auch Solillou die Verbindung Platon–Saussure–Matisse her.⁶⁵ Die Verdoppelung der Derridaschen *Double Séance* ist gleichwohl das dekonstruierende Spiel der „Mimikry“, die etwas nachahmt, das kein singuläres Original hat.⁶⁶ Auch Rosalind Krauss nennt das Bild, das auf keinen Ursprung zurückzuführen ist, sich aber auf eine Erscheinung bezieht, Simulakrum oder Trugbild, über das Deleuze schreibt: „Das Abbild ist ein mit Ähnlichkeit ausgestattetes Bild, das Trugbild ein Bild ohne Ähnlichkeit.“⁶⁷ Es ist „Simulation“, die „allein auf das Trugbild Anwendung findet und lediglich die äußerliche und unproduktive Ähnlichkeitswirkung bezeichnet.“⁶⁸ Die „Kopie“ war für Matisse Repräsentation eines Dinges, „das in der Natur in unbegrenzten Mengen vorkommt“⁶⁹, eine verdoppelte Erscheinung, die eine leere Hülle imitiert. Wenn er vom Zeichen spricht, klingt hingegen der Charakter einer Ursprungsbeziehung an: „[...] der kürzestmögliche Ausdruck des Wesens einer Sache. Das Zeichen.“⁷⁰

Die dichotome Struktur des Zeichens scheint auch bei Matisse weniger die Verbindung von Objekt und Abbild zu meinen, sondern eine Äquivalenz von „Ideal“ und „Material“. Das visuelle Feld kann, insofern es auf einen Begriff, eine gedankliche Abstraktion verweist, mit dem Aufbau der Sprachstruktur verglichen werden, denn die strukturalistische Bedingung der Abwesenheit ist durch ein immaterielles Konzept immer schon gegeben. Kennzeichnenderweise hat Louis Aragon in Hinblick auf Matisse von einem „pro-verbe abrégé“ (abgekürzten Sprichwort)⁷¹ gesprochen, um einen adäquaten Vergleich zwischen Bild und Sprache zu formulieren, der ihre zeichenhafte Qualität pointiert erfasst und das Signifikat des Scherenschnittes als Gedankenkomplex ausweist, der sich in der Verkürzung des

⁶³ Deleuze 1993: S. 314f.

⁶⁴ Vgl. Krauss 2000a: S. 78.

⁶⁵ Vgl. Solillou 1999: S. 51.

⁶⁶ Siehe Derrida 1995: S. 193–322.

⁶⁷ Deleuze 1993: S. 315.

⁶⁸ Ebd.: S. 316.

⁶⁹ Matisse 1982: S. 136f.

⁷⁰ Ebd.: S. 174.

⁷¹ Aragon 1998: S. 183–84.

formalen Ausdrucks visualisiert. Mit ähnlichem Hintergrund nannte Jacques Solillou die künstlerische Praxis von Matisse eine „économie de signes“ (Ökonomie der Zeichen)⁷²; der Künstler selbst sprach trivial von „Zeitersparnis“, die gleichwohl die Errungenschaft einer formalen Lösung und ihre terminologische Legitimation markiert.

Der Scherenschnitt als Interpretation der Wirklichkeit komprimiert die Körper der Gegenstände auf ihren Umriss. Die Gestalt als bildnerischer Stellvertreter beschreibt jedoch das Objekt nicht, sondern stellt es nach Art einer schemenhaften Wahrnehmung dar, wie in Anspielung auf ihre ideelle Realität. Wenn Matisse von Teilhabe spricht, bezieht er zwar das Objekt mit ein, partizipieren heißt jedoch ein Detail der Wahrnehmung als Metapher für seine Eigenschaft zu begreifen. Die Silhouette wird zum Ausdrucksträger, welche Partizipation generiert. Ihre Umrisslinie stellt simultan einen phänomenologischen und einen konzeptuellen Bezug zu ihrem Ursprung her. Was ist es aber, das durch die Kontur in Erscheinung tritt? Was ist der Ursprung, an dem die Silhouette teilhat? Was ist das Signifikat des Zeichens?

⁷² Solillou 1999: S. 45.

1.4. Mimesis / Struktur

Die Gleichsetzung von Bild und Zeichen versetzt das Bildwerk in einen Zustand der Unentschiedenheit, als defizientes Abbild kann es sich nicht festlegen, ob es Symbol oder Nachahmung sein will. Matisse sieht das mimetische Moment des Darstellungsgegenstandes, das er in ein bildnerisches Zeichen übersetzen will, aber gerade in der strukturellen Zusammensetzung seiner einzelnen Elemente: „[...] Ich habe Ihnen doch diese Zeichnungen gezeigt, nicht wahr, die ich in letzter Zeit gemacht habe, um zu lernen, wie man einen Baum, wie man die Bäume darstellt? Als ob ich noch nie einen Baum gezeichnet hätte. Ich sehe einen von meinem Fenster aus. Ich muß geduldig lernen, wie die ganze Masse des Baums gemacht ist, dann der Baum selber, der Stamm, die Äste, die Blätter. Zuerst die Äste, die symmetrisch angeordnet sind, auf einer einzigen Ebene. Dann, wie die Äste sich drehen, vor dem Stamm durchgehen [...].“⁷³ Auch die Darstellung von Blattwerk (Abb. 7) beschrieb Matisse im Verhältnis zu den Strukturen der Wachstumsprozesse der Natur: „Ich gewann meine Überzeugung in diesen Fragen, als ich bemerkt hatte, dass z.B. unter den Blättern eines Baumes – eines Feigenbaumes im Besonderen – eine große Vielfalt von Formen besteht und dass sie trotz dieser Unterschiede einen gemeinsamen Wesenszug aufweisen. Die Feigenblätter bleiben in allen Varianten ihrer Form doch immer Feigenblätter.“⁷⁴ Das Blattmotiv des Scherenschnittes spiegelt dieses Prinzip in der Wiederholung ihrer Einzelform wider. Matisse stilisierte eine Naturform, schematisierte sie, indem er sie immer wieder ausschnitt und in ihrer Grundkonzeption wiederholte; eine Multiplikation nach immer der gleich bleibenden Schablone, deren Erscheinung letztlich jedoch nie völlig ident ist: „An einem Feigenbaum gleicht kein Blatt dem andern; sei haben alle verschiedene Formen, und doch ruft jedes: ein Feigenbaum!“⁷⁵

Teilhabe ist einerseits Silhouette im Sinne von Gestalthaftigkeit, im Sinne der Nachahmung jedoch auch ein Strukturmoment, das sich auf eine Bewegung bezieht: Die Grafik des Schneckenhauses steht für das „Essentielle“ des motivischen Vorbildes, das auf Papier als sein Zeichen übertragen wird. Diese Spiralform zeichnet aber auch ein Bewegungskontinuum nach, das die Elemente der Bildwirklichkeit ordnet: Beginnend mit dem grünen Feld im Mittelpunkt entsteht eine

⁷³ Matisse 1982: S. 172.

⁷⁴ Ebd.: S. 210f.

⁷⁵ Ebd.: S. 200.

Windung über die schwarze zur lila, über die gelbe zur orangenen Fläche usw. bis die Schraubenlinie am rechten unteren Eck ausläuft (Abb. 8). Diese Qualität des Ähnlichkeitsverhältnisses von Zeichen und Objekt ist auch ein formales Äquivalent der Struktur, die sich gleichnishaft visualisiert.

Als Methode der Komposition sind dabei die unterschiedlichen Spielarten der Verhältnismäßigkeit von Figur und Grund von bedeutungstiftender Wirksamkeit, die in verschiedenen Formulierungen im Korpus der Scherenschnitte beobachtet werden können. Als Gestaltungsmerkmal zeigt sich dies wiederholt als Irritation der klassischen Struktur von Vorder- und Hintergrund, Haupt- und Nebensache aus, die sich in einem Umschlageffekt der verschiedenen Ebenen äußert.⁷⁶ *Venus* setzt sich aus zwei blauen Flächen auf weißem Grund zusammen, die so arrangiert sind, dass in ihrem Zwischenraum eine unbestimmte Körperform auftaucht, ein länglicher, kurvigen Körper, der sich zum unteren Rand hin wie zu einem Becken verbreitert und zum oberen Rand hin wie zu einem Hals verjüngt. Links und rechts davon ist mit zwei halbkreisförmige Ausbeulungen ein Busen der als weiblich betitelten Figur angedeutet. Die Gesamtform verläuft in einem großen Bogen, der in der unteren linken Ecke des Blattes beginnt und in der oberen rechten Ecke mit einem kleinen Knick abschließt. Die Figur, die den Körper der „Venus“ beschreibt, wird durch den Grund gebildet, durch das weiße Blatt, welches die beiden blauen Formen einschließen und damit die Gestalt definieren. Die blauen Papierstücke erscheinen gleichwohl selbst wie abstrakte „Figuren“, die auf den weißen Grund appliziert wurden. Eine der blauen Flächen verläuft parallel zum Bildrand und gibt vor, der Rand eines blauen Grundes zu sein. Daran schließt ein weißer Streifen an, der den Rand des tatsächlichen Grundes bildet: das weiße Blatt. Die linke blaue Form wird vom Weiß des Grundes umschlossen und macht ihren Raum zur Figur. Trotzdem bleibt der Mittelbereich dominant und der Körper als solcher im Vordergrund wahrnehmbar.

Mit dieser Art von Umkehrung der herkömmlichen Hierarchie von Figur und Grund spielt Matisse subtil in einer Vielzahl von Scherenschnitten. Die negative Fläche wird zur positiven und vice versa. Eines der augenfälligsten Beispiele ist in diesem Zusammenhang *Das Schwimmbecken* (Abb. 9). Es handelt sich dabei um einen der großformatigen Scherenschnitte, die Matisse ohne Auftrag in seinem Appartement im Hôtel Régina 1953/54 in Nizza anfertigte. Er brachte dort den

⁷⁶ Diese Beobachtung ist Bestandteil zahlreicher Abhandlungen zu den Scherenschnitten von Matisse, siehe Literaturverzeichnis.

Scherenschnitt über mehrere Wände verlaufend in Form eines Frieses an (Abb. 10). Seine Wände dienten ihm als „Reißbrett“, an dem er Kompositionen entwickelte, die mit Papierstücken „gepflastert“ wurden. Hier verdeutlicht sich ein raumgreifendes Element, das durch eine Wechselwirkung von Fläche, Motiv und Arbeitsort beeinflusst scheint. Die Komposition des *Schwimmbeckens* zeigt Figuren in verschiedenen „Ansichten“, Anfang und Ende bildet das Motiv des Seesterns: Ein Rückenschwimmer mag zu erkennen sein, an anderer Stelle ein Arm und ein Kopf, der aus den Wellen auftaucht, eine Figur, die sich ins Wasser fallen lässt sowie viele Figurationen, die sich nicht eindeutig auf eine Schwimmbewegung festmachen ließen. Das Verhältnis von negativen und positiven Formen dreht sich zum linken Rand hin sukzessive um. Blaue Figuren lösen sich zunehmend zu beiden Seiten hin auf, verwandeln sich in weiße Figuren, die vom Blau umrandet werden und in unbestimmte Formationen übergehen. Indem Matisse Figur und Grund vertauscht oder miteinander verfließen lässt, macht er den Grund sichtbar und verweist auf seine Existenz und seine Funktion. Die leeren Flächen des Grundes werden soweit betont, dass sie in ihrer Bedeutung der Figur gleichwertig erscheinen, die Hierarchie der Flächen löst sich auf. Der Grund wird selbst als Figur präsent. Diese visuellen Umschlageffekt legen eine formalistische Übersetzung des Motivs als Bewegungsform nahe, wie Anne Coron schreibt:

The figures were treated according to the principle of diffraction, suggesting a feeling of speed and expansion.⁷⁷

Die schwerelose Beweglichkeit des Körpers beim Schwimmen wird in die Beweglichkeit der Formen übersetzt, die in einem Auf und Ab das weiße Band der „Schwimmbahn“ nach oben und unten umspielen. Die Einzelformen lösen Figuren auf und werden zur strukturellen Nachahmung der Bewegung von Auftauchen und Abtauchen, Einatmen und Ausatmen, Drehen, Umdrehen und die Umkehrung von Oben und Unten, sie werden zu einem Gleichnis für den Wechsel der Perspektive, den Blick aus dem Wasser und den Blick auf das Wasser. Die Dynamik der Anordnung von ausgeschnittenem Papier wird zur spielerischen Nachahmung der Figur des Schwimmers, die auch im Bild auf und abtaucht.

⁷⁷ Coron 2005: S. 8.

Neben der Verkehrung des Figur/Grund-Verhältnisses verwendet Matisse in vielen seiner Arbeiten homogene Flächen, von der sich die Papierformen als Figuren absetzen: Die *Segel* lassen an den Blick von oben auf eine Bucht denken, in der sich Boote tummeln, deren weiße Segel aus dem strahlenden Blau des Meeres herausstechen. Die blaue Fläche als Motiv des Meeres oder Farbe des Wassers setzt sich unter den weißen Dreiecken wie das grenzenlose Meer unter den Segelbooten fort und lässt die Empfindung von räumlicher Unendlichkeit anklingen, deren einziger Orientierungspunkt der Horizont ist. *Ozeanien* oder *Polynesien* (Abb. 11–14) sind Komposition, in der die Raumempfindung der Horizontalität durch die Umsetzung in die flächenhafte Struktur übersetzt wird und die Ausrichtung zu Gunsten der Vermittlung von Weite aufgehoben wird. Die hellen Figuren erscheinen lose verteilt auf dem piktoralen Grund, kein Schwerpunkt oder Mittelpunkt unterbricht die harmonische Anordnung. Ähnlich ist *Der Papagei und die Meerjungfrau* aufgebaut: organisch-kurvilinearen Formen, die mit Pflanzenmotiven assoziiert werden schweben ohne strenge Struktur frei vor dem weißen Hintergrund. In der linken sowie in der rechten Bildhälfte befinden sich zwei figürliche Motive: ein Papagei und eine Meerjungfrau, die von Blattwerk in urwaldhafter Dichte umgeben werden.

Ein anderes Kompositionsprinzip der Scherenschnitte ist das Anlegen der Figur auf einem heterogenen Grund und/oder ihre Anordnung auf einer Art loser Rasterstruktur. Die Scherenschnitte *Seetiere*, *Gemüse* oder *Amphitrite* (Abb. 15–17) repräsentieren ein „verschleiertes“ Verhältnis: In Fischen und Wasserpflanzen, Gemüsesorten oder Pflanzenarten verliert sich das Betrachterauge, ihre kurvilinearen Formen stellen das Assoziationspotential bereit, das Motivik und Titel in Übereinstimmung bringt. Auf polychromen Grund appliziert, der aus eckigen Farbflächen in verschiedenen Größen zusammengesetzt das Blatt unterteilt, werden alle Ebenen miteinander verbunden, was jeglicher Entfaltung von Räumlichkeit entgegengewirkt. Grund und Figur gehen beständig ineinander über, sie können nicht getrennt voneinander wahrgenommen werden. Die kräftigen Farben dominieren den Grund soweit, dass er in den Vordergrund drängt. Die Figuren selbst überschneiden sich, Farben und Formen korrespondieren untereinander und unterbinden jeden Ansatz von Ausrichtung im Bild.

Dynamik wird im Scherenschnitt durch die Absenz der Figuren oder auch der Figurwerdung des Grundes erzeugt. Die gegenseitige Aktivierung der Flächen, das

Umkippen der Figur, die mal Hinter- und mal Vordergrund ist, nimmt das Spiel mit Effekten vorweg, die später von der Op-Art radikalisiert werden sollten und der Gestalttheorie als Aufhänger eines umfangreichen theoretischen Überbaus dienen.⁷⁸ Matisse macht die Figur zum Grund und den Grund zur Figur und irritiert ihr konventionelles Verhältnis mit dem Ergebnis, das sich das Bild in Bewegung versetzt. Ein Blatt (Abb. 18) kann grün oder blau sein, von oben herab hängen oder von unten hinauf wachsen, je nachdem welches der beiden Papierstücke das Auge fokussiert. Die Bewegung wird nicht motivisch dargestellt, sondern die Bildfläche selbst wird in eine optisch dynamische Struktur verwandelt, die Bewegung und Zeitlichkeit durch die Uneindeutigkeit von Figur und Grund schafft.

Zweifellos bedeutet Ähnlichkeit im Hinblick auf den Scherenschnitt zunächst Lesbarkeit bei gleichzeitiger Abkehr von naturalistischer Abbildhaftigkeit und affirmativer Hinwendung zur Abstraktion. Die Scherenschnitte gehören alle in den Worten Remi Labrusses „zu den entferntesten Sujets innerhalb eines visuellen Terrains, wo jeder Ort einem Kriegschauplatz gegen die Tradition der mimetischen Darstellung gleichkommt, jedoch niemals die Idee des Figürlichen verleugnet.“⁷⁹ Wie alle kunsttheoretischen Diskurse, die Formen der Repräsentation in Hinblick auf Begrifflichkeiten wie Mimesis, Realismus, Illusionismus, Naturalismus etc. verhandeln⁸⁰, ist Ähnlichkeit auch bei Matisse ein Terminus, der sich um die Möglichkeiten von Abbildhaftigkeit bzw. Ikonizität dreht. Ähnlichkeit ist das Leitmotiv, von dem sich die metaphorischen Ebenen der Sichtbarkeit auffächern, denn die Welt der Objekte dient als verbindendes Gelenkstück zwischen Signifikanten und Signifikaten, zwischen dem Bild und seinem Inhalt, dessen Gegenstand immer mehr sein will als die Erscheinung des Objektes. Mimesis ist nicht mehr Simulakrum im Sinne der Simulation von Oberflächen sondern sinnbildliche Nachahmung ihrer „architektonischen“ Konstruktion, das Skelett einer Impression, die um Ähnlichkeit in einer konzeptuellen Ordnung ansucht: Der Scherenschnitt *Vogel* trifft keine Aussage über die Art, den Phänotyp, Alter oder Geschlecht einer Spezies, es geht vielmehr um die spezifische Eigenschaft des Vogels: das Potenzial des Körpers zu fliegen und dies in eine Form zu übersetzen, in eine „Figur des Fliegens“⁸¹.

⁷⁸ Siehe Merleau-Ponty 1966. Siehe auch kritische Revision zur Figur/Grund Thematik: Elkins 1998: S. 78–125.

⁷⁹ Labrusse in: Bergruen – Hollein 2002: S. 73. Siehe zu Bild und Mimesis bei Matisse auch: Labrusse 1999.

⁸⁰ Siehe beispielsweise Gombrich 2004, Elkins 1998, Mitchell 1995.

⁸¹ Bach 2006: S. 112.

Wie Matisse zu seinen Formlösungen fand, erläuterte er einmal anhand der Zeichnung eines Mundes:

Warum eine 3 und nicht eine 8? Weil man sich im Geist immer einen Strich vorstellen kann, der die 8 mittendurch in zwei Hälften teilt, während die 3 gezwungenermaßen aus einem Stück geformt ist [...]. Es kommt noch dazu, dass ich gewohnt war, die Gegenstände in einer bestimmten Beleuchtung zu sehen, eine Seite im Schatten, die andere im Licht, wie alle Maler meiner Zeit. Bei der 3, die den Mund formt, gibt es dann den im Schatten liegenden Teil und den anderen, der verschwindet, weil er vom Licht aufgeschluckt wird.⁸²

Erneut stehen hier die Mittel naturalistischer Wiedergabe zur Diskussion. Wie Ernst Gombrich in seiner Mimesis-Theorie von *Kunst und Illusion* veranschaulicht, waren diese lange Zeit u.a. an die exakte Wiedergabe von Lichtverhältnissen gebunden. Das Bild stellte eine Gleichung dar, die sich einer „Zahl von Lichtwerten“ bedient, „welche geeignet sind, das Vorbild in charakteristischer Weise wiederzugeben. [...] wesentlich ist jedoch, dass eine „identische Lichtgleichung“ so gut wie ausgeschlossen ist, denn die Farbstoffe, mit denen der Künstler arbeitet, können in keiner Weise das in der Natur verbreitete Licht in seinen reichen Abstufungen wiedergeben.“⁸³ Diese von Georg Hirth entlehene Bezeichnung der „Lichtgleichung“ wird bei Matisse durch etwas abgelöst, das man „Strukturgleichung“ nennen könnte: eine piktorale Gleichung, die sich entlang des Parameters Licht bildet, weicht einer anderen piktoralen Gleichung, die sich einen neuen Parameter geschaffen hat: die Formalisierung des Erscheinungsbildes einer Struktur der Dynamik, die von deskriptiven Details befreit wurde, ohne jedoch Karikatur zu sein: einer Fortbewegung des Körpers im Raum oder einer Bewegung der Ausbreitung in den Raum im Sinne von Wachstum.

Vom traditionellen Schattenriss oder Schattenbild blieb dem Scherenschnitt von Matisse eine Qualität haften, die sich durch die Mechanik des Mediums bedingt: das Papier wird zum Bild vom Körper, das die Qualität eines Schattens hat, die ihn zu einem Körper werden lässt, der eher auf die Versinnbildlichung einer Begrifflichkeit als einer Materie hindeutet, denn ähnlich dem traditionellen Schattenbild ist der Scherenschnitt „die Verkürzung, die am meisten entmaterialisiert

⁸² Matisse 1982: S. 175.

⁸³ Gombrich 2004: S. 59.

Darstellungsform als Abbild eines realen Gegenstandes [...] unter Verzicht der Körperlichkeit.“⁸⁴ Der Scherenschnitt verleiht dem Ikon das Potenzial Zeichen zu sein, denn wie Peirce schreibt, hat die Objektbezogenheit des Ikons nur eine relative Gültigkeit:

Ein *Zeichen* oder *Repräsentamen* ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein Objekt genannt wird [...]. Ein Ikon ist ein Zeichen, [...] [das] unabhängig davon ist, ob es in einer existenziellen Beziehung zu seinem Objekt steht, das durchaus nicht existieren kann. Ein reines Ikon kann nur in der Phantasie existieren [...].

Saussure stellte das Zeichen in Abhängigkeit zu dem Subjekt, das es verwendet und verleugnete die Subjektivität seiner Signifikation nicht, denn letztlich seien Zeichen Einheiten, welche „[...] die Ideen eines Senders, [...] ausdrücken“⁸⁵ – oder: die „Abbilder eines Geistes“.⁸⁶

⁸⁴ Friedel in: ders. – Ackermann 200: S.187.

⁸⁵ Eco 1973: S. 30.

⁸⁶ Matisse: „[...] das Werk später als ein Abbild meines Geistes wieder erkennen [...]“. Matisse 1982: S. 93.

II. Empfindung

*It was always in view of a complete possession of my mind, a sort of hierarchy of all my sensations that I kept working in the hope of finding an ultimate method.*⁸⁷

Henri Matisse

2.1. Schatten / Sensation

Die Koppelung des Begriffes Zeichen an das Medium Scherenschnitt geht bei Matisse mit einer Gleichwertigkeit des Begriffes Empfindung einher – sie scheinen gleichsam untrennbar miteinander verbunden –, eine Verknüpfung, welche die Zeichenhaftigkeit des Schnittbildes zum Vehikel von Subjektivität macht. Matisse scheint mit dem Scherenschnitt erreicht zu haben, was er schon 1908 als zentrales Anliegen beschrieb: „Ich will jenen Zustand von Verdichtung der Empfindungen erreichen, der das Bild ausmacht.“⁸⁸ Subjektivität verhält sich dabei innerhalb des Entstehungsprozesses wie eine virale Energie, die ein originäres Signifikat quasi in die visuelle Ebene einschleust, das aber gleichwohl als auratische Wirkungsmacht von den Gegenständen der Beobachtung erst ausgeht, wie Matisse stets poetisch zu erklären versuchte:

Der Gegenstand muß mächtig auf die Phantasie einwirken, das Gefühl des Künstlers, das sich durch ihn ausdrückt, muß den Gegenstand interessant machen: er sagt nur das aus, was man ihn sagen heißt.⁸⁹

Oder:

Der Baum besteht auch in der Gesamtheit der Wirkungen, die er auf mich hat. Ich habe einen Gegenstand vor mir, der auf mich wirkt, nicht nur als Baum, sondern auch in Bezug auf alle möglichen anderen Empfindungen.⁹⁰

⁸⁷ Matisse zitiert nach: Cowart – Flam 1977: S. 21.

⁸⁸ Matisse 1982: S. 70.

⁸⁹ Ebd.: S. 241.

⁹⁰ Ebd.: S. 172.

Das Einsetzen von Farbe und Form als Ausdrucksträger von subjektiven Erfahrungswerten entspricht bei Matisse gleichwohl, wie es Éric Aliez und Jean-Claude Bonne in ihrem monumentalen Schriftwerk *La Pensée-Matisse* darstellen, weniger einem psychologischen Expressionismus, sondern eher einer Form von Subjektivität, die sich als Ausdrucksfähigkeit bildnerischer Elemente manifestiert, als „*expression vitale de moyen*.“⁹¹ Schon 1908 in seinen *Notizen eines Maler* hatte Matisse die Gleichung „Ausdruck ist Komposition“ formuliert und damit ein stark formalistisch aufgeladenes Konzept von Expressivität begründet, das er im Laufe der Jahre wiederholte betonte:

Das Bild wird gestaltet durch die Kombination von verschiedenfarbigen Flächen, die schließlich einen ‚Ausdruck‘ hervorbringen.⁹²

Die Polarisierung bei Aliez und Bonne von einer „vitalistischen Expressivität“ gegen einen „psychologischen Expressionismus“⁹³ basiert auf einer unterschiedlich gelagerten Verwertung visueller Eindrücke beider Entwürfe, wobei erstere Art und Weise der Wirklichkeitsaneignung auf die Projektion innerer Befindlichkeiten zurückgeht, die von sensuellen Effekten, von Eindrücken der Umwelt, von Impressionen stimuliert werden. „Exprimer l’émotion suscitée par le motif, c’est donc mobiliser l’énergie qu’il suscite pour animer l’expressivité vitale intrinsèque au moyen“, schreiben Aliez und Bonne. Und weiter heißt es:

Dit autrement: dès lors qu’il se donne les „moyen“ de rompre [...] avec toute forme de sentimentalisme subjectif liée à l’immédiateté d’effet de la représentation et/ou du médium, ou de la relever [...] l’expressivité de Matisse ne sera plus (avant tout) recherche de l’*expression émouvante de quelque Objet ou Sujet mais décharge construite de l’énergie vitale inhérente aux moyens chromatique*.⁹⁴

Diese Vorstellung von einem expressiven Formalismus zeichnet sich durch Gleichklänge aus, die in der Kunstgeschichte in Zusammenhängen auftauchen, wo die Bedeutung des Begriffes „Sensation“ verhandelt wird. Um seine Einführung in die Kunsttheorie hat sich u.a. Richard Shiff verdient gemacht. In *Cezanne and the End of*

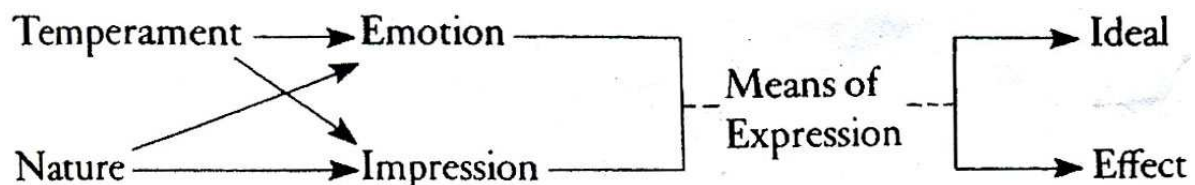
⁹¹ Aliez – Bonne 2005: S. 61ff.

⁹² Matisse 1982: S. 136.

⁹³ Vgl. Aliez – Bonne 2005: S. 61–64.

⁹⁴ Ebd.: S. 63.

Impressionism beleuchtet er die Grundzüge einer Kunstkritik am Ende des 19. Jahrhunderts, die von einem Ansatz geprägt ist, der symbolistische und impressionistische Anliegen verknüpft. Darin kommt Paul Cézanne die Rolle einer programmatischen Künstlerfigur zu. Subjektiver Ausdruck ist dabei einem impressionistischen Konzept von Temperament („concept of temperament“) verpflichtet, wohingegen die Synthese von Farbe und Form („synthesis of colors and forms“) einer symbolistischen Auffassung entspringt, die von der Vorstellung belebt wird, das Wesentliche eines Objektes („the essence of an object“) sichtbar zu machen.⁹⁵ Kritische Terminologie zeigte in den 1890er Jahren für Impressionismus und Symbolismus synchron verlaufende Denkansätze, die beide Strömungen als ineinander verhakte Phänomene darstellt. Monet galt als Wegbereiter des Symbolismus, der zwar den ephemeren Augenblick festhält, ihn allerdings in eine intellektuelle Ordnung überführt.⁹⁶ Was im Symbolismus die „Idée“ und im Impressionismus das „Idéal“ genannt wurde⁹⁷, erinnert an die Auffassung von einem zeichenhaften bildnerischen Ausdruck, die das Denken von Matisse prägt. Die Synthese von Impressionismus und Symbolismus, die sich schließlich in der Kunst Cézannes realisiert, führt Schiff in einem „Diagramm der Sensation“⁹⁸ auf:



Diesem Diagramm gemäß vollzieht sich durch malerische Mittel eine Fusion von subjektiver Wahrnehmung (temperament, emotion) und objektiver Gegenständlichkeit (nature, impression), die eine „interaktive“ Bewegung des Gemütslebens bewirkt, wie Schiff ausführt:

„Emotion and impression are in the realm of human experience. [...] They cannot be separated from the other. [...] They appear as the truths of immediate personal

⁹⁵ Schiff 1984: S. 10.

⁹⁶ Vgl. ebd.: S. 10–12.

⁹⁷ Vgl. ebd.: S. 39.

⁹⁸ Grafik ebd.: S. 43.

experience and are otherwise known by a single term, sensation. "Sensation" signifies both impression and emotion.⁹⁹

Das Bild in der Funktion eines Mediators impliziert als Produkt den Anspruch auf universelle Gültigkeit:

One can discover „truth“ in both the ideal and the effect: the ideal is verified through intuition (all may respond to it) and the effect through attending to the empirical (all may observe it).¹⁰⁰

Eine Kategorie der inneren Ordnung (temperament, emotion, ideal) und eine Kategorie der äußeren Ordnung (nature, impression, effect) werden durch die Interrelation von imaginären Kräften und sensorischem Bewusstsein in Beziehung zueinander gesetzt, die subjektiven Ausdruck in den Bereich des Öffentlichen überführen.¹⁰¹

Eine der fruchtbarsten Interpretationen dieses Cézanne'schen Erbes unternahm Gilles Deleuze in seiner *Logik der Sensation*, in der er eine philosophische Verortung des deformierten Körperbildes am Beispiel der Malerei von Francis Bacon unternimmt. Er schreibt:

Das ist Cezannes Lektion über die Impressionisten hinaus, die Sensation ist nicht im „freien“ oder körperlosen Spiel von Licht und Farbe (Impressionen), sie ist im Gegenteil im Körper, und mag dies der Körper eines Apfels sein. [...] die Sensation ist im Körper [...]. Die Sensation ist das Gemalte. Was im Gemälde gemalt ist, ist der Körper, und zwar nicht insofern er als Objekt wiedergegeben wird, sondern sofern er erlebt wird als einer, der diese Sensation erfährt [...].¹⁰²

Deleuze legt seine Argumentation entlang der Attribute eines Begriffspaares an, das ähnlich wie die Matissesche Kopie/Teilhabe Dichotomie funktioniert. „Figural“ versus „Figurativ“ grenzt die Darstellung des Körpers von der piktoralen Tradition des narrativen mimetischen Bildes ab:

⁹⁹ Ebd.: S. 43.

¹⁰⁰ Shiff 1984: S. 43.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Deleuze 1995: S.27.

Es gibt zwei Möglichkeiten, über die Figuration (d.h. über das Illustrative wie das Narrative) hinauszugehen: entweder in Richtung der abstrakten Form oder der Figur. [...] Die Figur ist auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.¹⁰³

Der „Körper“ des Scherenschnittes ist derjenige eines Blattes, einer Blume, eines Fisches, Vogels oder auch derjenige eines Menschen, er unterscheidet sich jedoch fundamental vom Körperausdruck Bacons. Der „materiellen Realität des Körpers“¹⁰⁴ bei Bacon scheint das gegensätzliche Äquivalent eines fast „immateriellen“ Körpers bei Matisse zu antworten, denn der Scherenschnitt degeneriert das Bild vom Körper zu einem „Nachbild“ aus Papier. Wie Aliez und Bonne konstatieren, gibt es im Werk von Matisse und Bacon Berührungspunkte, die auf eine spezifische Konzeption von Körperlichkeit hindeuten:

Il met en œuvre à sa façon ce que Deleuze, à la suite d'Artaud, appelle „le corps sans organes.“¹⁰⁵

Diese Ähnlichkeit ist gleichwohl auch von großer Differenz hinsichtlich ihrer Ausdrucksqualität geprägt (Abb. 20). Indem sie jede Stofflichkeit negiert, suggeriert die Figur des Scherenschnitts, weniger ein Bild vom Fleisch als vielmehr seine Abstrahierung zu sein. Bei Bacon mag „Sensation“ als begriffliche Folie fungieren, vor der sich die Deformierung des Körpers ereignet, die Figuren von Matisse hingegen nähern sich einem Auflösungsmoment an. Ist Bacons Malerei-Körper ein unbestimmtes Organ, ein Körper ohne Organismus, so ist der Scherenschnitt-Körper das Schema eines Organismus ohne Masse, ein fragiles Relief.

An dieser Stelle wird der Schatten, der das traditionelle Schnittbild konstituiert hinsichtlich seiner ikonischen Formulierung von neuem interessant. Margret Suffmann machte auf die formalen Gleichklänge in den Scherenschnitten und den Fotografien Brassais, der ein guter Freund von Matisse war und ihn oft in seinem Atelier besuchte, aufmerksam.¹⁰⁶ Vor allem die Ästhetik der Körperkonfigurationen in den Aufnahmen der Akrobaten im Cirque Médrano, die um 1932 entstanden, lassen

¹⁰³ Deleuze 1995: S.27.

¹⁰⁴ Ebd.: S. 37.

¹⁰⁵ Aliez – Bonne 2005: S. 255.

¹⁰⁶ Siehe Suffmann in: Bergruen – Hollein 2002: S. 23-33. Zum Werk Brassais siehe beispielsweise: Lionel-Marie – Sayag 2003.

eine Affinität zum Scherenschnitt in Erscheinung treten, die das vielleicht wichtigste Charakteristikum ihrer Zeichenhaftigkeit verdeutlicht: Die Zirkusbilder Brassais zeigen einen Blick von oben auf den Boden der Manege, in die sich der Schatten des Körpers eine hoch oben am Seil turnenden Akrobaten projiziert (Abb. 21). Das Schattenbild lässt die Assoziation mit einem menschlichen Körper noch zu, zeigt aber eine verzerrte Anatomie, die sich gegenüber Proportion, Verkürzung und Anordnung der Körperelemente indifferent verhält. Der Schatten zeigt die Silhouette des Körpers, ohne seine Haltung, die Stellung seiner Gliedmaßen, seine Art der Verrenkung preis zu geben. Das projizierte Bild gibt wenig Aufschluss über das, was der Akrobat als Kunstfertigkeit zur Schau stellt, es formiert sich viel mehr zu einer symbolischen Gestalt desselben, jenes Körpers, der für einen Moment seine Bedingungen außer Kraft setzt, indem er sein körperliches Geschick zur kurzzeitigen Überwindung von Masse, Trägheit, Schwere und Gravitation einsetzt. Eine akrobatische Verrenkung ist auch das Motiv eines Scherenschnittes von Matisse (Abb. 22), dem zahlreiche Zeichnungen voran gingen (Abb. 23). Ähnlich der Brassaischen Fotografie scheinen sich die Gliedmaßen von ihren Körpergesetzen und Grenzen befreit zu haben und verdichten sich zu einer Chiffre der Gelenkigkeit, einer „physischen Bewegung in Geste um[gedeutet]“¹⁰⁷. Der Akrobat, der sich in der links angeordneten Figur nach hinten beugt und mit einem Arm nach dem Boden streckt, um den Rücken zu einer Brücke zu krümmen, verwandelt sich in der rechts angeordneten Figur zur Gestalt dieser Geste, die nicht mehr die Bewegung des Körpers beschreibt, sondern sie buchstäblich selbst in der Überdehnung der Körperform auszuführen scheint. Auch die Vorzeichnungen zu Jazz (Abb. 24) zeigen eine ganze Reihe dieser „gymnastischer Figuren“, wie Anne Coron es ausdrückt, in denen Übersteigerungen von Körperbeweglichkeit durchdekliniert werden:

They are subjected to all sorts of cavorting acrobatics empassizing the pure plastic presence of their movement [...].¹⁰⁸

Bei diesen Verwandtschaften „handelt es sich um eine eigenartige, aber verständliche Affinität des Sehens, um einen verwandten Blick auf die sichtbare Welt, [...] die Silhouette als Gegenwelt, die nicht physisch doch gestalthaft präsent ist

¹⁰⁷ Suffmann in: Bergruen – Hollein 2002: S. 31.

¹⁰⁸ Coron 2005: S. 7.

[...]“¹⁰⁹, schreibt Suffman. Es ist eine Gestalthaftigkeit, die hinsichtlich der Qualität ihres Körperbezugs strukturell an das Prinzip des Kinder-Schattenspiels erinnert, in dem sich aus Hand und Fingern Tiere und andere Wesen formen lassen, die an der Wand als bewegte Schatten erscheinen. Ihre flachen Formationen sind jedoch in ihrem Ausdruck gänzlich unabhängig von dem Körperelement, das sie erzeugt.

Handelt es sich um einen menschlichen Körper, einen Pflanzen-Körper oder einen Tier-Körper, den der Scherenschnitt ins Bild bringt, so scheint die Art der Sensation, die sich darin übersetzt, eine gänzlich andere, fast adversative Auslegung jener zu sein, der man in der Malerei Bacons begegnet; es ist vielmehr ein Entschwinden aus jenem „Körper ohne Organe“, ohne Knochengerüst, der eine Fleischlichkeit verbildlicht, die sich, wie Deleuze es umschreibt, allein durch das Nervensystem konstituiert:

Ein geradezu nicht-organisches Leben, denn der Organismus ist nicht das Leben, er sperrt es ein. Darum gewinnt auch die Sensation, wenn sie den Körper über den Organismus hinweg trifft, eine exzessive und spasmodische Wendung, sie durchbricht die Schranken der organischen Aktivität. Mitten im Fleisch wird sie auf unmittelbar auf die Nervenbewegung oder die vitale Emotion geleitet. [...] Der organlose Körper ist Fleisch und Nerven; eine Welle durchströmt ihn.¹¹⁰

Der auf die Fläche projizierte Körper des Scherenschnittes ist ein definierter Körper, der organlos aber darüber hinaus fast körperlos ist, der Fleischlichkeit, Leiblichkeit, Masse negiert, der sich der physischen Schwere und seines Schmerzes entledigt hat, der in den Körperdeformationen Bacons zum Ausdruck kommt. „Ich verdichte also die Bedeutung dieses Körpers, indem ich seine wesentlichen Linien herausarbeite“¹¹¹, sagte Matisse und schnitt wurmförmige Körper aus, wie die Blätter von *Jazz* zeigen: *Die Codomas* am Trapez stellen sich als gelbe Kontraktionen in luftiger Höhe dar (Abb. 25), in der *Lagune* (Abb. 26 – 28) ist dieselbe Form des Körperhaften ein weißes Amorph, das sich den arabesken „Algen“ seines Umraums angleicht und wird im *Cowboy* (Abb. 29) zum angespannten Körper, der denjenigen des aufbäumenden Pferdes spiegelt. Sie erscheinen wie Schemen jener Körper, die „von einer Welle durchströmt“ werden, die „Fleisch und Nerven“ sind, wie Bilder vom Körper, die dem Schatten verwandt sind, der Indiz des Objektes ist, jedoch wenig über seine

¹⁰⁹ Suffman in: Bergruen – Hollein 2002: S. 30.

¹¹⁰ Deleuze 1995: S. 32.

¹¹¹ Matisse 1982: S. 92.

Erscheinung verrät; ein schemenhaftes Bild, das von seinem Ursprung weiß, ihn aber nicht spiegelt sondern einzig durch eine silhouettierte Form an ihn erinnert.

2.2. Linie / Komposition

Der Scherenschnitt hatte in der Zeit vor dem 20. Jahrhundert nicht nur den Status einer weiblich konnotierten Tätigkeit, er konnte auch dem Kunstbegriff, der dem traditionellen Regelsystem der Gattungsästhetik verpflichtet war, nicht genügen, ein Tatbestand der offenbar auch an die Vorstellungen von der Linie als ästhetische Kategorie gebunden war, wie Juliane Vogel erläutert:

[...] dem Schnitt ins Papier wurde auch deshalb die Kunstfähigkeit abgesprochen, weil er zumeist einer Vorzeichnung oder einem Vorstich folgte. Sein Mangel an Originalität erklärte sich auch aus seiner Bindung an die gezeichnete oder gestochene Linie und seiner Abhängigkeit von einem „Riß“ bzw. einer vorgegebenen Kontur. Die Praxis des Schneidens in den Salons des 18. Jahrhunderts schloß die *inventio* – die Erfindung – nicht ein. [...] Die Aufgabe der Schere war der Nachvollzug. [...] Die Schere, die keinen Anteil an der Erfindung hat, setzt erst bei der Konjunktion „wornach“ ein, d.h. sie bewegt sich zumindest immer an etwas entlang.¹¹²

Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich die Erhöhung des Papierbildes durch den Scherenschnitt von Matisse auch als Aufwertung des Schnittes: Ausschneiden wird zum künstlerischen Verfahren und die Schere zum linienschöpfenden Werkzeug, welche gleich dem Bleistift oder der Feder ihr definitionsstiftendes Potenzial entfalten darf. Den Scherenschnitt nannte Matisse bekanntlich das „Zeichnen mit der Schere“, denn „die Schere kann mehr Gefühl für die Linie entwickeln als der Bleistift oder die Kohle.“¹¹³ Die traditionelle Konnotation der Linie als Ausdruckselement des Intellekts weicht auf, denn Zeichnen vermittelt zwischen emotionalen und kognitiven Hemisphären. Die Linie als ästhetischer Ausdrucksträger einer konzeptuellen und gleichzeitig einer sensuellen Ordnung bringt in der Vorstellung des Künstlers Gedanke (Begriff) und Empfindung (Sensation) auf einen gemeinsamen Nenner:

Zeichnen heißt, eine Idee präzisieren. Zeichnen ist der genaue Ausdruck des Gedankens. Durch die Zeichnung gehen Seele und Gefühl des Malers mühelos in den Geist des Betrachters über.¹¹⁴

¹¹² Vogel 2004: S. 2–4.

¹¹³ Matisse 1982: S. 254.

¹¹⁴ Ebd.: S. 217.

Die Linie des Scherenschnittes bahnt sich dabei multiple Wege, die als unterschiedliche „Linien-Typen“ wahrgenommen werden können, wie sie auch schon andersorts beschrieben wurden: Neben dem Umriss der Gesamtform zeigen sich im Scherenschnitt kleine Zackenspuren, die sich durch eine kontinuierlich innerhalb der Schneidebewegung neu ansetzende Schere ergeben und sich zu einer unregelmäßigen, „fransigen“ Linie formieren. Der Arbeitsprozess der Scherenschnitte ist insoweit nachvollziehbar, als er sich aus zwei Teilen zusammensetzt: Ausschneiden und Aufkleben. Matisse sprach in diesem Zusammenhang auch davon, das Erlernte vergessen zu müssen und bedient sich eines Hilfsmittels, um die schöne, perfekte Linie zu brechen.¹¹⁵ Diese intentionale Brechung der Schönlinigkeit, die eine unregelmäßige Linie mit Ecken, Kanten und Schnitzern erzeugt, eröffnet zwar eine komplexere Ebene des Schnittes, sie ist dennoch dem großzügigen Umriss, dem Schnitt, der sich aus der Bewegung des Armes ergibt, untergeordnet. Der Charakter der Linie wird in den Scherenschnitten erst bei genauer Betrachtung aus direkter Nähe evident und verflüchtigt sich in seiner Wirkung, wenn man die Gesamtkomposition aus der Entfernung sieht. Die „fransige“ Linie mag essentielles Element der Bedeutungsproduktion sein, Matisse selbst fokussierte gleichwohl immer auf die kompositorische Linie, die er auch Arabeske nannte. Die Arabeske ist nicht allein Ergebnis des Schnittes, sondern vor allem auch das Produkt des Komponierens, ein Vorgang der sich auch durch Korrekturen ausweist. In vielen Beispielen wird die Umrissform von einer „optischen“ Linie bestimmt, die im Arbeitsprozess aus der Zusammensetzung einzelner Papierstücke entstand, praktisch eine „geklebte“ Linie ist (Abb. 30). Die Kontur der Figuren entsteht einerseits direkt durch das Schneiden, andererseits durch das Korrigieren des Geschnittenen, indem weitere Papierstücke hinzugefügt werden. Aus diesem spielerischen Addieren ergeben sich erneut Unregelmäßigkeiten, welche die Linienqualität des Schnittes imitieren, sich seinen Zackenverläufen angleichen. Diese geklebte Linie stimmt teilweise mit dem geschwungenen Verlauf eines großzügigen Schnittes überein, teilweise erweitert sie das Lineament, das den Rhythmus aufgreift oder auch bricht. Die Qualität der Linie wird im Ausschneiden bestimmt, die sich als Mischung aus Präzision und Flüchtigkeit manifestiert. Die kompositorische Linie beschreibt den Umriss der Formen als Repräsentanten der dargestellten Objekte und schafft eine rhythmisierte Oberfläche, auf der die Einzelformen durch

¹¹⁵ Vgl. Bach 2007: 189.

Formentsprechungen in Beziehung zueinander gesetzt werden. Die evozierte Bildharmonie verschluckt die verdoppelten Strukturen eines zweifachen Schnittes und einer drei bis vierfachen Linie, sie sind dennoch charakteristisch für den Scherenschnitt von Matisse sind.

In seinem Text *Die Spur der Linie* spricht Bernd Growe in diesem Zusammenhang in Anlehnung an den Topos der „Befreiung der Farbe“ von der „Befreiung der Linie“. Die Linie wird zur eigendynamischen Arabeske, indem sie einen Autonomisierungsversuch unternimmt und sich von ihrer deskriptiven Rolle emanzipiert:

Für die Struktur bei Matisse ist der gelöste Charakter der Linie ausschlaggebend; [...] Die Linien von Matisse halten [...] stets eine energetische Spannung zwischen ihrem Bezug zum Gesamt der Fläche, auf der sie agieren, und ihrem Bezug zur Figur, die sie repräsentieren. Jede Linie orientiert sich bis zur Zerreißprobe gleich stark nach beiden Seiten. Diese auf die Spitze getriebene Spannung zwischen Gegenstandsreferenz und Flächenspannung verleiht der Linie in den Zeichnungen von Matisse ihren unverwechselbaren Fluß, eine zugleich gelöste und aufgeladene Elastizität.¹¹⁶

Eine gesteigerte Eigenwertigkeit nach 1930, die auch für den Scherenschnitt gilt, kulminiert in dem „Charakter des Figuralen“ der Linie selbst, die den „Rapport“ – das diagrammatische Beziehungsgeflecht der Linie zwischen Objektbezug und Kompositionsrhythmus – mittels einer „gewissen inneren Unruhe“ offen halten:

Die Linien sind wie aufgeladen, elektrisiert und erscheinen zugleich gelöst, wie zufällig entstanden im Bann zweier vollkommen einander widerstrebenden Kraftzentren: der Dinge, für die sie einerseits Zeichen bilden, und der von jeder Bezeichnung einzelner Dinge freigestellten Ausdrucksqualität des Ganzen.¹¹⁷

Der Scherenschnitt bei Matisse verweist durch die Silhouette ebenso auf das imaginierte Referenzobjekt wie mit den Spuren des Schnittes auf das Schneiden selbst.

¹¹⁶ Growe 1990: S. 100.

¹¹⁷ Ebd.: S. 102.

2.3. Schnitt / Performativität

Dem Scherenschnitt mangelte es traditionell nicht nur an Auktorialität sondern auch an Ewigkeitswert. Neben der formal-ästhetisch verschwisterten Unterhaltungsform des Schattentheaters waren auch die Schnittbilder des Silhouetteurs, der oftmals ein fahrender Gaukler, ein Jahrmarktskünstler war, ein ephemeres Figurenspiel und Amusement. Seine Kunstfertigkeit lag in der Virtuosität der Performance, das Produkt warf man nach Ende der Vorstellung weg, anstatt es mittels eines Rahmens zu piktoralisieren, valorisieren und konservieren:

Verlust und Verderben und ein augenblickliches Verfallsdatum enthalten der ausgeschnittenen Silhouette die Ewigkeit vor.¹¹⁸

Der Silhouettenschneider war ein „Vagabund mit Schere“, der „performative Manifestationen geschnittener Augenblickskunst liefert“¹¹⁹, so bringt es Juliane Vogel auf den Punkt: ein „Improvisatore“, dessen Arbeiten sich im Flüchtigen einrichten. Sie entstehen im *ex tempore*, in einem ausschließlich auf die *actio* bezogenen Vollzug.¹²⁰ Eine historisch inhärente Performativität des Mediums taucht bei Matisse in gewisser Weise wieder auf, dessen Erzeugnisse gleichwohl wie Gemälde behandelt und gehandelt werden. Auf ein „körperlich-performatives Moment“, das ihrer Entstehung implizit ist, machte Friedrich Bach aufmerksam.¹²¹ Schon traditionell galt die Linie als „Bewegungsniederschlag“, dem ein „*aktionaler Charakter*“ inne wohnt: „The line is a trace left by of a moving point.“¹²² Und so verweist auch die Linienqualität des Scherenschnitt nicht zuletzt auf den Entstehungsprozess und seine technischen, temporalen und emotionalen Implikationen, oder zeichentheoretisch gesprochen: auf seine spezifische Indexikalität. Das Konzept des Index geht wiederum auf Charles S. Peirce zurück, der neben Ikon und Symbol einen Zeichentyp aufführt, der sich durch eine kausale Beziehung zu seinem Referenten definiert. (Rauch verweist auf Feuer, ein Fußabdruck ist die Spur eines Körpers

¹¹⁸ Vogel 2004: S. 9.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. Bach 2007: S. 188.

¹²² Philip Rawson zitiert nach: Growe 1990: S. 97.

etc.).¹²³ Entscheidende Komponenten sind im Falle des Schereschnittes Geschwindigkeit und Rhythmus, die im Film von Adrien Maeght, *Henri Matisse filmé par Adrien Maeght*, von 1952 der zu einem der wichtigsten Dokumente für Kunsttheorie und -geschichte in diesem Zusammenhang wurde, zum Ausdruck kommen. Dominique Fourcade deutet in seiner Beschreibung auf charakteristische Elemente darin hin:

[...] how Matisse scissors fly, how they run through the sheets of gouache-covered paper: the scissors cut almost without working: even to say that they were cutting sounds wrong. They glide into the color like someone doing a sidestroke in a calm sea, without a wave, without foam. Matisse never really cuts by working the scissor blades except to carve through a sharp curve or angle; otherwise, he goes about it like a tailor dividing a fabric in two, along the warp. He works with the scissors wide open, and the paper touches only the point at which the cutting edges of the blade meet. It all takes place with inconceivable resolve and fluidity.¹²⁴

Im Film wird zudem deutlich, mit welcher überdimensionalen Schere und großformatigen Papierbögen Matisse arbeitete, die beim Ausschneiden von einer Assistentin gehalten wurden.¹²⁵ Wie die Form aus dem Schnitt entsteht, der die Bewegung des Schneidens selbst zum konstitutiven Element des visuellen Ausdrucks macht, lässt sich bis zu einem gewissen Grad auch anhand der Fotografien nachvollziehen, die den Künstler bei der Arbeit zeigen (Abb. 31–32). Sein Verfahren bestimmt im Wesentlichen die Ausdrucksqualität des Materials, wie es Friedrich Bach beschreibt, denn beim Ausschneiden kippt das Papier zu den Seiten hin weg, so dass die Formen, die sich dabei ergeben, dem Blickfeld entschwinden:

Das Ausschneiden einer Gestalt ist ein Erfinden aus der Handbewegung heraus; genauer aus der Koordination der Bewegungen beider Hände: Matisse dreht beim Schneiden ja das Papier gegen den Lauf der Schere. [...] Die Schere wird hier weniger von einer visuellen Koordination geführt als von dem einmal genommenen

¹²³ Das Konzept des Index fand vielleicht die intensivste Anwendung unter den zeichentheoretischen Modellen innerhalb der Interpretation zeitgenössischer Kunst- und Filmtheorie. Siehe beispielsweise Krauss 2000c: S. 249–276.

¹²⁴ Fourcade in: Cowart – Flam 1977: S. 51.

¹²⁵ Ausschnitt von *Henri Matisse filmé par Adrien Maeght* einzusehen auf <http://www.maeght.com/archives/index.html>

Schwung getragen – und von der Erinnerung an die voraus liegenden Bewegungsbahnen.¹²⁶

Dieser Bewegungsschwung hatte für Matisse eine starke symbolische Bedeutung, die sich aus der Beobachtung seiner Vögel, die er im Hause frei umherfliegen ließ, ableitet. Die „Schneideperformance“ ist mit einer spezifischen Empfindung konnotiert, die zum mentalen Orientierungspunkt der intuitiven Formfindung wird:

Ces vols successifs de colombes, leurs orbes, leurs courbes glissent en moi comme dans un grand espace intérieur. Vous ne pouvez pas vous figurer à quel point, en cette période de papiers découpés, la sensation du vol qui se dégage en moi m'aide à mieux ajuster ma main quand elle conduit le trajet de mes ciseaux. C'est assez difficilement explicable. Je dirai que c'est une sorte d'équivalence linéaire, graphique de la sensation du vol. Il y a aussi la question de l'espace vibrant. Donner de la vie à un trait, à une ligne, faire exister une forme, cela ne se résout pas dans les académies conventionnelles mais au-dehors, dans la nature, à l'observation pénétrante des choses qui nous entourent. Un infime détail peut nous révéler un grand mécanisme, un rouage essentiel de vie.¹²⁷

Das Nachempfinden des Fliegens als Determinante der Schneidebewegung macht die Linie zum ideellen Äquivalent der Flugbahn, deren Kurven im Raum sich buchstäblich als Sensation des Fliegens („sensation du vol“) in das Papier einschneiden. Mit der Anknüpfung an den Begriff der Indexikalität, der die Abbildhaftigkeit eines aktionalen Moments auf der Oberfläche des Bildes bezeichnet, scheint sich hier der Bogen von Cézanne zu Matisse über den Umweg des Abstrakten Expressionismus zu schließen. Für die Rezeption der Gemälde von Jackson Pollock war die Performance von derartiger Bedeutung, dass man sie als Bilder derselben verstand: „Performance itself would be pictured; performance as opposed to appearance, would appear as represented in an Abstract Expressionist picture,“¹²⁸ fasst Richard Shiff in seinem Aufsatz *Performing an Appearance* zusammen. Nach semiotischer Auffassung synthetisieren sich darin Ikon und Index, die Moderne ist damit beschäftigt, schreibt Shiff, “to fuse iconic appearance to

¹²⁶ Bach 2007: S. 188.

¹²⁷ Matisse 1972: S. 250–251.

¹²⁸ Shiff 1987: S. 97.

indexical performance.“¹²⁹ Ausgangspunkt ist die indexikalische Spur des Malvorgangs:

The modernist interpretive gesture, [...] is to take the mark “literally” as actual physical imprints or impressions. To thus view the mark as a marking results in a fluid to have an advanced theoretical vocabulary.¹³⁰

Dabei beschränkt sich gleichwohl der gestische Ausdruck nicht auf eine „blinde“ Kausalität der Körperbewegung, führt Schiff aus: “The modernist aims to index not only what a hand does but an eye sees.”¹³¹ “Indexing Vision” meint hier die Übersetzung einer Erscheinung mittels der Hand auf die Oberfläche des Bildes, die sich des Gestischen bedient, aber von der Vision des Künstlers geleitet wird:

The hand [...] figures an image on the painting surface that corresponds to the visual impression forming on the surface of the retina, or perhaps on the “surface” of the brain or the “surface” of the memory [...].¹³²

Und an dieser Stelle kommt die Figur Cézannes wieder ins Spiel, denn: „His performance linked sensation to expression.“¹³³ „Performance“ bezieht sich dabei auf die Spuren des Pinsels, die gleichzeitig Struktur und Impression in die Wirklichkeit des Bildes übertragen: „[...] each mark traced a discrete sensation.“ Das *Ende des Impressionismus* wird von Schiff durch den Begriff der Sensation markiert, an dem er nicht nur die konzeptuelle Verschiebung eines Ausdrucksbegriffes festmacht, sondern auch das Gestische der einzelnen Linien und Flecken als Symptome oder Indizien auffasst: das Bild wird zu einem Index der Sensation, der dieselbe anstatt durch die narrative Beschreibung einer Erscheinung durch das Bewegungsmoment der Herstellung ins Bild bringt, denn die Indexikalität, die an Bewegung gebunden ist, verweist auf den Körper, der sie ausführt. Im hier dargelegten Konglomerat von Interpretationsansätzen scheint eine erweiterte These gleichsam angelegt zu sein. Der Scherenschnitt leitet von „indexing vision“ zu “indexing sensation” über: an der Oberfläche des Blattes „performt“ die Erscheinung des Fliegens, die sich über das

¹²⁹ Schiff 1987: S. 97.

¹³⁰ Ebd.: S. 98.

¹³¹ Schiff 1987: S. 103.

¹³² Ebd.: S. 104.

¹³³ Ebd.: S. 106.

Instrument der Schere mit der Bewegung des Schneidens als Sensation in ihr Material einschneidet.

Eine Verwandtschaft zwischen Scherenschnitt und Abstraktem Expressionismus, zwischen gestischer Linie und gestischem Schnitt mag eine zufällige Affinität sein, Tatsache scheint jedoch, dass die Rezeption von Matisse in den USA nach 1945 umschlug. Innerhalb dieses Kontextes war Matisse vielleicht der erste Künstler, der sich mit Papier und Schere fotografieren ließ und so die Möglichkeit der Umcodierung eines feminin besetzten Ausdrucksmittels eröffnete,¹³⁴ denn die Minderwertigkeit des Mediums Scherenschnitt konstituierte durch eine Sozialgeschichte der Kunst, deren geschlechterpolitische Paradigmen ihm eine untergeordnete Stufe in der Hierarchie symbolischer Ordnung zuwiesen.¹³⁵ Matisse wurde in den USA in der beginnenden Greenberg-Ära zum beliebtesten französischen Künstler, der einen Bekanntheitsgrad und Kultstatus erreichte, der denjenigen von Jackson Pollock weit übertraf. Sein Werk gelangte in dieser Zeit in alle bedeutenden US-amerikanischen Sammlungen und wurde mit dem Aufstieg der New York School populär, scheint gleichsam durch diesen bedingt und das zur selben Zeit, zu der Matisse gerade an seinem Spätwerk, den Scherenschnitten arbeitete. Die ersten Reaktionen auf dieses Medium waren in Europa keineswegs enthusiastisch. Christian Zervos, damals Herausgeber der Cahier d'Art, schrieb 1949 anlässlich der Matisse Retrospektive im Musée National d'Art Moderne in Paris:

Müssen wir uns überhaupt mit diesen Scherenschnitten auseinandersetzen, die, zusammen mit den dekorativen Wandbildern, die große Attraktion der Matisse-Ausstellung sein sollen? Ich halte sie für vollkommen unbedeutend, und sie schaden den Gemälden, die direkt daneben hängen. Diese Arbeiten sind inakzeptabel: Sie besitzen nicht nur keinerlei Bezug zu den ästhetischen Vorstellungen von Matisses, sie verwehren uns auch jeden Einblick in seine Gedankenwelt, und sie geben keinerlei Aufschluss über seine tieferen Beweggründe. Sie lassen uns gleichgültig. Schlimmer noch, es macht uns traurig, mit ansehen zu müssen, wie sich der Künstler um seine eigene bessere Einsicht betrügt, mehr noch als um sein Talent.¹³⁶

Die Anerkennung des Scherenschnitts als gleichwertiges ästhetisches Ausdrucksmedium schien sich gleichwohl durch den etablierten Status des Malers

¹³⁴ Vgl. Bach 2007: S. 194.

¹³⁵ Siehe Vogel 2004.

¹³⁶ Christian Zervos zitiert nach: Bergruen – Hollein 2002: S. 77.

vorbereitet zu haben, der durch die Aufmerksamkeit, die man dem malerischen Œuvre von Matisse in den USA schenkte, forciert wurde.¹³⁷

¹³⁷ Zur Matisse-Rezeption in den USA nach 1945, den politischen Hintergründen und den Einfluss von Matisse auf die folgende Künstlergeneration siehe O'Brian 1999. De Chassey 1998. Brennan 2004.

2.4. Geste / Zeichen

In seiner Villa in Vence richtete Matisse sich ein privates Reich ein, in dem er von allen Gegenständen, Pflanzen und Lebewesen, die ihm lieb und teuer waren, umgeben war. Im Besonderen aber galt sein Interesse den Vögeln, die in seinem Haus frei herum fliegen durften, die sich in seiner unmittelbaren Nähe aufhielten:

Die Taube, die Matisse streichelt, fliegt weg vom Fuß des Betts und setzt sich auf die Stuhllehne. Die Taube ist von seltener Art, ganz weiß, eine schillernde, durchscheinende, feine Staubwolke umgibt sie, sobald sie mit den Flügeln schlägt. Henri Matisse hat eine Leidenschaft für Vögel. Ihm ist eine Voliere in seinem Schlafzimmer so unentbehrlich wie ein Bett, und er sammelt Kolibris, Mirabilis oder blaue Papageien.¹³⁸

In diesem Zusammenhang nimmt der Scherenschnitt als Modell der Wirklichkeitsaneignung über den Herstellungsprozess und die Geste des Autors hinaus durch seine Konnotation einen besonderen Stellenwert ein. Zahlreiche Zitate von Matisse verweisen auf die Vorstellung von einer Verschmelzung mit dem Motiv, die sich als kompensatorische Projektion darstellt:

Jede dieser Zeichnungen enthält, so behaupte ich, eine Erfindung, die ihr allein zugehört und die aus der durch den Künstler geleisteten Durchdringung des Gegenstandes hervorgeht; diese Durchdringung geht bis zur vollständigen Identifikation des Künstlers mit dem Gegenstand [...].¹³⁹

Oder:

Ich könnte mich von meiner Emotion nicht befreien, indem ich den Baum genau kopieren würde, indem ich die Blätter eines nach dem anderen in der gebräuchlichen Art zeichnete, sondern erst nachdem ich mich mit ihm identifiziert habe.¹⁴⁰

Éric Aliez und Jean-Claude Bonne schreiben:

¹³⁸ Bouviers in: Matisse 1982: S. 175f.

¹³⁹ Matisse 1982: S. 212.

¹⁴⁰ Ebd.: S. 172.

À propos du „devenir-animal“ de Matisse en peinture, on relèvera cette formule: „C'est en rentrant dans l'objet qu'on rentre dans sa propre peau. J'avais à faire cette Perruche avec du papier de couleur. Eh bien ! *Je suis devenu perruche. Et je me suis retrouvé dans l'œuvre.*“ Ce devenir „anonyme“, particulièrement frappant quand Matisse efface le visage, est la condition d'une *expansivité* désidentificatrice du sujet *par identification vivante et mobile* de celui-ci avec l'entourage.¹⁴¹

Aus diesem Blickwinkel wird der Schnitt als Träger der Sensation auch zum Ausdruck einer identifikatorischen Geste, die sich über die Imitation der Flugbahn vermittelt. Die Nachahmung dieser Bewegung scheint das Sinnbild einer Entkörperlichung in sich tragen, da sie nicht auf die Aktivität des Produzenten als solche verweist. Ein „gestisches Schneiden“ wird hier zum visuellen Ausdruck eines anderen Körpers, dem Körper des Vogels, der ein fliegender Körper ist. Nicht der Prozess wird von Matisse als bedeutungstiftend verstanden, die Linie ist mit der subjektiven Empfindung des Künstlers aufgeladen, mit der Sensation, für die sie steht: Ein Index, der nicht auf die Hand sondern auf das, was diese repräsentiert, verweist, eine Übertragung von gestischer Bewegung auf das Schneiden, das jedoch eine Geste transkribiert, die für etwas anderes als sie selbst steht.

Clement Greenberg sprach von „Matisse's cold hedonism and ruthless exclusion of everything but the concrete, immediate sensation [...]“.¹⁴² Wo Bacons „Körper [sich] müht oder [darauf] wartet [...], dass er entkommt. [...] versucht [...] selbst zu entkommen [...] *durch* eines seiner Organe zu entkommen versucht [...]“¹⁴³ ist der Körper bei Matisse seiner selbst schon entflohen: Statt „Tier-Werden“¹⁴⁴ ist der Körper bei Matisse vielleicht eher im Begriff sich zu vergeistigen: ein „Zeichen-Werden“ als „gemeinsame[s] Faktum von Tier und Mensch“,¹⁴⁵ das Faktum der Körpermaterie, „der Körper als Leib oder Fleisch“¹⁴⁶, der hier gleichwohl negiert wird, um gleichzeitig in seiner Absenz wie seiner Präsenz sichtbar zu bleiben.

Deleuze sieht in der Malerei Bacons die Suche nach der „besten Sensation“, nicht nach der angenehmsten, sondern derjenigen, „die das Fleisch zu einem bestimmten Augenblick seines Herabsackens, seiner Kontraktion oder seiner Dehnung erfüllt.“ [...] Die Athletik des Körpers verlagert sich [...] bis hin zu dieser Akrobatik des

¹⁴¹ Aliez – Bonne 2005: S. 255.

¹⁴² Clement Greenberg zitiert nach: O'Brian 1994: S. xi.

¹⁴³ Deleuze 1995: S. 16–17.

¹⁴⁴ Ebd.: S. 19.

¹⁴⁵ Ebd.: S. 20.

¹⁴⁶ Ebd.

Fleisches.“¹⁴⁷ Matisse scheint nach eben einer ähnlichen Art von „Momentaufnahme“ in der Empfindungsskala zu suchen, die sich im Unterschied zu Bacon jedoch um einen paradoxen Augenblick dreht, in dem das Gefühl der Körperlichkeit für kurze Zeit aussetzt, einen Zustand, in dem der Körper sich selbst verlustig geht. „Das Fleisch ist der gemeinsame Raum von Mensch und Tier, ihrer Ununterscheidbarkeitszone, es ist jenes „Faktum, eben jener Zustand, in dem sich der Maler mit den Gegenständen seines Schreckens oder seines Mitgefühls identifiziert“¹⁴⁸, schreibt Deleuze. In diesem Sinn dreht sich auch bei Matisse die Valenz der Sensation um die Frage: „Wie lassen sich unsichtbare Kräfte sichtbar machen?“¹⁴⁹ Die Sichtbarkeit der Sensation bei Matisse scheint gleichwohl auf Schwerelosigkeit oder die Auflösung von Körperschwere abzielen, auf ein Körpergesetz, das tatsächlich nicht außer Kraft gesetzt werden kann.

Dominique Fourcade betont die physischen Implikationen des Scherenschnittes:

He leaves the painting of the sheets of paper to his assistants, so that he confronts a world that is already painted. He confronts the world as if it were made of paint; he carves into the world as paint. He is alone with large sheets of color and a pair of scissors. The physical [...] novelty of that decision must be appraised. The world had no longer be painted: it was painted. And it was touchable; indeed, it had to be handled; those sheets of gouache-covered paper had to be held in one's hands.¹⁵⁰

Es scheint gerade das Zeichenhafte zu sein, das sich als Spur der Berührung realisiert, die aktive, körperliche Komponente des Ausschneidens, die das Paradox seiner eigenen Negation konstituiert und Indexikalisches wiederum in Ikonisches verkehrt, oder wie Shiff es formuliert hat: „When touched, a surface performs.“¹⁵¹ Die subjektive Konnotation der Schneidebewegung und sein materieller Ausdruck eröffnen eine semiotische Ebene, in der das Gestische zur Kategorie des Zeichenhaften wird. Die Schnittlinie als figurale Referenz der Körperlichkeit wird zum Index einer imaginären Spur, zur viralen Energie, die das Signifikat – das Gefühl von einem fliegenden Körper – auf die phänomenologische Ebene hinab zieht. Und ist

¹⁴⁷ Deleuze 1995: S. 20.

¹⁴⁸ Ebd.: S. 20.

¹⁴⁹ Ebd.: S. 40.

¹⁵⁰ Fourcade in: Cowart – Flam 1977: S. 50.

¹⁵¹ Shiff 1987: S. 103.

nicht auch der erste mythologische Schattenriss, der Ursprung von Malerei respektive Zeichnung genannt wird, eine indexikalische Spur, deren Eigenschaft in seiner Funktion als Zeichen es ist, sowohl „Berührung“ als auch „Abwesenheit“ gleichzeitig in sich zu tragen, weil sich das eine durch das andere bedingt?¹⁵²

¹⁵² Vgl. Bach 2007: S. 204. Derrida legt in diesem Zusammenhang seine Betonung auf den Aspekt der Abwesenheit, Bach akzentuiert die Berührung beziehungsweise die Spannung zwischen Absenz und Präsenz. Im semiotischen Kontext sowie vor allem auch in Theorien zum fotografischen Abbild stehen beide Aspekte in Abhängigkeit zueinander wie beispielsweise Konzept des *punctum* von Roland Barthes siehe Barthes 1985 oder des Index siehe u.a. Krauss 2000c.

III. Erfindung

*Ein neues Bild muß etwas Einmaliges sein, eine Geburt, die eine neue Figur in die Darstellung der Welt durch den menschlichen Geist mit sich bringt.*¹⁵³

Henri Matisse

3.1. Entropie / Selektion

Der Zeichenbegriff impliziert bei Matisse zweifelsohne jenen Grundbegriff der Moderne, der wie zu kaum einer anderen Epoche ins Zentrum theoretischer Überlegungen gerückt ist und Diskurse bestimmt hat: die Vorstellung von Originalität.¹⁵⁴ Wenn Matisse vom „Zeichen“ spricht, ist dies fast gleichbedeutend mit einer Rede von der „Erfindung“, sei es im Hinblick auf ein Einzelmotiv oder die Gesamtkomposition. Originalität respektive Erfindung definieren sich wie auch Ähnlichkeit und Empfindung als Parameter eines Erneuerungsbewusstseins im Blick auf die Geschichte der Kunst. Matisse sprach davon, „das Konventionelle [zu] vermeiden“¹⁵⁵, die Visualisierung der eigenen subjektiven Empfindung galt als Garant für genuine Leistung, welche eine historische Bedeutung des eigenen Schaffens konstituieren würde:

Ich muss etwas schaffen, das dem Baum gleicht: das Zeichen des Baumes. Und zwar nicht das Zeichen eines Baumes, den es bei anderen Künstlern schon gibt. [...] Sie hatten ihre persönliche Sprache. Sie ist seither zu einer Sprache geworden, die andere gelernt haben. Wenn ich mich von dieser angelernten Sprache befreien will, dann muss ich Zeichen finden, die meinen eigenen Traum nicht stören. Zeichen, die in Beziehung stehen zum Wesen meiner Erfindung.¹⁵⁶

Seit der Renaissance wurde vom Künstler verlangt originell und innovativ zu sein. Was dies für das bildnerische Produkt bedeutet, unterlag ebenso vielen Wandlungen, wie der Kunstbegriff selbst. In Albertis *Della Pittura* scheint Erfindung die Fähigkeit zu

¹⁵³ Matisse 1982: S. 201.

¹⁵⁴ Dazu auch beispielsweise Krauss 2000b.

¹⁵⁵ Matisse 1982: S. 260.

¹⁵⁶ Ebd.: S.172-173.

meinen, Motive der Dichtung in bildnerische Formen zu übersetzen, die einerseits keine ikonografischen Vorbilder haben, andererseits durch eine Zutat mittels der individuellen Handschrift entstehen: „Anmut“ und Liebreiz“ sollen die Erzählung übertreffen, die als Vorlage des Bildes fungiert.¹⁵⁷ *Inventio* beschränkte sich also nicht auf den Anspruch an den narrativen Inhalt eines Bildes, sondern beinhaltete auch eine expressive Metaebene, die auf das Talent des Künstlers, seine idiosynkratische Kunstfertigkeit zurückgeht. Diese wurde gleichwohl nicht an demselben Maßstab von Subjektivität gemessen wie es die Moderne tat, wo u.a. die „primitive“ Form in Überwindung mimetischer Repräsentation als originelle Prägung bildnerischen Ausdrucks wahrgenommen wurde. Um 1900 war die Rede vom „ehrlichen“ Ausdruck des Künstlers, der jene Selbstschöpfung bedinge, die Norm. Matisse bewunderte Cézanne als einen Maler, der sein Selbst in seinen Werken ausdrückt, die sich als „Momente ihres Schöpfers“ dem betrachtenden Subjekt offenbaren.¹⁵⁸

Die Abstrahierung der Gegenständlichkeit in der Moderne entfaltete sich nicht zuletzt in Abhängigkeit zu der Auseinandersetzung mit künstlerischen Ausdrucksformen so genannter „primitiver“ Kulturen und prähistorischer Hochkulturen, die Phantasmen von Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit verkörperten. Diese „Projektion eines radikalen Neubeginns“¹⁵⁹ trat als formale Affinität in Erscheinung, die dem Objekt jene Aura des Innovativen verlieh. Das von Matisse exzessiv verwendete Blattmotiv zeigt Reminiszenzen an mediterranes Minoisches Dekor, die Raumauffassung von Arbeiten wie *Ozeanien* oder *Polynesien* ist ägyptischen Repräsentationsformen verwandt und die Formlösung des Scherenschnittes *Vogel* birgt Ähnlichkeiten mit Motiven kykladischer Vasenmalerei.¹⁶⁰

Die Orientierung an Erzeugnissen archaischer und „primitiver“ Kulturen, deren simplifizierte Formen als visueller Ausdruck von Ursprung und Anfang betrachtet wurde, ging Hand in Hand mit jenen primitivistischen Phantasmen von Instinkt und Intuition. Ein mystifiziertes Verständnis von künstlerischer Praxis, die sich des intuitiven Unbewussten bedient, ein modernistisches „Finden“ löste das historische Vorgängermodell eines akademischen „Machens“ als Ideal künstlerischer Produktion

¹⁵⁷ Zum Begriff der Erfindung bei Alberti siehe Alberti 2002: S. 23f und S. 151–155.

¹⁵⁸ Vgl. Shiff 1987: S.55–57.

¹⁵⁹ Bach 2006. Siehe außerdem zur Thematik Primitivismus und Moderne: Rubin 1984. Goldwater 1986.

¹⁶⁰ Vgl. Bach 2006: 106-113.

ab. So ist bei Shiff über die „Technik der Originalität“ in Bezug auf die Generation von Matisse zu lesen:

They located art in a sincerity that facilitated the finding of an origin rather than a self-conscious process of artifice of making. [...] Origins were truths to be found, as if blindly, at the end of the individuals search [...].¹⁶¹

„Making“ versus „finding“ fungiert laut Shiff wiederum als begriffliche Dichotomie im Kontext künstlerischer Technik, die der Ermächtigung des modernistischen Künstlers als Protagonist einer Gegenbewegung dient: „Finding“ repräsentiert Originalität und Selbstausdruck, es unterscheidet den Künstler vom Handwerker und kennzeichnet den Künstlern selbst als unabhängig und zeitgenössisch. „Finden“ heißt „Sehen“ im Gegensatz zu „Denken“, ein Künstler der „findet“ mag als naiv, spontan und passiv gelten, er ist dem Künstler der „macht“ gleichwohl hierarchisch überlegen denn:

[...] „inventiveness“ leads to making, the related genius to ‚finding‘; the maker is ‚creative‘, but it is the finder who is „original“.¹⁶²

Matisse’ „Suche nach den Zeichen“ überliefert sich als komplexer, kreativer Prozess, der in Form von Vorstudien und Skizzen sowie Erläuterungen in Evidenz tritt. Gegenüber Aragon räsionierte er:

Warum eine 3 und nicht eine 8? Weil man sich im Geist immer einen Strich vorstellen kann, der die 8 mittendurch in zwei Hälften teilt, während die 3 gezwungenermaßen aus einem Stück geformt ist [...].¹⁶³

Eine Skizze hat sich erhalten, die aus einem Brief an Louis Aragon stammt und diese Bemerkungen illustriert (Abb. 33). Darin kommen erneut Verweise auf andere Künstlerpersönlichkeiten vor, die Matisse studierte, um seinem eigenen Anspruch auf Originalität in Abgrenzung zu den großen Meistern der Vergangenheit Folge zu leisten. Matisse hat einen Mund nach Corot, einen anderen nach Renoir und einen weiteren vielleicht nach Pissaro skizziert, jedoch wieder durchgestrichen; aus den Mundformen leitet er sukzessive die 3 als seine eigene „Erfindung“ ab, hier

¹⁶¹ Shiff 1984: S. 58.

¹⁶² Ebd.: S. 69.

¹⁶³ Matisse 1982: S. 175.

gekennzeichnet durch einen Pfeil. Auch für den Scherenschnitt *Vogel* gibt es ein ähnliches zeichnerisches Pendant, das die Recherche nach einem subjektiven Formencode verdeutlicht. Die Arbeit an der Gestalt respektive dem Zeichen äußert sich als zeichnerische Motivstudie, die in *Florilège des Amours de Ronsard* publiziert wurde (Abb. 34).

Dem Ausschneiden selbst, einem Prozess, in dem Matisse intuitiv seinem Erinnerungsbild folgte, ging das Studieren der Gegenstände voraus. An einigen Beispielen sind darüber hinaus vorbereitende Skizzierungen der Bildstruktur sichtbar, die jene Annahme von Intuition und Spontaneität – einem „blinden Ausschneiden“¹⁶⁴ – bis zu einem gewissen Grad wieder relativieren. Die *Welle* (Detail, Abb. 35) folgt zwar dem Duktus eines spontanen Schnittes, vorgezeichnete Kreidelinien auf dem blauen Papier verweisen hingegen eindeutig darauf, dass Matisse die Form vordachte und sich auf das Hilfsmittel der Vorzeichnung stützte. Auf weißem Grund erstreckt sich parallel zum querformatigen Rand die Wellenform: ein blauer Papierstreifen wurde in regelmäßigem Auf und Ab auseinander geschnitten und parallel auf das Papier in leicht verschobener Positionierung appliziert. Die Spuren des Entstehungsprozesses wie Nadellöcher, kleine Knicke, eine ausgefranste Schnittkante oder die türkisfarbene Kreide der vorskizzierten Linien sind aus nächster Nähe noch zu sehen. In der rechten oberen Partie wurde ein Stück Papier angefügt, damit die Endstücke der „Welle“ übereinstimmen, da die untere Form leicht nach rechts verschoben wurde. Die Kreidemarkierungen verlaufen horizontale parallel zum oberen und unteren Rand, in einigen Zentimetern Abstand wurde eine senkrechte Linie für jeden Gipfel des Wellenberges eingezeichnet. Dann wurden die Diagonalen, etwa in der Mitte eines Abschnittes, durch ein Kreuz markiert, jedoch nicht als durchgezogene Linien eingezeichnet. Die Verbindung ergäbe eine mittlere Waagerechte, an der sich die Wellenform letztlich orientiert. Diese Kreidespuren erscheinen wie Hilfslinien einer Konstruktion, wie Anhaltspunkte, an denen man sich beim Schneiden orientieren kann. Auch aus den Vorbereitungen zu *Jazz* sind zahlreiche Vorstudien erhalten, in denen Matisse Motiv wie auch Komposition skizzierte.¹⁶⁵

Im Arbeitsprozess entfernte Matisse sich immer mehr oder weniger von seinen Modellen, die er auch „Sprungbrett“ oder „Energieherd“ nannte, was ihnen weniger die Funktion eines buchstäblichen Vorbildes sondern vielmehr diejenige des

¹⁶⁴ Vgl. Bach 2007: S. 188ff.

¹⁶⁵ Siehe Matisse – Tériade 1997: S.100ff.

Ausgangspunktes einer explorativen Recherche nach bildnerischer Manifestierung zusprach, die wie Éric Aliez und Jean-Claude Bonne schreiben, in der „Vielzahl der Übungsskizzen [...] Mannigfaltigkeit und durch sie ein Belebungsprinzip der Formen erfahrbar gemacht werden, das die Formen in ihre Virtualität potenziert.“¹⁶⁶

Die „Suche“ nach Gestalt wurde gewissermaßen durch das schnelle Ausschneiden eines „Zeichens“ beendet, die dann in die Arbeit an der syntaktischen Struktur, der Beziehung dieser „Zeichen“ zueinander überging. Schon in den frühen 1930er Jahren hatte Matisse begonnen, farbiges Papier als Hilfsmittel, zur Vorbereitung von Gemälden zu benutzen, das meist zitierte Referenzwerk ist wohl das Wandgemälde *Der Tanz*, das im Auftrag von Alfred Barnes entstand. Mittels der ausgeschnittenen Körperformen aus Papier konnte Matisse die Komposition, die Positionierung der Figuren sowie auch die Wahl der Farbwerte in unterschiedlichsten Variationen ausprobieren bevor er sich für eine Lösung entscheiden musste. Später heftete er in ähnlicher Weise wie in Vorbereitung seiner Kompositionen die einzelnen Papierstücke lose an die Wand seines Ateliers und experimentierte mit der Positionierung der Formen, fügte neue hinzu, entfernte andere, bevor er sie endgültig fixierte.¹⁶⁷ Das Foto von einer Wand in seinem Appartement (Abb. 36) gibt einen Eindruck von seiner Arbeitsweise wieder. Die Komposition entstand in spielerisch-assoziativem Arrangieren der ausgeschnittenen Einzelformen, die Matisse verschob, entfernte, an anderer Stelle einfügte. Dieser Prozess konnte mehrere Wochen in Anspruch nehmen. Dabei war das kompositorische Gefüge ebenso wichtig, wie die Einzelform. Matisse betonte immer wieder die Bedeutung des Hintergrundes, wie beispielsweise gegenüber einer Schülerin:

Schauen Sie sich die Zwischenräume an, sie sind sehr bedeutsam. Die Zwischenräume werden das Gleichgewicht herstellen.¹⁶⁸

Oder er erklärte diese Bedeutsamkeit mittels eines poetischen Vergleichs:

Der Gegenstand ist an sich nicht so interessant. Die Umgebung macht den Gegenstand. [...] Der Gegenstand ist ein Schauspieler: Ein guter Schauspieler kann in zehn verschiedenen Stücken spielen, ein Gegenstand kann in zehn verschiedenen

¹⁶⁶ Aliez – Bonne 2007: S. 205.

¹⁶⁷ Siehe Autour d'un chef-d'oeuvre de Matisse 1993.

¹⁶⁸ Matisse 1982: S. 177.

Bildern immer wieder eine andere Rolle spielen. Man nimmt ihn nicht für sich, er weckt Vorstellungen einer Gesamtheit von Elementen.¹⁶⁹

Das Potenzial der vereinfachten Form rühmte er schließlich als abstraktes Element des Bildnerischen: „[...] mit Zeichen kann frei und ornamenthaft komponieren...“¹⁷⁰ Dieselbe Vorstellung von Zeichenhaftigkeit ist in den Lobeshymnen auf Delacroix wieder zu finden:

Es ist, als ob ich jemand wäre, der eine große Komposition in Angriff nehmen will. [...] Warum sagt man, Delacroix habe nie Hände gemalt [...] er habe nur Klauen gemalt [...] so? Delacroix war eben ein Maler großer Kompositionen. Irgendwo musste er der Bewegung, der Linie, der Kurve, der Arabeske, die sein Bild durchzog, ein Ende setzen. Er führte sie bis zum Ende des Arms einer Figur, und dort bog er sie zurück, er beendete sie durch ein Zeichen, verstehen Sie, ein Zeichen! [...] Immer dasselbe, die Hand auf die gleiche Art gemacht, keine individuelle Hand, die Klaue [...]. Der Maler großer Kompositionen wird von der Bewegung in seinem Bild getragen, er kann sich nicht beim Detail aufhalten, nicht jedes Detail wie ein Porträt malen, das Porträt einer immer wieder anderen Hand.¹⁷¹

Die Zeichenhaftigkeit hänge geradezu von diesem kompositorischen Potenzial ab, meint Solillou: „[...] donc, il n’y aurait aucun sens à parler de „valeur“ à son sujet s’il était seul, puisque la valeur n’a de signification qu’au sein d’une multiplicité.“¹⁷²

Entscheidend für die dem Scherenschnitt inhärente Zeitlichkeit ist die Diskontinuität des Entstehungsprozesses, der durch den zweigeteilten Arbeitsschritt von Schnitt und Arrangement gegeben ist. Jack Flam bemerkte dazu:

This delay between the shaping of the form and the placement of the form within the picture is an important one; it introduces an element of procedural discontinuity that is retained in the images themselves.¹⁷³

Charakteristika dieser Arbeitsweise lassen sich schließlich am Scherenschnitt ablesen, die Matisse zur Methode machte, zur künstlerischen Strategie von

¹⁶⁹ Matisse 1982: S. 240f.

¹⁷⁰ Ebd.: S.174.

¹⁷¹ Ebd.: S. 174.

¹⁷² Solillou 1999: S.51.

¹⁷³ Flam in: Cowart – Flam 1977: S. 42.

Komposition und Bedeutungsproduktion. Neben der „Vorbereitung“ der Materialien gab es die Vorstellung von dem Motiv bevor das Ausschneiden begann, darauf folgten unterschiedliche Vorgehensweisen beim Formenarrangement, was die Strukturierung des gesamten Blattes als auch der Formbestimmung von Einzelmotiven betraf. Auch die Komposition bezeichnete Matisse als „Erfindung“, die allerdings den Wert des Zeichens mitbestimmt:

So hat also das Zeichen, für welches ich ein Bild schmiede, gar keinen Wert, wenn es nicht übereinstimmt mit anderen Zeichen, die ich im Verlauf meiner Erfindung bestimmen muß, und die dieser Erfindung ganz und gar zugehören. Das Zeichen wird bestimmt in dem Moment, in dem ich es brauche [...]. Deshalb kann ich nicht im voraus Zeichen festlegen, die sich nie verändern und die so etwas wie eine Schrift wären: dies würde die Freiheit meiner Erfindungsgabe lahm legen.¹⁷⁴

Der Arbeitsprozess von Matisse als Formulierung des Erfinderischen integriert das Prinzip des Spielerischen, des Zufälligen, des Intuitiven. Das Zusammenwirken der Papierformen, mit denen die Wände seines Ateliers behängt waren, wurde immer neu probiert, bis Wahl auf eine Komposition fiel, die letztlich aus einem Pendeln zwischen Zufall und Konstruktion entstand. Dieses Verfahren lässt eine Präsenz von Prozessualität im Material spürbar bleiben. Wie das Ausschneiden war die Bildkomposition ein spielerisch intuitiver Prozess, der sich jedoch des Assoziationspotenzials der bereits ausgeschnittenen Form bediente.

Diese assoziative Verknüpfung von Imagination und Wirklichkeit – *fantasia* und *mimesis* – hat als künstlerische Methode der Generierung von Bildideen seit der Antike die Geschichte der Kunst durchlaufen und in der Renaissance mit dem Malereitraktat von Leonardo da Vinci vielleicht seinen berühmtesten Theoretiker gefunden.¹⁷⁵ „Leonardo’s Mauer“ ist eine der ersten Verschriftlichungen über die Vorstellung vom Ursprung bildnerischer Motivik, die dem Zufall eine wahrnehmungspsychologisch bedingte Rolle zuschreibt und die Imagination als kreativen Akt erkennt:

[...] look at walls splashed with a number of stains or stones of various mixed colors. If you have to invent some scene, you can see there resemblance to a number of

¹⁷⁴ Matisse 1982: S. 242.

¹⁷⁵ Siehe Janson 1961: S. 254-266.

landscape, adorned in various ways with mountains, rivers, rocks, trees, great plains, valleys and hills. Moreover you can see various battles, and rapid actions of figures, strange expressions on faces, costumes, and an infinite number of things, which you can reduce to good, integrated form. [...] Do not despise my opinion, when I remind you that it should not be hard for you to stop sometimes and look into the stains of walls, or the ashes of a fire, or clouds, or mud, or like things, in which, if you consider them well, you will find really marvelous ideas.¹⁷⁶

Das Akzidentielle als Pate der *Inventio*, das Entropische als konstitutiver Zustand von gestalthafter Neuformulierung, verbindet sich mit einem Selektionsprozess, der Elemente aus einem angehäuften Vorrat an Gestaltpotenzial isoliert. Die chaotische Akkumulation von Material kreiert einen Raum unbestimmter Bildhaftigkeit, in dem Einzelteile durch Zufall in Beziehung zueinander treten, die auch in der Komposition einem Zustand einer Fließfigur zwischen Abstraktion und Figuration verhaftet bleiben.

¹⁷⁶ Da Vinci zitiert nach Janson 1961: S. 260.

3.2. Differenz / Resonanz

Der Scherenschnitt, der im Oszillieren zwischen Fülle und Minimalismus ein Potenzial an Doppellesbarkeit, in der Figuratives zum abstrakten Formenspiel wird, etabliert, setzt vorrangig die Wirkung von Entsprechungen und Resonanzen ein. Figuren werden durch die Kontraste des polychromen Papiers evident, seien es Schnittarbeiten, die sich durch überbordende Motivik oder maximale Reduktion auszeichnen, die fast abstrakt sind oder eine Akkumulation derselben variierten Form zeigen, die sich zu einer Fläche füllenden Ornament zusammenfügen. Von dem Schnittbild *Glocke* lässt sich ein wesentliches Moment dieser Strategie von Matisse ableiten. Die Machart der Glocke kann fast in jedem Einzelschritt rekonstruiert werden, wie Friedrich Bach es vorführt:¹⁷⁷ Matisse begann mit zwei vertikalen Bahnen, zwei gleich großen Rechtecken, von je einem blauen und einem gelben Papier. Aus dem blauen Bogen schnitt er einen Glockenumriss aus. Die „positive“ Form und zwei Papierreste klebte er auf den gelben Bogen auf, wobei blaue und gelbe vertikale Kante übereinander zu liegen kamen, die Glockenform selbst wurde nach unten verschoben und zum Klöppel eines nun gelben Klangkörpers. Aus blauer Figur vor gelbem Grund wird eine gelbe Figur mit einer blauen Rahmung. Diese Irritation des Verhältnisses Figur/Grund eröffnet die Möglichkeit, nur aus der Betrachtung heraus den Prozess gedanklich zu reproduzieren, Schneiden und Arrangieren wird an der Glocke als getrennter Vorgang deutlich und sichtbar. Die Linie als autonome ästhetische Einheit und ihre Position innerhalb der Komposition – „die Linie und ihre Ausdruckskraft, die Linie und ihre Platzierung“¹⁷⁸ – wird in zwei getrennten Arbeitsschritten generiert, die in allen Scherenschnitten präsent sind, die jedoch nicht zur Schau gestellt, sondern einem subtilen „Schwebezustand zwischen Sehen und Nicht-Sehen“¹⁷⁹ bzw. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verhaftet bleibt. Dieses Vorgehen gilt nicht nur für dieses Einzelbeispiel, es ist gleichwohl Methode, wie schon Jack Cowart bemerkte:

Matisse's placing of the cut-out element and its cut-away part within the same composition clearly emphasises the „process“ and his economy of means. The evident common relationships of these mates establish an internal unity within an

¹⁷⁷ Schematische Rekonstruktion des Arbeitsprozesses von Friedrich Teja Bach siehe Bach 2007: S. 192.

¹⁷⁸ Bach 2007: S. 196.

¹⁷⁹ Ebd.: S. 196.

individual composition. Matisse also took recognizable cut-away parts from one work and placed them in another. This assertive act created a tight conceptual link among all the cut-outs. The simple explanation for this practice might be that if Matisse liked one element, he would have found its mate equally agreeable.¹⁸⁰

Dabei sind Schere und Schnitt diejenigen Instrumente, mit denen Kompositorisches schon angelegt wird, denn wie in der Herstellung des traditionellen Schnittbildes, produziert auch Matisse zwei Hälften einer Gestalt, deren negativer, absenter Part von ihm in das Bild integriert wird:

Auf der Linie [der] Verderblichkeit liegt es aber zuletzt, dass das Silhouettenschneiden immer mit der Produktion von Abfall einhergeht. Anders als die gezeichnete Linie zerstört der Schnitt die Fläche, aus deren Grund er seine Figuren herauslöst. Zuerst ist der Abfall zu sehen und dann erst der „Schattenschnitt“.¹⁸¹

Die „abgefallenen Papierschnipsel [...], die auf das entstehende Bild verweisen“¹⁸² sind im „Idealfall aber, wenn die Figur ‚in einem Zuge‘ ausgeschnitten wird „eine komplexe Form von Sondermüll. Dann produziert das Schnittblatt sein eigenes Negativ, eine exakte Absenz des Ausgeschnittenen, die nach Fertigstellung der Silhouette zu Boden fällt und ihre Materialverhaftung in der genauen Lücke des Bildes zu erkennen gibt.“¹⁸³ Auch auf der Ebene des Materials thematisiert der Scherenschnitt Absenz und Präsenz eines Grundes, der die Figur zu visueller Evidenz verhilft. Die negative Form der ausgeschnittenen Gestalt generiert die Spannung von An- und Abwesenheit aus dem Schneideprozess selbst heraus: Positiv- und Negativformen finden bei Matisse ebenbürtige Verwendung. Das sich gegenseitig antwortende Formvokabular wird einerseits durch die Komposition angelegt, andererseits ist die Produktion der farbigen Papierflächen konstitutiv für die formalen Entsprechungen darin: Matisse benutzte sowohl die ausgeschnittene Form als auch die Reste des Papiers (Abb. 39). Ein Foto zeigt ihn im Rollstuhl sitzend beim Ausschneiden (Abb. 40). Am Boden liegen die Papierstücke verstreut umher, aus denen Matisse später Formen auswählte. In vielen Scherenschnitten lassen sich ehemals zusammengehörige Papierstücke wahrnehmen, die in unmittelbarer Nähe

¹⁸⁰ Cowart in: ders. – Flam 1977: S. 18f.

¹⁸¹ Vogel 2004: S.10.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vogel 2004: S. 10, hergeleitet aus dem Kapitel „Der Abdruck als Matrix“ von George Didi-Hubermann siehe Didi-Hubermann 1999: S.30ff.

zueinander oder in verschiedenen Schnittbildern platziert sind, denn das ausgeschnittene Papier stellte einen Bildervorrat bereit, der je nach Gebrauch verwendet oder für zukünftige Arbeiten aufbewahrt wurde.

Im *Schwimmbecken* kann man noch ehemals zusammengehörige Papierstücke erahnen, in *Jazz* antworten die Formen einander über die Grenzen der Einzelblätter hinaus und bilden ein übergeordnetes Netz aus korrespondierenden Papierformen, die einem gemeinsamen Bogen und Schnitt entstammen wie im *Schicksal* und dem *Messerwerfer* (Abb. 41 – 42) oder den Lagunenbildern, wo sich die negative und positive Form eines Bogens jeweils auf einem Folgeblatt befindet. Abgesehen von diesen „echten“ Papierpaaren sind die Scherenschnitte durchzogen von Resonanzen, die anmuten, als hätten sie denselben Ursprung; vom Auge werden sie als getrennte Pendants desselben Papierbogens wahrgenommen, würde man sie erneut ausschneiden, müsste man feststellen, dass sie keineswegs dasselbe Lineament aufweisen (Abb. 43). Andere Papierstücke evozieren Resonanzen durch ihre schlichte Formverwandtschaft; ihre gemeinsame Herkunft, wiederum derselbe Bogen Papier, getrennt durch eine Schnittbewegung, wird darin suggeriert, sei es durch dieselbe Farbe oder ähnliche Gestalt, sei diese geometrisch oder biomorph, wie beispielsweise die kleinen eckigen Felder in den *Codomas* oder die unendlichen Kurven in *Papagei und Meerjungfrau*. Dieses Spiel mit Ähnlichkeiten gehört zu den wichtigsten Merkmalen der Scherenschnitte. Es sind Resonanzen, die durch „Papierpaare“ entstehen, die simulieren, eben solche zu sein, oder die eine schlichte Verwandtschaft aufweisen.

Wie Picasso benutzte Matisse identische Kanten für differente Figuren, die auf vergleichbare Weise das Potenzial haben, eine Analogie zu sprachlichen Kategorien zu bilden, wie Jack Flam sagt: „The forms function as signs [...] in the syntactical sense.“¹⁸⁴ So schreibt Rosalind Krauss über die Collage:

But the magic of the whole collage, indeed the brilliance of the game it plays, is that the two opposite meanings [...] are generated from the “identical” scrap of paper, the “same” physical shape. Like Saussure’s phonetic substance, this support is seen to take on meaning only within the set of oppositions that pits one against another [...] Picassos’ sheet, sliced in two, is thus a paradigm, a binary couple married in opposition, each taking on a meaning insofar as it is *not* the other.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Flam in: Cowart – Flam 1977: S. 42.

¹⁸⁵ Krauss 1998: S. 28.

Das Spiel mit Ähnlichkeiten, die wörtlich erscheinen, es aber letztlich nicht sind, verbindet die Strategien beider Künstler, gleichwohl ist die Differenz bei Matisse nicht im Sinne von Opposition angelegt, von semantischer Gegensätzlichkeit, sondern als Differenz, die sich durch Ähnlichkeit generiert. Es sind dabei weniger die einzelnen Farbflächen als Körper, die zur Folie von Resonanzen werden wie Aliez und Bonne meinen – „Le corps devient un plan de résonance qui vibre avec les forces qui le traverse“¹⁸⁶ – sondern die Fläche des Bildes als Körper, auf der sich Resonanzen ereignen, Kraftfelder formulieren, die Formen in Bewegung versetzen und so ein dynamische Spiel von Resonanzen erzeugt. Die Sprache generiert Bedeutung nicht ausschließlich durch Oppositionen, gerade im Französischen Sprachraum erfreut sich der so genannte Calembour, ein Wortspiel, das auf Homophonien basiert, großer Popularität. Über die syntaktische Struktur hinaus ergibt sich über phonetische Gleichklänge einzelner Worte ein Beziehungsgerüst, das Bedeutung generieren und dekonstruieren kann. Das Spiel der Linien, das Matisse stets die Arabeske nannte, scheint eine mimetische Struktur aufbauen, die zum puren Spiel der Gleichklänge wird. Im Zusammenhang mit dem Scherenschnitt wird dies zumeist als die „musikalische Interpretation der Wirklichkeit“ bezeichnet, die Rückkehr zum Bild des arkadischen Gartens, der eine Übersetzung in die Formensprache der Moderne erfährt.¹⁸⁷ Matisse hat für seine idiosynkratische Umsetzung die Stilfigur der Arabeske „erfunden“, die er ebenfalls ein Zeichen nannte, die er mit einer syntaktischen Mission bedenkt:

[Die Arabeske] hat eine echte Funktion. Auch da übersetzt sie mit einem Zeichen die Gesamtheit der Dinge, sie macht einen einzigen Satz aus allen Sätzen. Und auch da ist es das Verhältnis, in dem die Dinge zueinander stehen, welches die Aussage zur Hauptsache bestimmt.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Aliez – Bonne: S. 255.

¹⁸⁷ Vgl. Elderfield 1978: S. 38.

¹⁸⁸ Matisse 1982: S. 251f.

Nicht zufällig leitete Jacques Derrida sein Konzept der Mimikry mit eben einem Wortspiel ein, das sich als Höhlengleichnis des 20. Jahrhunderts ausgibt:

L'Antre de Mallarmé [Mallarmés Höhle]

L' „Entre“ de Mallarmé [Mallarmés „Zwischen“]

L'Entre-Deux Mallarmés [Zwischen zwei „Mallarmés“]¹⁸⁹

Die Semantik der Homophone tritt, so das Leitmotiv, durch die Schrift erst in Evidenz.¹⁹⁰ Aber wird nicht in der Sprache, und hier vor allem im Französischen, in dem sowohl Derrida als auch Matisse zu Hause waren, auch im gesprochenen Wort durch die Syntax Bedeutung greifbar? Und hat nicht Derrida selbst ohne Verzug darauf verwiesen, dass für dieses Spiel der Signifikanten die phonetische Ebene verantwortlich zeichnet?¹⁹¹

¹⁸⁹ Derrida 1995: S. 202.

¹⁹⁰ Siehe dazu auch Derrida 1983.

¹⁹¹ Siehe Anmerkungen bei Derrida: Derrida 1995: S. 202.

3.3. Partikel / Gestalt

In das Spiel der Resonanzen, die im Scherenschnitt durch Formentsprechungen, Formähnlichkeit oder der gleichzeitigen Verwendung von unverändertem Negativ und Positiv des ausgeschnittenen Papiers entstehen, wird bei Matisse auch der wahrhafte Abfall, der Rest, der Schnipsel integriert – wie in der fast programmatischen Komposition *Rot und Gold* – der sich auf dieselbe Art wie eine vorgedachte Papierformen in identen oder optisch simulierten Kanten von ausgeschnittenem Material artikuliert und durch formale Äquivalenzen sein Umfeld spiegelt. Wie zufällig ergibt sich in der Betrachtung des Scherenschnittes und seiner Formulierung des Partikularen unter Bezugnahme auf seine mediale Historizität und ihren auf Material und Technik bezogenen Konnotationen ein Konglomerat an Interpretationsreferenzen, die auf die phänomenologischen und terminologischen Implikationen fokussieren, die sich um das Detail des Piktoralen drehen.

Bekanntermaßen war der Scherenschnitt für Matisse nicht nur das „Zeichnen mit der Schere“, er zog auch die Analogie zum Skulpturalen: „Direkt in die Farbe hinein schneiden erinnert mich an den direkten Meißelschlag des Bildhauers.“¹⁹² Wie in diesem Zusammenhang von Friedrich Bach darauf verwiesen wird, hat das Französische ein und dasselbe Wort für den Schnitt und das Behauen: *la taille*.¹⁹³ Der Trennungsakt als Vorbedingung eines Detaillierens, von dem Wolfram Pichler in seiner Einleitung zu einer Untersuchung der *Figuren des Details* spricht, der ein Kontinuum bricht, konstituiert sich im Falle des Scherenschnitts durch den Arbeitsprozess selbst, das traditionelle „wornach“ des Schnittes ist zu einem „vorher“ des Bildes geworden, das sich als zeitliche Diskontinuität innerhalb des Kompositionsprozesses offenbart. Die Anlage der Elemente auf der Bildfläche wird nicht nur durch Skizzen und Studien vorbereitet wird, sondern selbst die kleinste Einheit wird vorproduziert, die Positionierung selbst aber oftmals zum intuitiven Vorgang, der sich in zahlreiche Versuche gliedert, in dem Papierformen wie aus einem vorgefundenen Vorrat zusammengestellt werden. Der Prozess des Schneidens, der die Produktion von Abfall, Resten und Schnipseln bedingt, begründet mit dem Scherenschnitt die phänomenologische Entsprechung einer Begriffsdefinition des Details, die sich von der Vorstellung eines Vorgangs des

¹⁹² Matisse 1982: S. 200.

¹⁹³ Vgl. Bach 2007: S. 193f.

Detaillierens im wahrnehmungspsychologischen wie formal abstrakten Sinne herleitet, einer buchstäblichen "Schnittoperation, die dieser oder jener Figur des Details zugrunde liegt" und „das Detail etymologisch in sich zu tragen scheint“, denn durch das (Ab)Schneiden wird ein „détail“ aus seinem Ganzen heraus getrennt.¹⁹⁴ Dabei spielt im Scherenschnitt das vermerkte *gendering* nicht nur hinsichtlich inhaltlicher Bezüge eine Rolle – „ein Überschuss an Details war und ist weiblich konnotiert“¹⁹⁵ – es spielt auch über die Historizität und ihre Bewertung des Mediums selbst in ästhetische Theorie hinein. Juliane Vogel schreibt über die Tradition des Ausschneidens:

Einmal mehr wurde die weibliche Lebensäußerung in die Domäne des „Zuviel“, der Hyperbel und der Wucherung verwiesen, welche im Überschuss des Affekts und im Übermaß entbundener Aktivität keine gültigen Formen zu schaffen und keine Zeichen zu setzen erlaubte. [...] Die Prädikate des „Zuviel“ sowie des „Außer sich“ disqualifizierten die weibliche Scherenführung für künstlerische Aufgaben wie für jede andere Form der Auktorialität. Die Diagnose der Besessenheit traf jedoch nicht nur das Geschlecht, es traf in ihm auch das reproduktive und serielle Moment, das im manischen Ausschneiden zum Tragen kam [...] ¹⁹⁶

Und an anderer Stelle:

Die Schere ist damit nicht nur in der Positivität eines Schnittbildes zuhause, sondern zugleich in einer Negativität, welche einmal mehr auf die passive Gegenseite künstlerischer Produktion verschlägt. Denn dieses Negativ ist eine Matrize, die als ein technisches Stereotyp Reproduktion und nicht Autorschaft ermöglicht. ¹⁹⁷

Bei Matisse scheint ein Verfahren, das mit Reproduktion verbunden wurde – das Ausschneiden von Papierformen – serielle Momente – im Sinne der Wiederholung eines Motivs – zu erzeugen, eine Arbeitsweise, die nicht nur das Medium des Scherenschnittes in seinem Werk betrifft. Eben darin scheint sich aber das Differentielle zu manifestieren, das dem Medium traditionell abgesprochen wurde und bei Matisse Autorschaft mittels eines „gestischen Schnittes“ produziert, der für den

¹⁹⁴ Pichler 2007: S. 10f.

¹⁹⁵ Ebd.: S. 9.

¹⁹⁶ Vogel 2004: S. 5.

¹⁹⁷ Ebd.: S. 10.

Künstler gleichzeitig Zeichenhaftigkeit bedeutet: Im Grad der formalen Abweichung innerhalb einer motivischen Serie sieht er die Differenz eines bildnerischen Ausdrucks, der das Potenzial des Zeichens markiert, das im Partikularen – beispielsweise dem spezifischen Schwung oder Winkel einer Linie – das Allgemeine ausdrückt:

Dennoch verraten die verschiedenen Kompositionselemente dieser vier Zeichnungen die gleiche Großzügigkeit in der organischen Verfassung des Dargestellten. Diese Elemente werden zwar nicht durch das gleiche Zeichen ausgedrückt, vermählen sich aber in jeder Zeichnung mit der gleichen Empfindung. [...] Die Art, wie die Nase im Gesicht wurzelt, wie das Ohr am Kopf sitzt; die Art, wie der Unterkiefer aufgehängt ist, die Art wie die Brille auf Nase und Ohren aufliegt, der gespannte Blick [...].¹⁹⁸

Der Zeichenstatus bedingt sich durch die Entsprechung von der Komposition des Bildes und der Struktur des Objekts. Insofern die Linien dieselbe Anordnung wiedergeben, insofern funktionieren sie als Zeichen; jedes Zeichnung ist ein anderes Zeichen, weil konkret keine Zeichnung exakt gleich ist. Entscheidend ist die „[...] in allen Zeichnungen gleich bleibende Intensität – obwohl in jeder Zeichnung der Ausdruck wieder um eine Nuance anders ist.“¹⁹⁹ Die Nuancierungen formaler Elemente bestimmt die Einzigartigkeit jeder Darstellung, die „[...] tout à fait particulière [...]“²⁰⁰ ist und respektive Zeichen, auch wenn das Referenzobjekt dasselbe bleibt.

Schon Sollilou verwies auf den dekonstruierenden Effekt des Zeichenbegriffes von Matisse auf die Kopie/Original Dichotomie, die den abendländischen Kunstbegriff entscheidend geprägt hat.²⁰¹ Wenn sich im Scherenschnitten einzelne Elemente als Papierstückchen, Reste und Abfälle, die am „Schneidetisch“ übrig geblieben sind, entpuppen und wie zufällig zu „Figuren des Details“ werden, wie an vielen Beispiel deutlich wird, so geht es dabei jedoch vor allem um die Artikulation des Unartikulierten, das ebenso anhand der „marks“ wie der „traces“ ins Bild kommt. James Elkins schreibt in diesem Zusammenhang: „Unlike written signs, drawn and painted marks are insecurely linked to their grounds, and the same is true at the level of the figure – a fact that has to be suspended in order to get on with art historical

¹⁹⁸ Matisse 1982: S. 211.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Matisse 1972: S. 249.

²⁰¹ Siehe Sollilou 1999: S. 45.

interpretations that treat figures as if they were signs detached from their grounds.”²⁰²

Im Schnipsel wie dem Schnitt scheint sich gleichwohl eine Lösung von diesem Grund, der auch eine abstrakte „landscape of marks“²⁰³ bildnerischer Mittel bildet, zu vollziehen. Die Originalität des Scherenschnittes und das, was als seine Zeichenhaftigkeit verstanden werden kann, liegen vielleicht gerade darin begründet, dass sich dort die Diskontinuität des Entstehungsprozesses offenbart. Schnitt und Schnipsel werden zu konstitutiven Elementen, die eine sprachanalogue Bildgrammatik herstellen, indem sie sich eines maximalen Abstraktionsgrades von lesbarer Figurativität bedienen, die nicht durch einen beschreibenden Naturalismus verschleiert, sondern durch die Gestalthaftigkeit des Details augenscheinlich wird.

Sowohl das Detail, das sich auf einen motivischen Inhalt als auch das Detail, das sich auf formalen Ausdruck bezieht, werden durch die Verwendung von Resten und Schnipseln bedient. Arasse kategorisierte das Detail des Bildes zunächst in vier unterschiedliche Ordnungen, u.a. in diejenige des Ikonischen (die Fliege) und diejenige des Malerischen (der Farbfleck). In letzterem zeigt sich „die Malerei in ihrem ‚inchaotiven Zustand‘, in dem sie kraft ihres figurativen Vermögens im Begriff ist zum Bild zu werden. Sie zeigt sich in dieser Kraft, die noch nicht zur Figur geworden ist. Es ist der Fleck, der Ab-Fall,“²⁰⁴ schreibt Arasse. Matisse verwendete Abfall im wörtlichen Sinne: Reste und Schnipsel der Papierbögen, die das Ausschneiden einer Figur produziert hat. Diese wurden zu Details, die wie jede Form des Scherenschnittes in der Schwebe zwischen Ikon und Abstraktion wahrgenommen werden kann: die kleinen, blauen Papierresten des Schwimmbeckens sind motivisch Wassertropfen und Spritzer, ihre Unbestimmtheit macht sie zu papiernen Flecken, die sich der ikonischen Ordnung entziehen und doch verweisen sie auf die übergeordnete Semantik des Bildes, das sich in seiner Gesamtheit gewissermaßen darin verdichtet.²⁰⁵ Als Teil des Motivs und als Papierrest sind sie gleichzeitig wörtlich materielle und piktoral motivische Details, wie es am Beispiel des *Schwimmbeckens* am deutlichsten zum Ausdruck kommt: „particolare“ (ein Ausschnitt des Dargestellten: ein Wassertropfen) und „dettaglio“ (etwas, das ausgeschnitten wird: ein Papierschnipsel).²⁰⁶ Trotzdem ist

²⁰² Elkins 1998: S. 43.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Arasse 2006: S. 167. Siehe auch Arasse 1992.

²⁰⁵ Vgl. Arasse 2006: S. 167.

²⁰⁶ Begriff nach Arasse, ebd.

auch ihm der „dislokative Effekt“²⁰⁷ zu Eigen, denn herausgetrennt aus dem Bildzusammenhang verlöre das Detail seine figurative Besetzung und würde nur mehr als Papierrest wahrgenommen werden. Nirgendwo scheint die Aussage von Matisse wörtlicher gemeint als an dieser Stelle: „[...] jedes Kunstwerk ist eine Ansammlung von Zeichen, die der Künstler im Laufe der Arbeit erfindet, so wie es ihre Stellung im Bild erfordert. Nimmt man sie weg aus der Komposition, für die sie geschaffen worden sind, so tun diese Zeichen keinerlei Wirkung mehr.“²⁰⁸ Kontext meint hier gleichwohl die Fläche innerhalb des piktoralen Rahmens. Darin sind Rest und Schnipsel zwar auffällig gewordene phänomenologische Tatbestände, ihr Detail ist hingegen keine Störung des Bildes wie Cézannes „Pfahl im Gewebe“²⁰⁹, sondern Partizipant an einer kompositorischen Harmonie, die durch formale Homophone die Bildeinheit herstellt. In dieser sind das Partikel respektive der Papierfetzten als Wassertropfen lesbar oder eine aus dem Wasser auftauchende Hand wie im *Schwimmbecken*, als Löcher des Netzes unter dem Trapez wie in den *Codomas* und in Ausnahmefällen wie *Rot und Gold* zum selbstreferentiellen abstrakten Formelement. Wird das Papierstück isoliert, verliert es jegliche Bedeutung und Konnotation und wird wieder zum Rest, zum Abfall oder zum Schnipsel. Darin zeigt sich die Verwandtschaft zu der Marke oder dem Fleck des Malers. Die Eigenschaft des Partikels besteht aber darin diesen subsemiotischen Elementen durch eine definierte Silhouette Gestalt zu verleihen. Seine Lesbarkeit ist gleichwohl nur im syntaktischen Verband des Bildes vorhanden, entfernt man das Partikel, verliert es seine Sinnhaftigkeit. Jene Articuli des Bildes sind keine Figuren der Störung sondern Figuren der Vervollständigung. Gleichwohl haben sie dieselbe Qualität wie andere Formelemente des Scherenschnitt zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit hin und her zu springen, ein Dynamismus der ähnlich wie die „gespachtelte“ Linie zwischen Objektwirklichkeit und Bildautonomie pendelt, der gleichwohl nicht als Auffälligkeit innerhalb eines Bildkomplexes hervorsticht, sondern zum medial bedingten inhärenten Charakteristikum wird, das latent beständig präsent ist, aber auch übersehen werden kann, das in seiner Subtilität zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit schwankt und Formen bildet, die sich nicht entscheiden können, ob sie Figur oder Fleck sein wollen, ob es sich um Gestalt handelt, die sich auflösen oder verfestigen will. Das Detail des Darstellungsgegenstandes verdichtet sich im

²⁰⁷ Begriff nach Arasse, S. 167.

²⁰⁸ Matisse 1982: S. 242.

²⁰⁹ Siehe Bach 2000.

Überbleibsel aus Papier, in dem es zum expressiven Bestandteil des zeichenhaften Bildes erhoben wird. „The artist has created the sensation of a fall by an arrangements of ‚splashes‘ around the figure“²¹⁰, beschreibt Anne Coron dieses Merkmal in Bezug auf die Figur eines Schwimmers. Es geht um die Artikulationsmöglichkeiten eines formlosen, momenthaften Phänomens, einer Materie in Bewegung: die Gestalt von spritzendem Wasser oder die Sensation eines schwimmenden Körpers.

„Sezierkunst“²¹¹ wird also hier eher im Reich der Vorstellungskraft betrieben, aus dem visuelle Fragmente auf die ausgeschnittene Papierform projiziert werden, auf Details einer Materialität, die mit den „Schatten“ von Impressionen oder „Nachbildern“, die das Gehirn produziert, verschmelzen, mit dem Effekt, dass das Detail nun selbst den Anspruch auf „Figuren der Ganzheit“²¹² stellen kann. Die Silhouette des Details ist ein buchstäbliches „Fundstück“ im Herstellungsprozess des Scherenschnittes, der sich als Resultat eines „Findens“ in angehäuften silhouettiertem Papiermaterial heraus stellt, ein Rest als Produkt eines mechanischen Verfahrens, der sich dem Vorstellungsbild assoziiert und zur Gestalt der Marke, des Flecks erhoben wird.

Wie das Detail in der Tradition mimetischer Repräsentation zum Realismus des Bildes beigetragen hat, zeigt sich das Detail des Scherenschnittes dem expressiven Gehalt subordiniert, der bei Matisse dem Begriff der Sensation verpflichtet ist. Der Transfer einer Sensation in ihr visuelles Äquivalent bedient sich dabei derselben Wirksamkeit wie das Ikon als Beschreibung einer Oberfläche, die Umberto Eco im semiotischen Zusammenhang folgendermaßen erläutert: Wie die Ähnlichkeit zu einem Gegenstand durch minimale visuelle Stimuli hergestellt werden kann, lässt sich auch die Assoziation mit einer bestimmten Empfindung durch eine bestimmte Kombination von Farben und Formen hervorrufen. Die Sensation des Visuellen basiert auf Mechanismen, die ähnlich der Sprache eine eigene Rhetorik haben: Gestalt evoziert eine bestimmte Wirkung, die den Rest an Ähnlichkeit auf einen Code zurückführen kann, der in den Formenzusammensetzungen nachhallt, da sie schon zuvor als Abbildung bestimmter Vorstellung wieder erkannt wurden. Hinzu kommt, was die Kunstgeschichte Handschrift, Stil oder Originalität genannt hat: der Künstler verwendet bestimmte Codes mischt sie mit der Eigenart seiner

²¹⁰ Coron 2005: S. 8.

²¹¹ Vogel 2004: S. 11.

²¹² Ebd.

Darstellungsweise. Auf Ebene der Expressivität hält die Kunstgeschichte ihre Klassifizierung bereit, die vergleichbar mit der Intonation der Sprache wären, wie beispielsweise die nervöse Linie, die anmutige oder die schwere Linie. Hat eine Linie sich als konventioneller Wert etabliert, wird in einem Bild nicht die Anmut der Linie gesehen sondern Anmut an sich. Ein ästhetisches Zeichen ist mit Anmut konnotiert weil ein bestimmter Wahrnehmungsmechanismus einsetzt, der Emotionen rekonstruiert, die ursprünglich bei einer bestimmten Spannung zwischen Linien erzeugt wurde, so dass diese Komposition diese Emotion ins Gedächtnis zurück ruft; Anmut kann überall gelesen werden, wo die ästhetischen Mittel auf diese Art verwendet werden.²¹³

In dem Sinne, in dem Matisse die Mittel der Mimesis in seinen Werken neu verhandelt, gilt dies auch für ihre etablierte Rhetorik. Die „Valeur“ des Zeichens bei Matisse ergibt sich aus seiner Differentialität, die keine Opposition sondern eine Ähnlichkeit auf der Ebene der Artikulation darstellt. Wie Eco schreibt, wird mit den Daten der Zeichnung auf dieselbe Art verfahren wie mit den Erfahrungsdaten anderer Sinneswahrnehmungen. Sie werden selektioniert und strukturiert aufgrund von vorhergegangener Erfahrung, das heißt die Wirklichkeit wird durch die Erfahrung kodifiziert. Auch die Verbindung einer Sensation mit einem Phänomen ist eine erlernte Wahrnehmung,²¹⁴ das heißt die *Articuli* des Bildes sind Details, die in den Dienst der Sensation gestellt werden, die die aufgrund von erlernter Wahrnehmung als solche ausgelegt werden kann. Die Art der Verwendung des Begriffes Zeichen bei Matisse erweist sich als theoretische Legitimation einer Methode, die dem Rest, dem Schnipsel, dem Abfall Gestaltfähigkeit verleiht und auf eine eigene Genealogie der Kategorisierung verweist, die an ikonologische und ikonografische Methoden anschließen. Gleichwohl sucht der Maler der Moderne die traditionelle Rhetorik der Mittel zu brechen, indem er Sensation durch Struktur zu übersetzten sucht. Wo Leonardo da Vinci wirbelnde Knäuel aus Spirallinien zeichnete, um die Dynamik ephemerer Phänomene und das Wachstum der Natur darzustellen,²¹⁵ etabliert Matisse einen Diagrammatismus, der sich über das Bildfeld beziehungsweise das Oeuvre spannt und Gestalt durch das Spiel homophoner Formalismen erzeugt, die durch räumliche Distanzierung, motivische Serialität, visuelle Fragmentierung und methodische Detaillierung zueinander in Beziehung treten können.

²¹³ Vgl. Eco 1972: S. 197–230.

²¹⁴ Vgl. Ebd.

²¹⁵ Siehe Arasse 1999.

IV. Semantik / Fluidität

Matisse sprach immer vom „plastischen Zeichen“ (signe plastique), das vom Ausdruckssystem der Sprache zu unterscheiden sei:

[...] ich [kann] nicht zum voraus Zeichen festlegen, die sich nie verändern würden und die so etwas wie eine Schrift wären.²¹⁶

Durch das Prisma der Semiotik betrachtet, erweist sich der Begriff des Zeichens in der Vorstellung von Matisse in erster Linie als Reflexion über die Produktion von Zeichen, über ihren Ursprung innerhalb des visuellen Feldes „Kunst“, die dabei aber auch auf ihren etymologischen Ursprung zurückführt werden. Aragon schreibt:

Une des boutures les plus anciennes du grec séméoin, dans le terreau français, le terme sémion a son origine chez Quintilien pour qui sémion désignait la valeur de la brève, prise pour unité prosodique. C'est-à-dire l'unité de chant dans le vers.²¹⁷

„Semeion“ – der Klang des Verses – bietet sich im Vergleich von Sprache und Bild als analogisches Äquivalent eines visuellen „Formklanges“ an, der Signifikant und Signifikat miteinander versöhnt. Formale Syntax wird bei Matisse zum Bedeutungsträger, die die dichotome Struktur der Linguistik unterläuft, indem sie als Ausdruckseite des Zeichens seinen Inhalt artikuliert. Und sogar bei Alberti kommt das Wort „Zeichen“ in Bezug auf die Komposition des Bildes vor:

Unter Zeichen verstehe ich hier insgesamt das, was sich auf einer Fläche in der Weise zeigt, dass es vom Auge wahrgenommen werden kann.²¹⁸

Künstlerische Produktion wird als kreativer Prozess ausgewiesen, in dem alte Codierungen benutzt werden können, um neue Bilder zu schaffen, die im Moment ihrer Entstehung gleichwohl noch unbesetzt sind und deren Bedeutung von Rezeption, Distribution und Zeitgeschichte abhängt, Faktoren, die Matisse durchaus in Betracht zog, als er sich über Lesbarkeit seiner Werke äußerte:

²¹⁶ Matisse 1982: S. 242.

²¹⁷ Aragon 1998: S. 183.

²¹⁸ Alberti 2000: S. 67.

[...] ich [muß] Zeichen finden, die meinen eigenen Traum nicht stören, Zeichen, die in Beziehung stehen zum Wesen meiner Erfindung. Es werden neue Zeichen sein, die ihrerseits in die Sprache der Allgemeinheit eingehen werden, falls das, was ich durch sie ausdrücke, für anderen einen Sinn hat ...²¹⁹

In der transformatorischen Schmelzzone der Bildlichkeit, die sich als Knotenpunkt der Wahrnehmung von Subjekt und Kollektiv offenbart, weicht die Auffassung von einem statischen Zeichensystem auf, dessen Struktur auch das Denken in ikonografischen und ikonologischen Entwicklungslinien bestimmt. Dabei hat Saussure einst schon auf die Veränderlichkeit des Zeichens hingewiesen, das sich gleichwohl immer von seiner Historizität ausgehend entfaltet, die konstitutiv für seine Neubesetzung ist:

[...] das Zeichen wird umgestaltet, weil es sich ununterbrochen in der Zeit fortpflanzt. Das Vorherrschende bei einer jeden Umgestaltung ist aber, dass die ursprüngliche Materie dabei fortbesteht; die Abweichung vom Vergangenen ist nur relativ. [...] Was aber auch immer die Faktoren der Umgestaltung sein mögen, ob sie einzeln oder in Verbindung wirken, sie laufen immer hinaus auf eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung.²²⁰

Matisse unternimmt in seiner Rede vom Zeichen einen Erklärungsversuch künstlerischer Praxis, der sich der Frage des Schöpferischen widmet: Wo kommen Formen her? Wie können neue Formen entstehen? Er formuliert gedankliche Haltepunkte für eine Theorie des Genuinen, die Zeichen und Bilder an denselben Ursprung anbinden. Sein Gedankengut eröffnet die Perspektive auf eine Möglichkeit, wie die Semiotik mit Bereichen der Kunstwissenschaft wie Ikonografie und Wahrnehmung, der Psychologie des Schöpferischen, formalistische Probleme und die Verbindung zwischen Natur und Objekt, verknüpft werden können. Dabei gilt die Form als Fluidum, deren Semantik der Verschiebung unterworfen ist, dem Prozess der Bildproduktion als per se inhärent. Ausgehend von einer Disposition, innerhalb derer die Wirklichkeit der Objekte zur Projektionsfläche der Imagination werden, öffnen sich die Grauzonen der Zuschreibung, in denen sich das Zeichen in einem Zustand zwischen Fluss und Verfestigung befindet. Matisse reflektiert dabei über die Mittel, die Raum und Dynamik auf einer Fläche erzeugen können und lässt die

²¹⁹ Matisse 1982: S. 173.

²²⁰ De Saussure 2001: S. 87–88.

Kontextabhängigkeit des bildnerischen Zeichens auf formaler Ebene wörtlich werden. Die Modifikation von Themen und Motiven hatte bei Matisse Methode, wie Jack Flam schreibt:

A form is invented [...] and put whole into the picture; sometimes it works, sometimes it does not; if it does not, it can be lifted and placed somewhere else.²²¹

Das Potenzial der Multivalenz dieser ausgeschnittenen Formen basiert auf der Abstraktheit jeder einzelnen. Wird ein Papierstück aus einem Scherenschnitt entfernt, verliert es oftmals seine Zuschreibung. Es wird zum bedeutungslosen kolorierten Papier, dessen abstrakte Form sich theoretisch in jede andere Komposition integrieren ließe. Reine Abstraktion ist mitnichten künstlerische Intention. Es scheint viel mehr um die Sensation eines Körpers zu gehen, der sich selbst im Zustand der Auflösung befindet, der im Verschwinden begriffen ist.

Rosalind Krauss wies mit Nachdruck darauf hin, dass der Begriff, auf den sich ein Zeichen bezieht, nicht an einen Gegenstand gebunden sein muss:

[...] das Zeichen – eher eine Funktion der Ab- als der Anwesenheit – ist die Paarung eines Signifikanten mit einem immateriellen Begriff, für den es nicht unbedingt einen Referenten (und somit kein *Ding*, auf dem man das Etikett anbringen kann) geben muß.²²²

Wie Picassos Collage eine „Reflexion über die inneren Mechanismen des Zeichens [...] was seine Operation innerhalb des Bildfeldes betrifft“²²³ sein mögen und die „Repräsentation der Repräsentation [bewerkstelligen]“²²⁴, steuert der Scherenschnitt von Matisse auf die Auflösung des Referenten zu, die sich in einer Demonstration der semantischen Fluidität äußert: Eine motivisch stark gesteigerte Doppellesbarkeit zeigt die *Glocke*; sie kann auch als Frauenkopf gelesen werden. Als Form ist sie außerdem in der Formulierung der Madonnenfigur für die Kapelle von Vence wieder zu finden.²²⁵ Die *Codomas* visualisieren die fliegenden Körper der Trapezkünstler über dem Netz in der Manege, ihre organischen Körperformen ähneln den

²²¹ Flam in: Cowart – Flam 1977: S. 42.

²²² Krauss 2000a: S. 79.

²²³ Ebd., S. 81.

²²⁴ Ebd., S. 83.

²²⁵ Vgl. Bach 2007: S. 193–195.

Elementen der *Lagune*, die sowohl als Wasserpflanzen oder als schwimmende Körper identifiziert werden können. Ein *Cowboy* ist der beinahe idente Widerhall der Gestalt seines Pferdes. Die „Zirkulation des Zeichens“²²⁶ ist hier die Zirkulation des Zeichens für einen Körper, der alle Bedeutungsmöglichkeiten ausprobiert. Ob es für den menschlichen Körper, den vegetabilischen oder animalischen steht, ist nicht immer unterscheidbar, denn was seine Semantik betrifft, passt sich die Form an das Bild und seine Syntax an: der „Körper“ eines Blattes kann dieselbe Form aufweisen, egal ob es auf einem Baum wächst oder unter Wasser; das Blatt kann ein menschliches Auge wie dasjenige des Schwertschluckers (Abb. 42) oder ein tierisches Auge wie dasjenige eines Drachens (Abb. 43) darstellen. Der „Körper“ einer Mohnblume (Abb. 44) kann an einen Frauenkörper erinnern, der wiederum einem Affen ähneln mag (Abb. 45) und die ihnen verwandte Gelenkigkeit der *Akrobaten* weist wiederum Reminiszenzen an geschwungene Blattformationen auf. Ein Fisch in Ozeanien oder Polynesien kann dieselbe Form haben wie ein Vogel ebendort (*Ozeanien, der Himmel* und *Ozeanien, das Meer* oder *Polynesien, der Himmel* und *Polynesien, das Meer*). Ein Garten (*Gemüse*), ein Gewässer (*Meerestiere*) oder die wilde Natur (*Amphititre*) haben dieselbe Struktur und ihre Lebensräume ähneln sich hinsichtlich der Erscheinungsformen von Flora und Fauna. Ob es sich um Algen oder Blattwerk, Früchte oder Quallen, einen Seestern oder einen Stern am Himmel handelt: ihre „Körper“ treten im Scherenschnitt von Matisse durch dieselben „Zeichen“ in Erscheinung. Es sind die Schwingungen der Arabeske, die diese „Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier“²²⁷ erzeugen. Sie evozieren das diagrammatische Meta-Lineament der Scherenschnitte, dessen Formen einander über die Grenzen der einzelnen Kompositionen hinaus antworten wie die Homophone einer Sprache. Ihre Resonanzen beschreiben einen Zustand, in dem die Besetzung der Bilder insofern unbestimmt oder fließend bleibt, als das sie „schwimmende Zeichen“ sind, wie Aliez und Bonne schreiben:

Dort, wo jegliches bestimmbare ‚Objekt‘ fehlt, rühren die Motive an die Abstraktion eines reinen Lebensgefühls, denn die figürliche Unbestimmtheit ihre Atemwindung ermöglicht lebendige und mehrsinnige Zeichen und einen allgemeinen Biometamorphismus, in dem sich, in einem heterogenen gemeinsamen Werden, das

²²⁶ Begrifflichkeit in Anlehnung an den Titel des Essays von Rosalind Krauss über die Collagen von Picasso „The Circulation of the Sign“, siehe: Krauss 1998.

²²⁷ Deleuze 1995: S. 20.

Mineralische, das Pflanzliche, das Tierische, das Menschliche verbinden, jenseits der Organizität, die zuvor stet das offenbare oder geheime (weil verformte) Gesetz der Zeichnung darstellte. In diesem Werk nun wird keine Form *verformt* (hierin besteht einer der großen Unterschiede zu Picasso), es gibt keine Gestalt oder keine Gesichtlichkeit, die es wir zur Zeit des historischen Fauvismus zu entstellen gälte. Man verläuft sich zwischen geschmeidigen Algen und Korallenzweigen, zwischen Himmel und Meer, farbigen Lichtwogen und Tiefendünen, Unterwasserserpentinen und schemenhaftem menschlichem Schwimmen, zwischen Riesenetier und vielgestaltig schwebender Vegetation. Es ist (in der Anspielungsvielfalt) all dies zugleich, (in der Abstraktion) nichts davon und gleichzeitig weit mehr als das, denn das Ganze ist unablässig durchdrungen vom *luftigen Milieu*, in dem die Zeichen ausgiebig schwimmen.²²⁸

Was die „Befreiung der Linie“ durch die Arabeske genannt wurde – ein kontinuierliches Pendeln zwischen dem gegenständlichen Referenten und der Spannung des abstrakten Formenspiels – gilt gleichermaßen in Bezug auf die Gestalt. Auch wenn Matisse immer von einer Synthese von Malerei und Zeichnung gesprochen hatte, wird weiterhin über die Hierarchie der Ausdrucksmittel in seinem Werk diskutiert. Dass Matisse seine Kompositionen von der Linie her denkt, dass die Zeichnung des Bildes, ganz gleich in welchem Medium, seit Anbeginn seiner künstlerischen Praxis von fundamentaler Bedeutung ist, argumentiert Yve-Alain Bois in seinem Essay *Matisse and „Arche-drawing“*. Bois macht durch ein Zitat von Matisse darauf aufmerksam, dass der Künstler im Fauvismus eigentlich weniger die „Befreiung der Farbe“ sah:

Es ist eine große Errungenschaft der Moderne, das Geheimnis des Ausdrucks durch Farbe entdeckt zu haben. Mit dem, was Fauvismus genannt wurde, und mit den darauf folgenden Bewegungen kam dann noch der Ausdruck durch die Zeichnung hinzu; Umriss, Linien und ihre Richtung.²²⁹

Wenn Derridas „Arche-Writing“ – die Umkehrung einer kanonischen Hierarchie – als Interpretationsmodell dienen und Matisse zum Dekonstrukteur machen soll²³⁰, so mag man im Hinblick auf den Scherenschnitt vielleicht bevorzugen, von einer „Arche-

²²⁸ Aliez – Bonne 2007: S. 220f.

²²⁹ Matisse 1982: S. 137.

²³⁰ Vgl. Bois 1993: S. 60–63.

Gestalt“²³¹ zu sprechen, die einen Zeichenbegriff zu einem Gestaltbegriff macht, der sich im Sinnbild der Silhouette manifestiert, die sowohl Grund als auch Figur, sowohl Hauptsache als auch Nebensache, sowohl Ganzes als auch Detail sein kann. In diesem Sinne artikuliert sich eine „Arche-Gestalt“ durch die Komposition respektive die formale Syntax, die sich im selben Maße an linguistischen Strukturen orientiert wie diese unterläuft und an eine Denkweise gebunden ist, die im Sinne Derridas geprägt ist „von einer alten Geschichte bewohnte[r] Begriffe“²³², sich aber im Ausdruck der semantischen Verkehrung bedient. Die Fluidität der Semantik konstituiert sich in der Sprache wie im Bild durch die Articulen ihres Ausdrucks, die im Scherenschnitt mittels Schnipseln, Resten, Ecken, Schnitzern, Kurven und Wellen Differenz durch Ähnlichkeit generiert. Alle diese Elemente reagieren im Oeuvre von Matisse aufeinander, sie spiegeln sich scheinbar und weichen doch gleichzeitig auch voneinander ab. Und birgt so vielleicht eine „Arche-Gestalt“ letztendlich nicht doch auch etwas von dem Charakter einer Schrift? Das Künstlerbuch *Jazz* stellt Schrift- und Bildseiten einander gegenüber (Abb. 46), die Schrift ist beinahe selbst eine Arabeske und das Inhaltsverzeichnis mutet wie die Vokabeltabelle eines Bildalphabets an (Abb. 47). Zwischen seine Blattformen hängte Matisse an die Wände seines Ateliers eine Tafel mit monumentalen asiatischen Schriftzeichen. Diese bildhaften Embleme fügen sich harmonisch in die Umgebung aus Blattformen ein, die Matisse aus seinem Studio gemacht hat (Abb. 48). Und hat nicht Matisse seiner Signatur die Form einer Arabeske gegeben? „Der Künstler muss die Natur besitzen. Er muss sich mit ihrem Rhythmus identifizieren,“²³³ hat er einmal gesagt. So antwortet das *Echo* mit seiner Formähnlichkeit als Gestalt und als Schrift (Abb. 49). Und das „M“ für Matisse schmiegt sich den Kurven und Gegenkurven des Verlaufs einer Blattsilhouette an (Abb. 50).

²³¹ Siehe auch ähnliche Lagerung in Rosalind Krauss' „The Circulation of the Sign“, die sich der Derridaschen „Falte“ als Interpretationsmodell bedient, bei der die Figur/Grund Relation und die Schnittkanten identer Papiermaterie als bedeutungstiftende Phänomene fungieren.

²³² Derrida 1995: S. 202.

²³³ Matisse 1982: S. 214.

Literatur

Alberti 1435/2002

Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst. Hg. von Oskar Bätschman und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Aliez – Bonne 2007

Aliez, Éric und Bonne, Jean-Claude: „Das Begehren der Linie“. Über Matisses Diagrammatismus zwischen Zeichnung und Farbe“. In: Randgänge der Zeichnung. Hg. von Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister. München 2007. S. 205–222.

Aliez – Bonne 2005

Aliez, Éric und Bonne, Jean-Claude: La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en huperfauve, Paris 2005.

Aragon 1971

Aragon, Louis: Henri Matisse, roman, Paris 1971.

Aragon 1980

Aragon, Louis: Les Collages, Paris 1980.

Arasse 2006

Arasse, Daniel: „Für eine Geschichte der Malerei aus der Nähe“. In: Ders.: Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co., Köln 2006.

Arasse 1999

Arasse, Daniel: Leonardo da Vinci. Köln 1999.

Arasse 1992

Arasse, Daniel: Le Détail. Pour une histoire rapproché de la peinture. Paris 1992.

Bach 2007

Bach, Friedrich Teja: „Zeichnen als Berühren: Formen der Blindheit bei Matisse, Morris, Serra“. In: Randgänge der Zeichnung. Hg. von Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister. München 2007, S. 187–204.

Bach 2006

Bach, Friedrich Teja: Shaping the Beginning. Modern Artists and the Ancient Eastern Mediterranean. Ausst.-Kat. N.P. Goulandris Foundation, Museum of Cycladic Art. Athen 2006.

Bach 2000

Bach, Friedrich Teja: „Der Pfahl im Gewebe“. In: Cezanne: Vollendet – Unvollendet. hg. von Klaus Albrecht Schröder et al. Ausst.-Kat. BA-CA Kunstforum. Wien 2000. S. 63–83.

Bal – Bryson 1991

Bal, Mieke und Bryson, Norman: „Art History and Semiotics“. In: The Art Bulletin. Vol LXXIII. No. 2. June 1991.

Barr 1951

Barr, Alfred H.: Matisse: His art and his public. New York 1951.

Barthes 1985

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main 1985.

Berggruen – Hollein 2002

Berggruen, Oliver und Hollein, Max (Hg.): Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre, München 2002.

Blumenberg 1981

Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“. In: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1981.

Bois 1998

Bois, Yve-Alain: Matisse und Picasso. Kimbell Art Museum. Fort Worth – Paris 1998.

Bois 1994

Bois, Yve-Alain: „On Matisse. The Blinding“. In: October, 68, Spring 1994. S. 60–121.

Bois 1993

Bois, Yve-Alain: Painting as Model, Cambridge, Mass. – London 1993.

Bois 1992a

Bois, Yve-Alain: „The Semiology of Cubism“. In: Lynn Zelevansky (Hg.), Picasso and Braque. A Symposium, 1992.

Bois 1992b

Bois, Yve-Alain: „The Matisse-System“. In: Artforum, September 1992. S. 90–92.

Bois 1985

Bois, Yve-Alain : “Matisse Redrawn“. In: Art in America, September 1985. S. 126–131.

Bois 1974

Bois, Yve-Alain: “Légendes de Matisse“. In: Critique. Nr. 324, Mai 1974. S. 434–466.

Boyer – Ardant 2005

Boyer, Marie F. und Ardant, Hélène: Matisse at villa Le Rêve, Bern 2005.

Brennan 2004

Brennan, Marcia: Modernism’s Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction. Cambridge, Mass. – London 2004.

Buchholz 1985

Buchholz, Cornelia: Henri Matisse, “Papier découpée“. Zur Analyse eines Mediums. Frankfurt am Main 1985.

Büttner 2001

Büttner, Phillip: „Jackson Pollocks Drip Paintings und die Papiers découpés von Henri Matisse“. In: Markus Brüderlin (Hg.): Ornament und Abstraktion. Kunst und Kulturen. Moderne und Gegenwart im Dialog. Ausst.-Kat. Fondation Beyeler. Basel 2001.

Cassou 1953

Cassou, Jean und Salles, Georges: „Matisse va présenter au public ses papiers découpés“. In: France Illustration, Nr. 383, 1953. S. 234–235.

Coron 2005

Coron, Anne: La Piscine, Paris 2005.

Courthion 1956

Courthion, Pierre: „Le papier collé du cubisme à nos jours“. Und: „Les papiers découpés de Henri Matisse“. In: XXe siècle 6, 1956.

Cowart – Flam 1977

Flam, Jack und Cowart, Jack: Henry Matisse. Paper Cut-outs. The St. Louis Art Museum, The Detroit Institute of Arts, New York 1977.

Cowart 1975

Cowart, Jack: „Matisse's Artistic Probe: the collage“. In: Arts Magazine 49 1975. S. 53–55.

De Chassey 1998

De Chassey, Eric: La décoration violente: Matisse dans l'art américain, Paris 1998.

Degand 1953

Degand, Leon: „Les Papiers découpées de Matisse“. In: Art aujourd'hui, Vol. 4, No. 2, 1953, S. 28.

Deleuze 1995

Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Logik der Sensation. Hg. von Gottfried Böhm und Karlheinz Stierle. München 1995.

Deleuze 1993

Deleuze, Gilles, „Platon und das Trugbild“, in: ders., Logik des Sinns, Frankfurt am Main 1993.

Derrida 1995

Derrida, Jacques: „Die zweifache Séance“. In: Ders.: Dissemination. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1995. S. 193–322.

Derrida 1983

Derrida, Jacques: „Linguistik und Grammatologie“. In: Ders.: Grammatologie. Frankfurt am Main 1983. S. 49–129.

De Saussure 2001

De Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. 3. Auflage. Berlin – New York 2001.

Didi-Huberman 1999

Didi-Huberman, George: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999.

Duthuit 1992

Georges Duthuit, Écrits sur Matisse, Paris 1992.

Eco 2002

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München 2002.

Elderfield – Baldassari 2002

Elderfield, John und Baldassari, Anne et al (Hg.): Matisse – Picasso, Ausst.-Kat. Tate Modern, Grand Palais, MOMA. London – Paris – New York 2002.

Elderfield 1992

Elderfield, John: Henri Matisse. A Retrospective. Ausst.-Kat. MOMA. New York – London 1992.

Elderfield 1978

Elderfield, John: Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art. MOMA. New York 1978.

Elderfield 1977

Elderfield, John: The Cut-outs of Henri Matisse, Indianapolis 1977.

Elkins 1998

Elkins, James: On Pictures and the Words That Fail Them. Cambridge, Mass. 1998.

Elkins 1999

Elkins, James: Why are our pictures puzzles? On the modern origins of pictorial complexity. London 1999.

Finsen 2005

Finsen, Hanne (Hg.) : Matisse – Une seconde vie. Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris 2005.

Finsen 2001

Finsen, Hanne (Hg.): Matisse Rouveyre correspondance. Paris 2001.

Flam 1988

Flam, Jack: Matisse: A Retrospective. New York 1988.

Flam 1986

Flam, Jack: Matisse: The Man and his Art, 1869 – 1918. Ithaca - London 1986.

Fourcade 1972

Fourcade, Dominique (Hg.): Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art. Paris 1972.

Fry 1951

Fry, Roger: Henri Matisse. Paris – New York 1951.

Gilot 1990

Gilot, Françoise: Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft. München 1990.

Girard 1986

Girard, Xavier (Hg.): Matisse Photographies. Kat. Musée des Beaux Arts. Nice 1986.

Goldin 1975

Goldin, Amy: Matisse and Decoration: The Late Cut-outs. In: Art in America. New York Juli – August 1975. S. 49-59

Goldwater 1986

Goldwater, R.J.: Primitivism in Modern Art. Cambridge, Mass. – London 1986.

Gombrich 2004

Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion, Berlin 2004.

Gowing 1968

Gowing, L. (Hrsg.): Matisse 1869 – 1954. Hayward Gallery. London 1968.

Grebe 2007

Grebe, Anja: Matisse. JAZZ. Nürnberg 2007.

Growe 1990

Growe, Bernd: „Die Spur der Linie. Henri Matisse und die Zeichnung der Moderne“. In: Ders. (Hg.): Zeichnung und Moderne. Modelle zeichnerischer Verfahren. Arbeitskreis Stadtzeichner. Alsfeld 1990.

Guichard – Meilli 1984

Guichard-Meilli, Jean: Die ausgeschnittenen Gouachen von Henri Matisse. Genf 1984.

Hoyal 1983

Hoyal, Susan: „Henri Matisse – A Celebration of the Cut-Outs“. In: Crafts, Nr. 65, Nov./Dez. 1983, S. 51.

Janson 1961

Janson, H.W.: „The ‚Image Made by Chance‘ in Renaissance Thought“. In: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, Volume I.* Hg. von Millard Meiss, New York 1961. S. 254–266.

Jedlicka 1955

Jedlicka, Gotthart: *Die Matisse Kapelle in Vence. Rosenkranzkapelle der Dominikanerinnen.* Frankfurt am Main 1955.

Krauss 2000a

Krauss, Rosalind: „Im Namen Picassos“ (1980). In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Berlin 2000.

Krauss 2000b

Krauss, Rosalind: „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“. In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Berlin 2000.

Krauss 2000c

Krauss, Rosalind: „Anmerkungen zum Index: Teil 1“ und „Anmerkungen zum Index: Teil 2“. In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Berlin 2000. S. 249–276.

Krauss 1998

Krauss, Rosalind: „The circulation of the sign“. In: *The Picasso Papers.* New York 1998. S. 25 – 85.

Lionel Marie – Sayag 2003

Lionel-Marie, Annick und Sayag, Alain (Hg.): *Brassaï. Ausst.-Kat.* Albertina. Wien 2003.

Labrusse 1999

Labrusse, Remi: *Matisse. La condition de l'image.* Paris 1999.

Lassaigne 1959

Lassaigne, Jacques : „La première exposition des grandes gouaches découpées de Matisse“. In: Les Lettres Francaises. Spectacles, Arts. 6.8.1959.

Lebensztjen 1975

Lebensztjen, Jean-Claude : „Les Textes du peintre“. In: Critique. Nr. 324, Mai 1974. S. 400–433.

Leymarie 1959

Leymarie, Jean : „Les grandes gouaches découpées de Matisse à la Kunsthalle der Berne“. In: Quadrum 7, 1959. S. 103-114.

Marchiori 1955

Marchiori, Guiseppe: „Papiers découpés“. In: La Biennale di Venezia. Nr. 26, Dez. 1955. S. 28-30.

Matisse – Teriade 1997

Matisse and Teriade, Collaboration works by the artist and the publisher from Verve (1937-1960), Lettres Portugaises, 1946, Casinio Di Crescendo, Yoshi Gallery New York. 1997.

Matisse 1982

Matisse, Henri: Über Kunst. Hg. von Jack Flam. Zürich 1982.

Matisse 1957

Matisse, Henri: Jazz. Stuttgart 1957.

Merleau-Ponty 1983

Merleau-Ponty, Maurice: Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Frankfurt 1983.

Meyer 1982

Meyer, Franz: „Matisse und die Amerikaner“. In: Felix Baumann (Hg.): Henri Matisse. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1982.

Meyer 1959

Meyer, Franz: Henri Matisse, 1950–1959: Les Grandes Gouaches Découpées. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern. Bern 1959.

Mitchell 1994

Mitchell, W.J.T.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago – London 1994.

Néret 1994

Néret, Gilles: Henri Matisse. Scherenschnitte. Köln 1994.

Néret 1996

Néret, Gilles: Henri Matisse. Köln 1996.

Nöth 2000

Nöth, Wilfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart – Weimar 2000.

O'Brian 1999

O'Brian, John: Ruthless Hedonism. The american Reception of Matisse. Chicago – London 1999.

Peirce 1993

Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am Main 1993.

Peirce 1998

Peirce, Charles S.: The essential Peirce: selected philosophical writing. Vol. II (1893–1913). Hg. von Nathan Hauser. Bloomington, Ind. 1998.

Pichler 2007

Pichler, Wolfgang: „Detaillierung des Bildes. Zur Einleitung in diesen Band“. In: Ders. und Ubl, Ralph et al. (Hg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München 2007.

Rubin 1984

Rubin, William: "Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern. Ausst.-Kat. MOMA. New York 1984.

Russel 1977

Russel, John: Matisse und seine Zeit. Amsterdam 1977.

Shapiro

Schapiro, Meyer: „Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen“. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994. S. 253–274.

Schiebler 1994

Schiebler, Ralf: Matisse. Scherenschnitte. München 1994.

Schneider 1970

Schneider, Pierre (Hg.): Henri Matisse: Exposition du centenaire. Paris 1970.

Schneider 1984

Schneider, Pierre: Henri Matisse. München 1984.

Shiff 1984

Shiff, Richard: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art. London – Chicago 1984.

Shiff 1987

Shiff, Richard: "Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism". In: Auping, Michael (Hg.): Abstract Expressionism. The Critical Development. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo – New York 1987. S. 94-123.

Sollilou 1992

Sollilou, Jacques : „Matisse et le signe“. In: Xavier Girard (Hg.): Matisse aujourd’hui. Nice 1992. S. 44–53.

Spiehs 2007

Spiehs, Werner (Hg.): Picasso. Malen gegen die Zeit. Ausst.-Kat. Albertina. Wien 2006.

Vogel 2004

Vogel, Juliane: „Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison“. Vortragsmanuskript der Tagung „Die Zeichnung – Grenz- und Fließfigur anschaulichen Denkens“. Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaft. Wien 14. -16. Oktober 2004.

Wescher 1974

Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1974.

Wheeler 1961

Wheeler, Monroe: The Last Works of Henri Matisse: Large Cut Gouaches. New York 1961.

Sonstige:

Henri Matisse. Jazz. Ausstellungsfolder, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Vorlesungsmitschrift zur Lehrveranstaltung von Friedrich Teja Bach „Europäische Malerei II“ an der Universität Wien 2003.

<http://www.maeght.com/archives/index.html>

Autour d'un chef-d'oeuvre de Matisse: Les trois versions de la danse Barnes (1930–1933), Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1993.

Abbildungen aus:

Ackermann – Friedel 2001

Ackermann, Marion und Friedel, Helmut (Hg.): SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Ostfildern-Ruit 2001.

Aragon 1998

Aragon, Louis: Henri Matisse, roman. Paris 1998.

Bergruen – Hollein 2002

Bergruen, Oliver und Hollein, Max, (Hg.): Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre. München – Berlin – London – New York 2002.

Deleuze 1995

Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Logik der Sensation. Hg. von Gottfried Böhm und Karlheinz Stierle. München 1995.

Elderfield 1992

Elderfield, John: Henri Matisse. A Retrospektive, Ausst.-Kat. MOMA, London – New York 1992.

Flam – Cowart 1977

Flam, Jack und Cowart, Jack: Henry Matisse. Paper Cut-outs. The St. Louis Art Museum. The Detroit Institute of Arts. New York 1977.

Grebe 2007

Grebe, Anja: Matisse. JAZZ. Nürnberg 2007.

Krauss 2000

Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Berlin 2000.

Matisse – Teriade 1997

Matisse and Teriade, Collaboration works by the artist and the publisher from Verve (1937-1960), Lettres Portugaises, 1946, Casinio Di Crescendo, Yoshi Gallery New York. 1997.

Schneider 1984

Schneider, Pierre: Matisse. München 1984.

Alle Abbildungen der Werke von Matisse © Succession Henri-Matisse 2008

Abb. 2: © Succession Picasso, 2008

Abb. 20: © Succession Bacon, 2008

Abb 21: © Succession Brassäi, 2008



Abb. 1: Henri Matisse, *Die Schnecke (L'Escargot)*, 1952
Gouache découpée auf Papier, 69 x 89cm

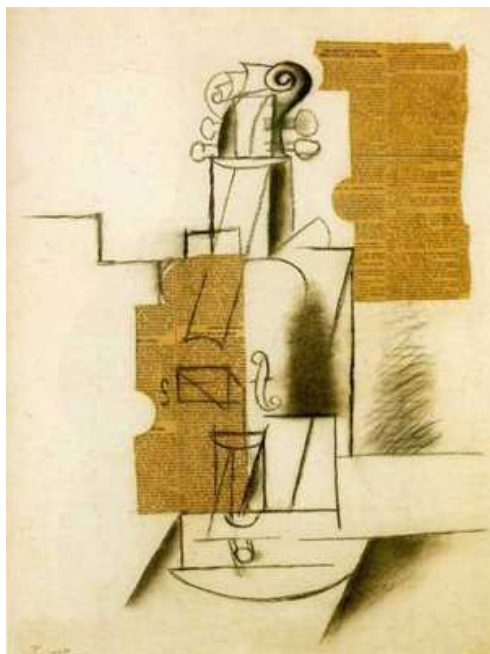


Abb. 2: Pablo Picasso, *Violine*, 1913/14
Kohle und Zeitungspapier auf Papier, 62 x 47 cm

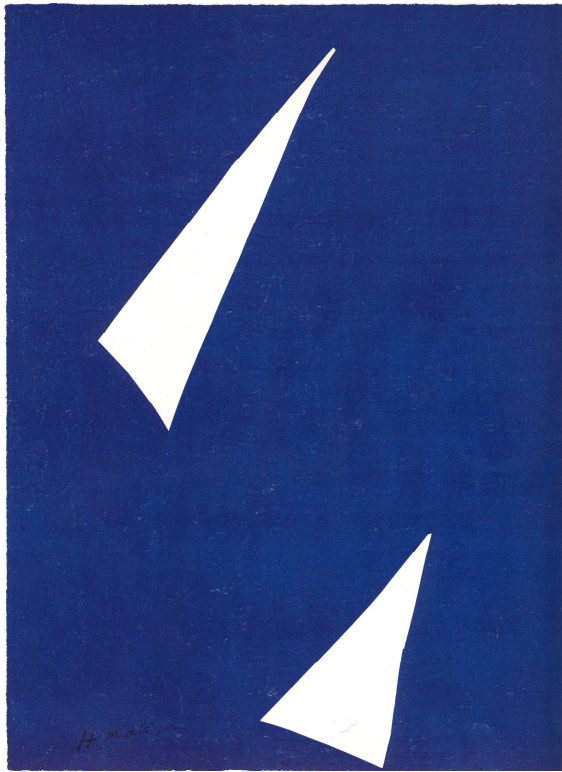


Abb. 3: Henri Matisse, *Die Segel (Les Voiles)*, 1952
 Gouache découpée, 72 x 60 cm

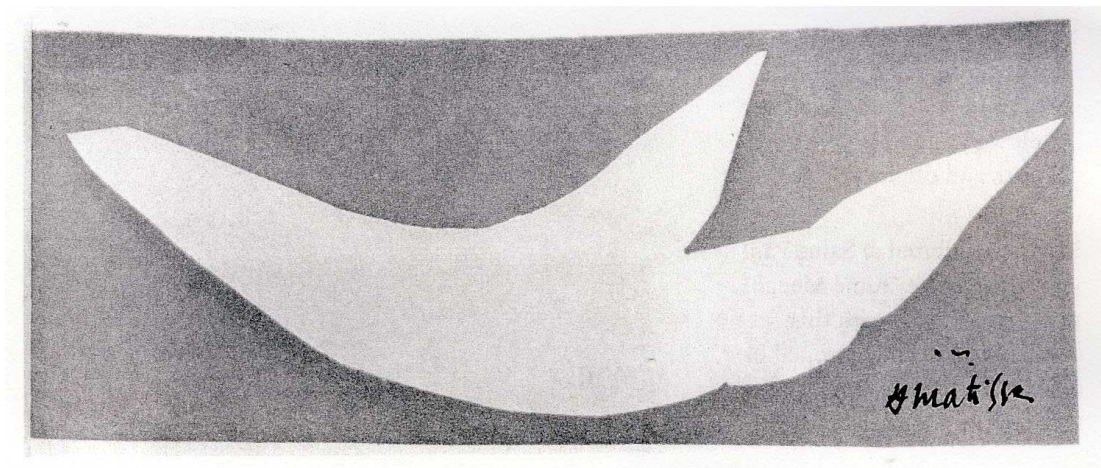


Abb. 4: Henri Matisse, *Vogel (Oiseau)*, 1945
 Gouache découpée auf Papier

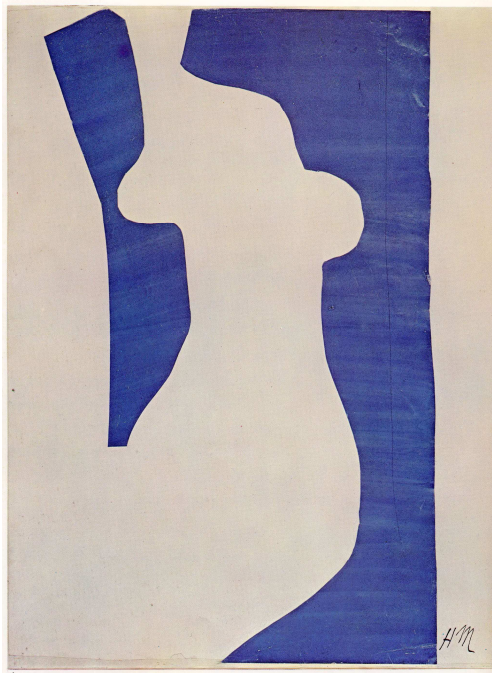


Abb. 5: Henri Matisse, *Venus (Vénus)*, 1952
Gouache découpée auf Papier, 101,2 x 76,5 cm

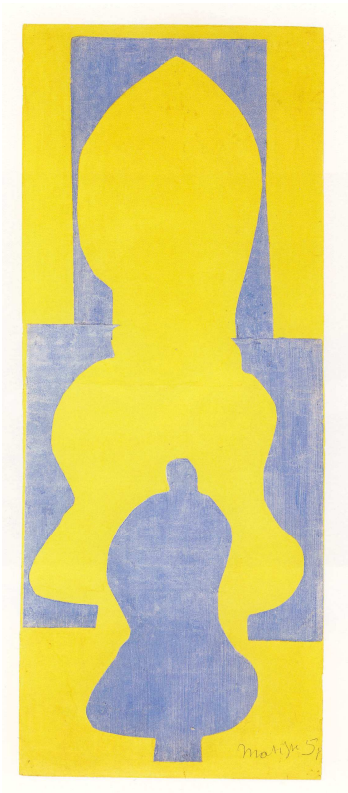


Abb. 6: Henri Matisse, *Die Glocke (La Cloche)*, 1951
Gouache découpée, 121 x 48 cm



Abb. 7: Henri Matisse, *Der Papagei und die Meerjungfrau (La Perruche et la sirène)*, 1952, Gouache découpée, 337 x 773 cm



Abb. 8: Henri Matisse, *Schnecke (L'Escargot)*, 1952 Gouache découpée auf Papier, 287 x 288 cm

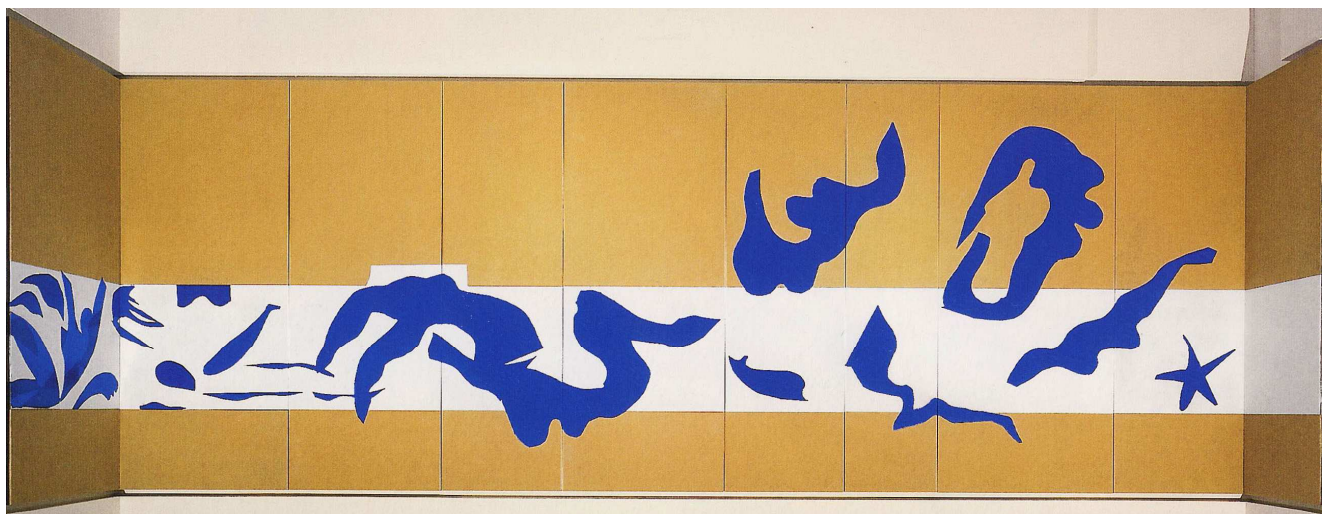
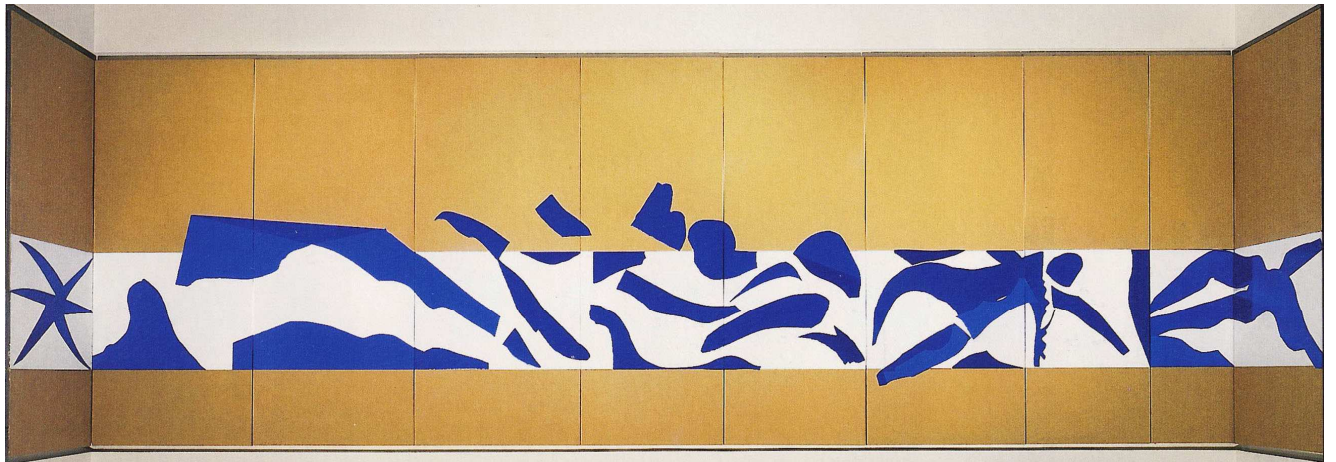


Abb. 9: Henri Matisse, *Das Schwimmbecken (La Piscine)*, 1952
 Gouache découpée auf Papier, aufkaschiert auf Leinwand, 230 x 1645 cm



Abb. 10: Atelier von Henri Matisse, Hôtel Régina, Nizza, 1953



Abb. 11: Henri Matisse, *Ozeanien, der Himmel* (*Océania, le ciel*), 1946, 165 x 380 cm



Abb. 12: Henri Matisse, *Ozeanien, das Meer* (*Océanie, la mer*), 1946, 165 x 380 cm



Abb. 13: Henri Matisse, *Polynésien, der Himmel (Polynésie, le ciel)*, 1946
196 x 314cm



Abb. 14: Henri Matisse, *Polynésien, das Meer (Polynésie, la mer)*, 1946
196 x 314cm



**Abb.15: Henri Matisse, *Meerestiere*
(*Les bêtes de la mer*), 1950
Gouache découpée auf Papier
295,5 x 154 cm**



**Abb. 16: Henri Matisse, *Gemüse*,
ca. 1951, Gouache découpée
auf Papier, 175 x 81 cm**



**Abb. 17: Henri Matisse, *Amphitrite*, 1947
Gouache découpée auf Papier, 85,5 x 70 cm**



Abb. 18: Henri Matisse, *Alge*, Gouache découpée



Abb. 20: Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944
Öl auf Leinwand, 94 × 74 cm

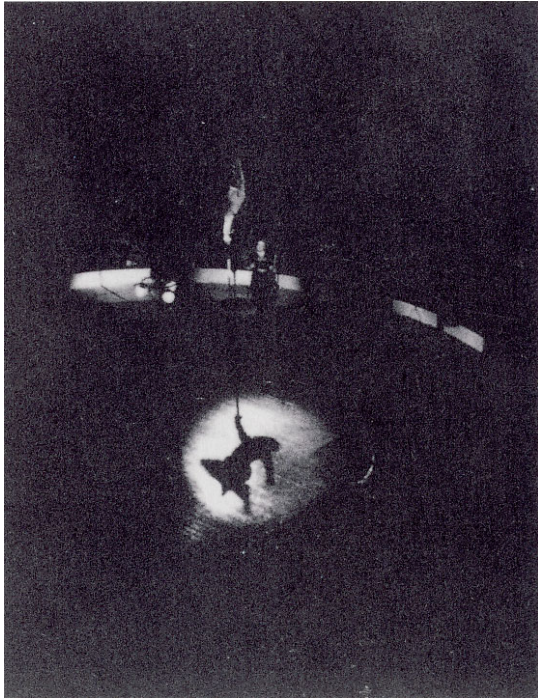


Abb. 21: Brassai, Cirque Médrano, 1932

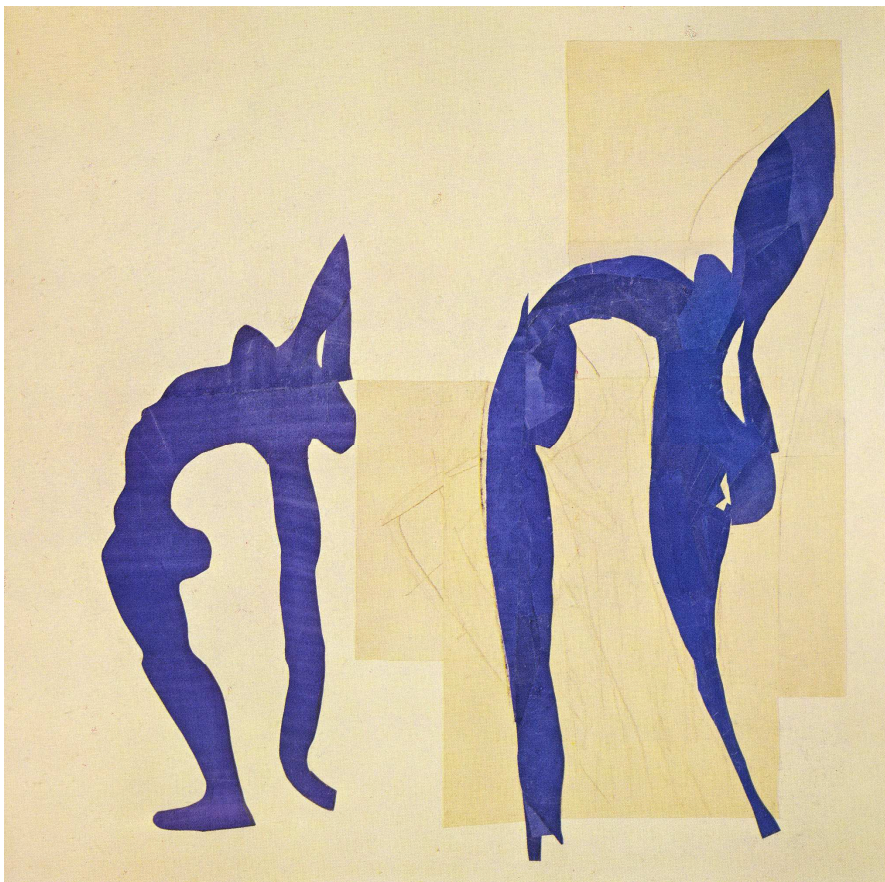
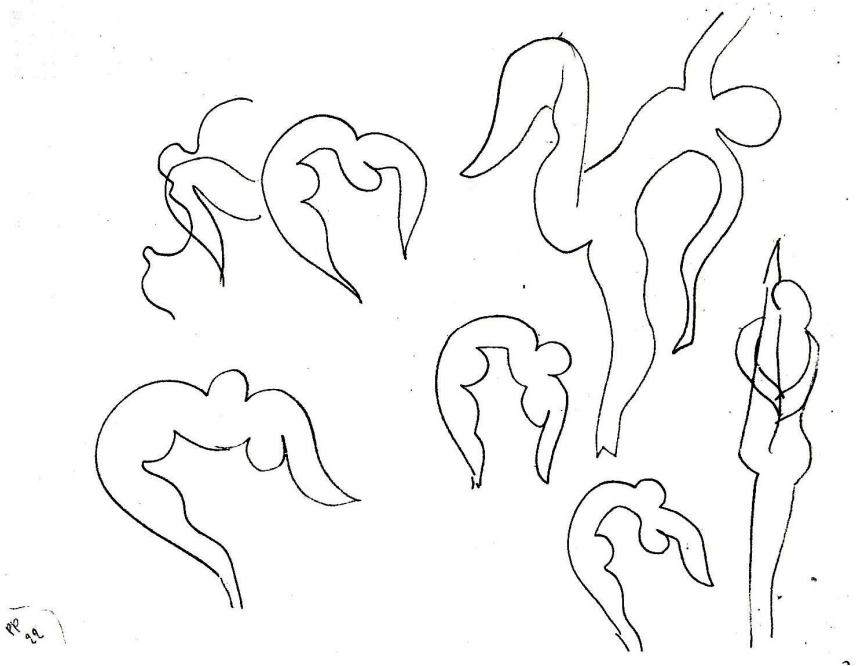


Abb. 22: Henri Matisse, *Akrobaten (Acrobates)*, 1952
 Gouache découpée und Kohle auf Papier, 213 x 209,5 cm



Abb. 23: Atelier von Henri Matisse, Hôtel Régina, Nizza, ca. 1953



**Abb. 24: Henri Matisse, *Scène de cirque*, 1943
Bleistift auf Papier, 28,3 x 27 cm, Vorzeichnung zu *Jazz***



Abb. 25: Henri Matisse, *Jazz (XI), Die Codomas (Les Codomas)*, 1944
Pochoir, 42,2 x 65 cm

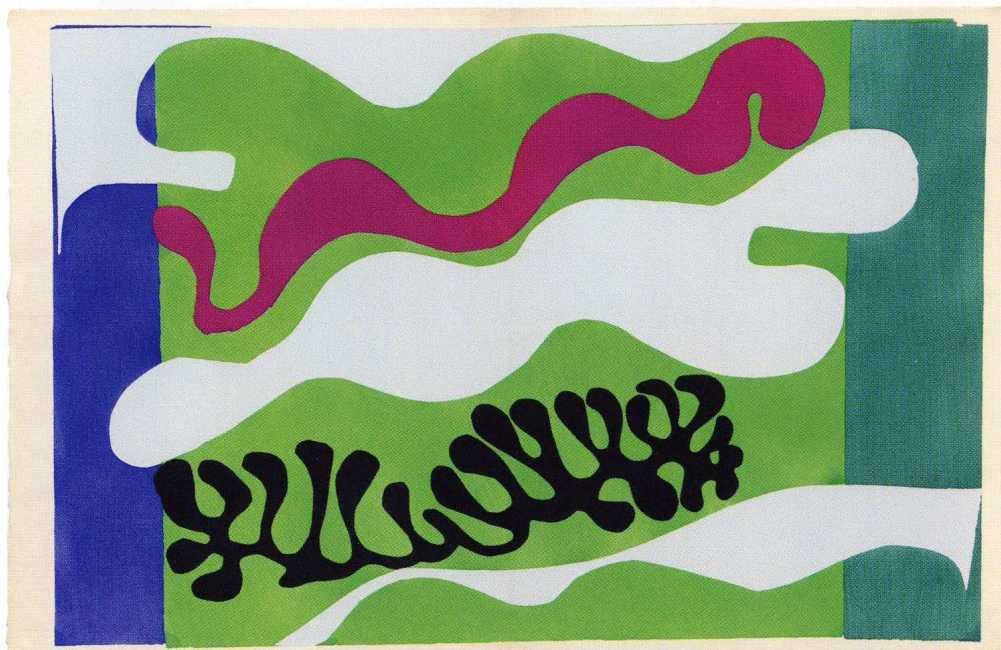


Abb. 26: Henri Matisse, *Jazz (XIX), Die Lagune (Le Lagon)*, 1944
Pochoir, 40,5 x 60,5 cm



Abb. 27: Henri Matisse, *Jazz (VII), Die Lagune (Le Lagon)*, 1944
Pochoir, 42,5 x 65,5 cm

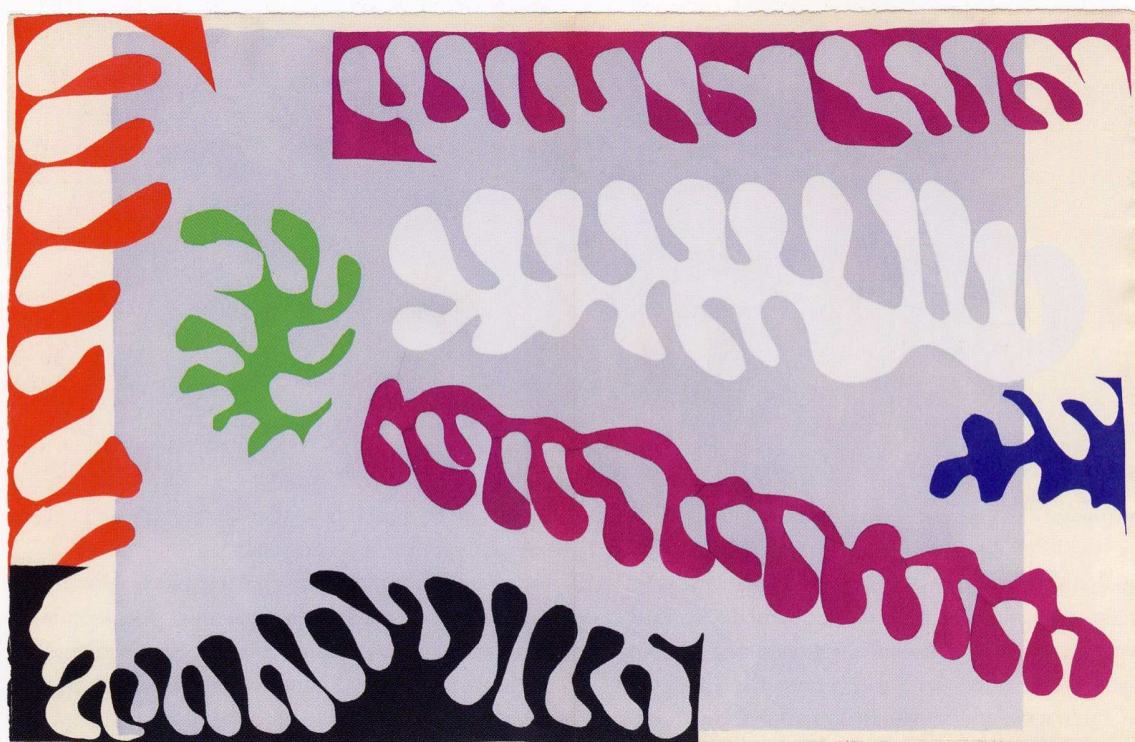


Abb. 28: Henri Matisse, *Jazz (XVIII), Die Lagune (Le Lagon)*, 1944
Pochoir, 42,2x 65,5 cm



Abb. 29: Henri Matisse, *Jazz (XIV), Der Cowboy (Le Cow-boy)*, 1943/44
Pochoir, 42,2 x 65,2 cm



Abb. 30: Henri Matisse, *Blauer Akt IV (Nu bleu IV)*, 1952
Gouache découpée und Kohle auf Papier, 103 x 74 cm

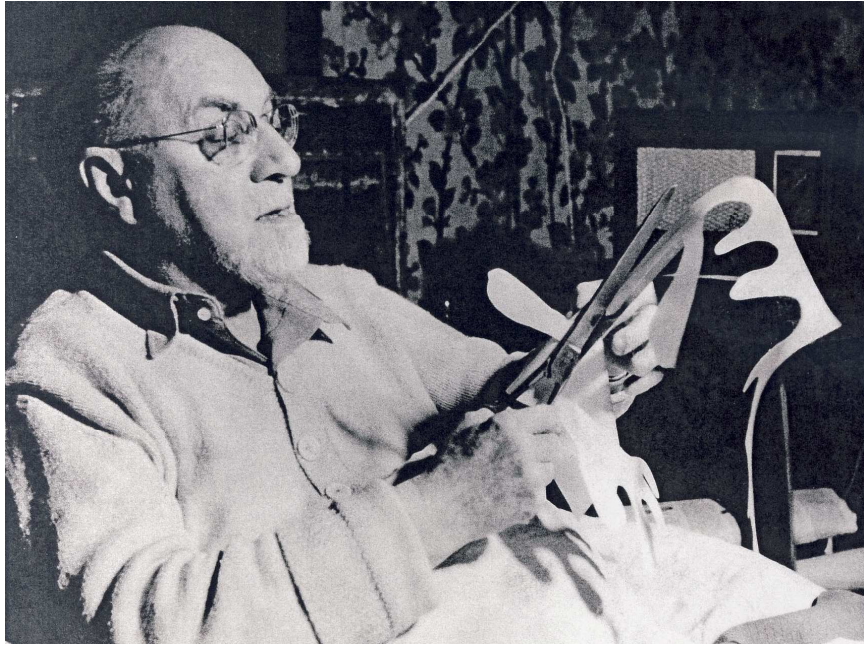


Abb. 31: Henri Matisse in der Villa Le Rêve in Vence, 1946/47



Abb. 32: Henri Matisse in der Villa Le Rêve, Vence, 1946/47

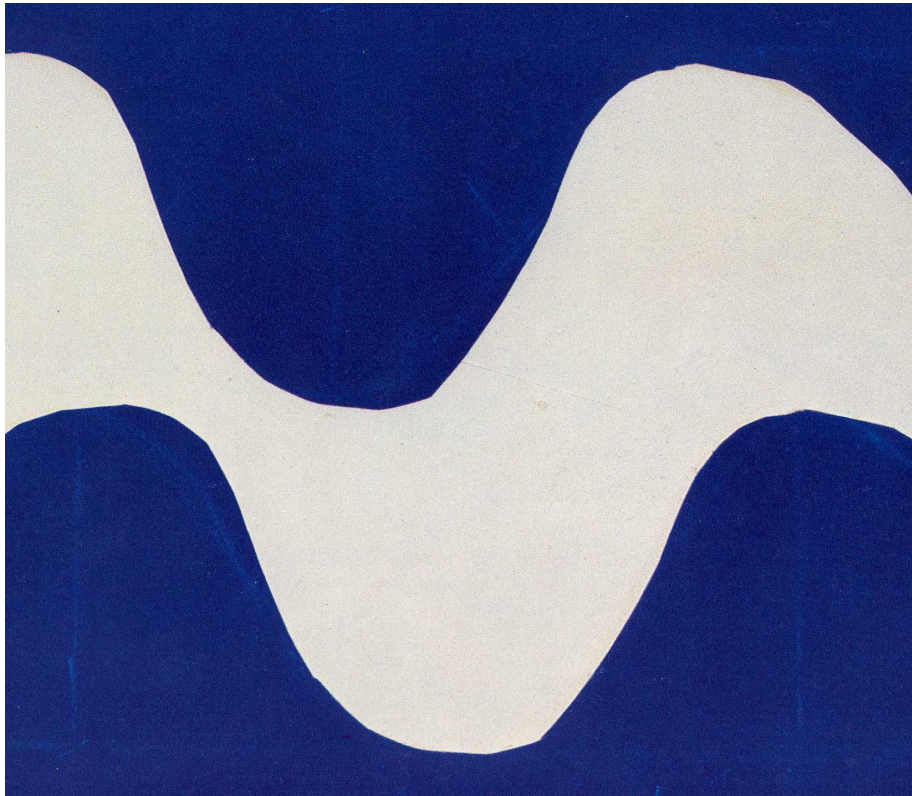


Abb. 35: Henri Matisse, *Die Welle (La Vague)*, 1952, Detail
Gouache découpée, 51,1 x 158,5 cm



Abb. 36: Atelier von Henri Matisse, Villa Le Rêve, Vence 1946/47



Abb. 37: Henri Matisse im Atelier, Hôtel Régina, Nizza, ca. 1952

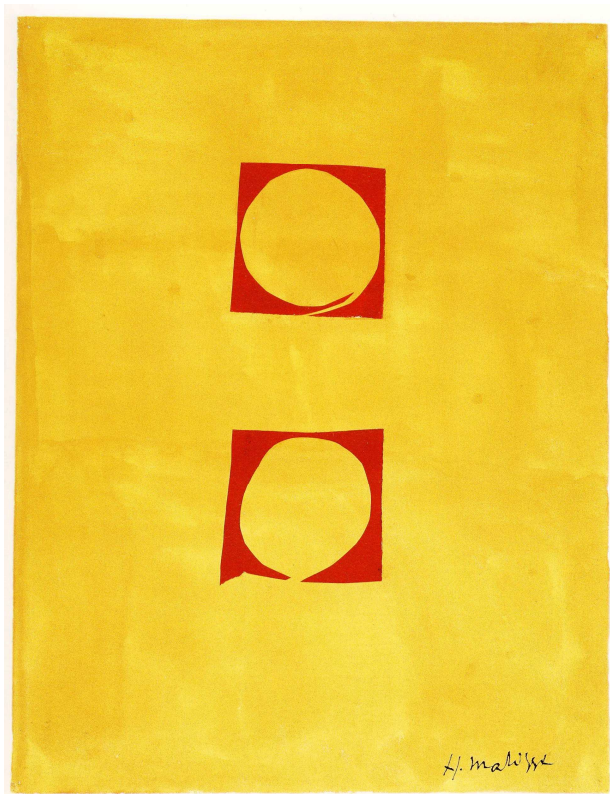


Abb. 38: Henri Matisse, *Rot und Gold (Rouge et or)*, 1945/46
Gouache découpée, 52,2 x 40,5 cm



Abb. 39: Henri Matisse, *Jazz (XV), Der Messerwerfer (Le Lanceur de couteaux)*, 1943/44
Pochoir, 42,2 x 65,2 cm

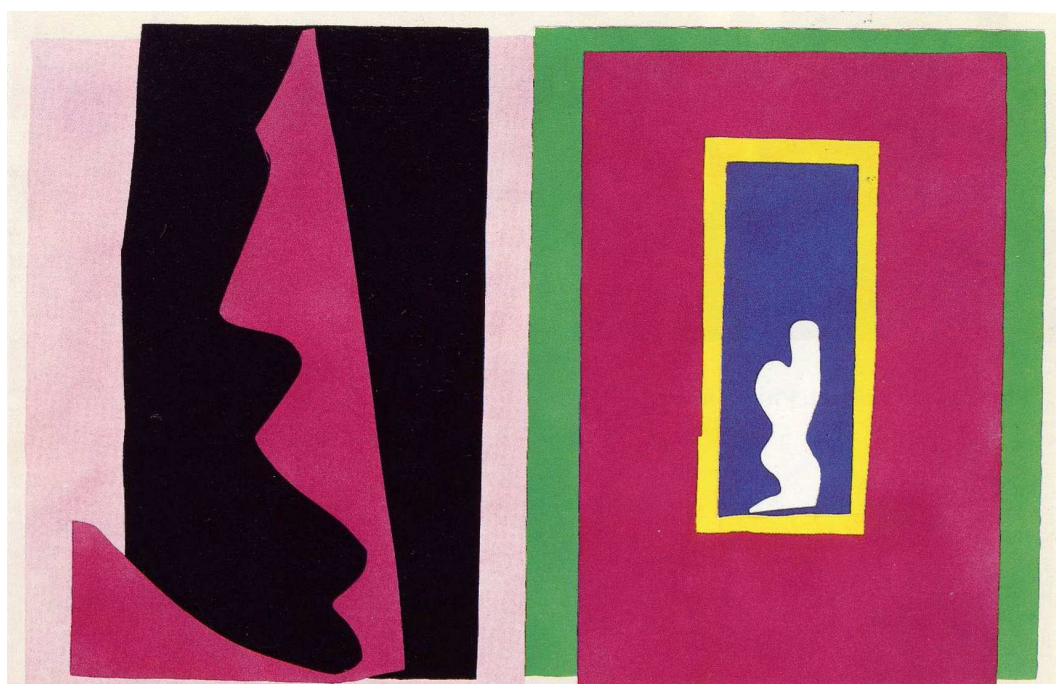
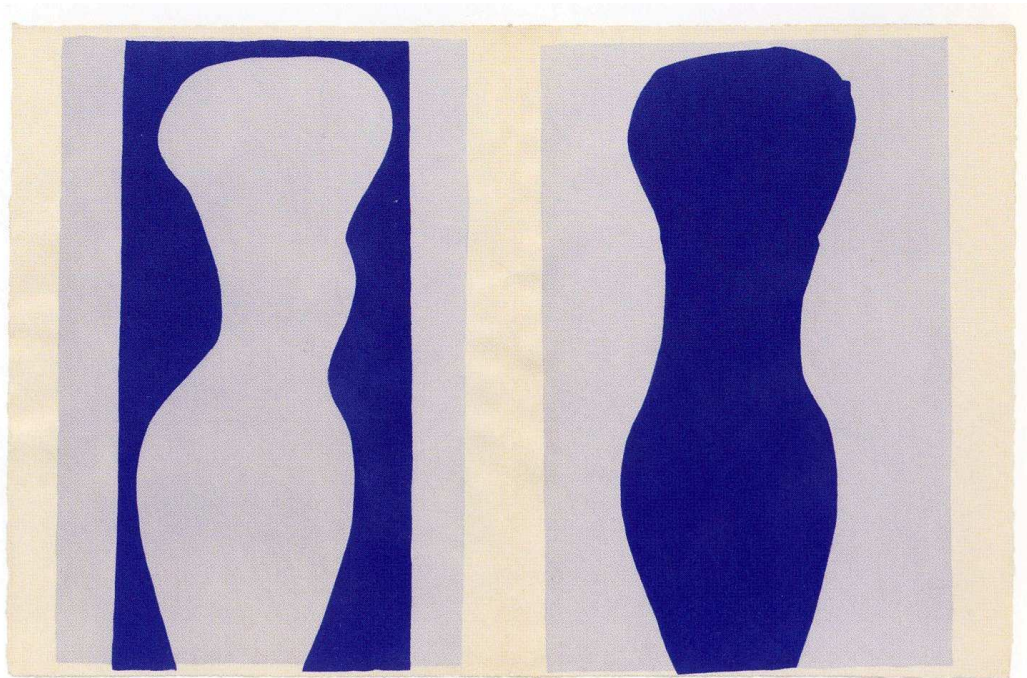


Abb. 40: Henri Matisse, *Jazz (XIV), Schicksal (Le destin)*, 1943/44
Pochoir, 42,2 x 65,2 cm



**Abb. 41: Henri Matisse, *Jazz (IX), Formen (Formes)*, 1943/44
Pochoir, 42,2 x 65,5 cm**



Abb. 42: Henri Matisse, *Jazz (XIII), Der Schwertschlucker (L'Avaleur de sabres)*, 1943/44, Pochoir, 42,2 x 65,5 cm



Abb. 43: Henri Matisse, *Jazz, Der Drachen (Le Dragon)*, 1943/44
Pochoir, 42,2 x 65,5 cm

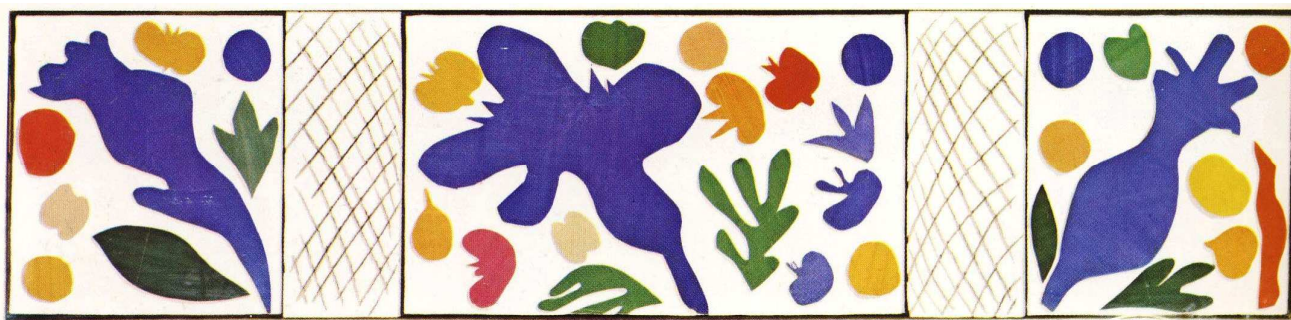


Abb. 44: Henri Matisse, *Wilder Mohn (Les Coquelicots)*, 1953
Gouache découpée auf Papier, 80 x 324 cm

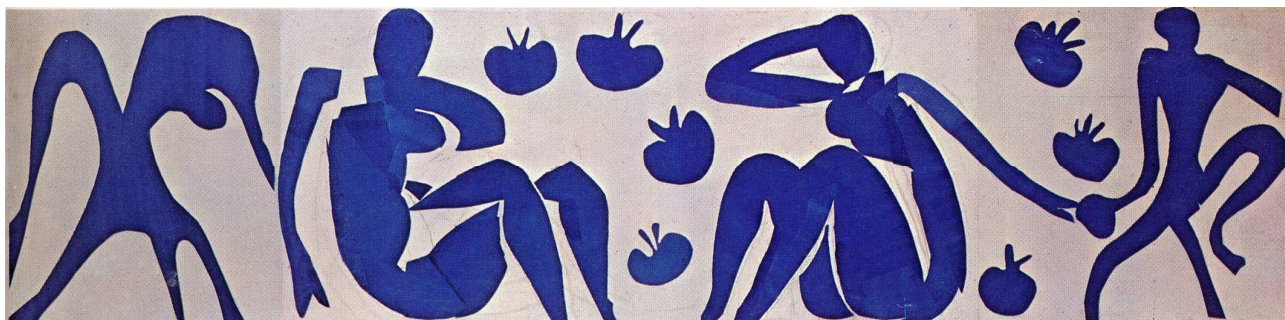


Abb. 45: Henri Matisse, *Frauen und Affen (Femmes et singes)*, 1952
Gouache découpée auf Papier, 71,7 x 286,2 cm



Abb. 46: Henri Matisse, *Jazz (I), Der Clown (Le Clown)*, 1943

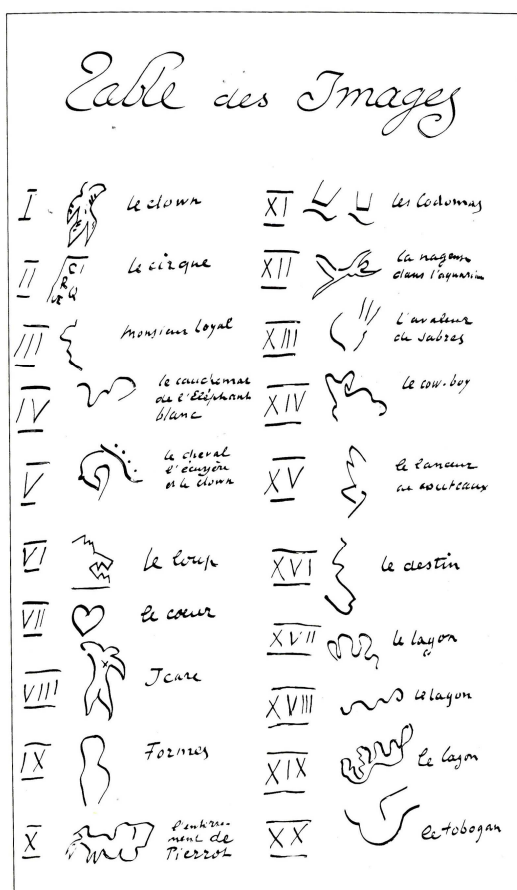


Abb. 47: Blatt aus *Jazz*, 1943



Abb. 48: Atelier von Henri Matisse, Hôtel Régina, Nizza, ca. 1952

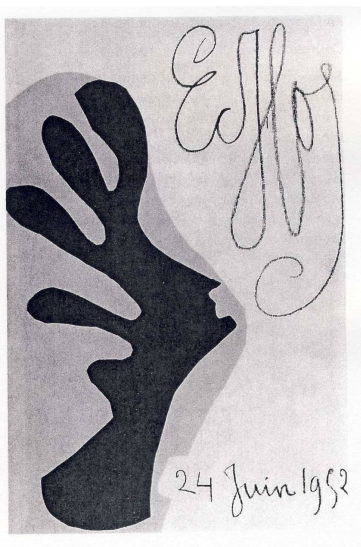
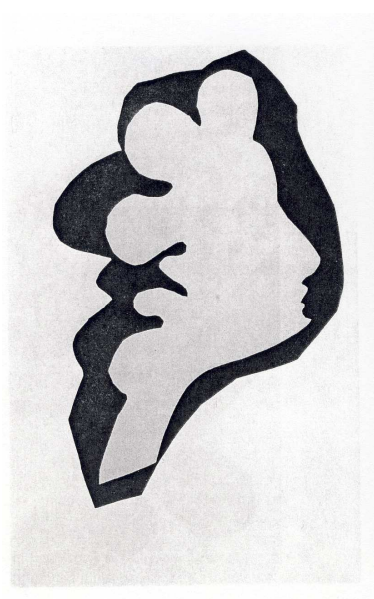


Abb. 49: Henri Matisse, *Echos*, 1952
Gouache découpée und Kreide auf Papier, Coverentwürfe

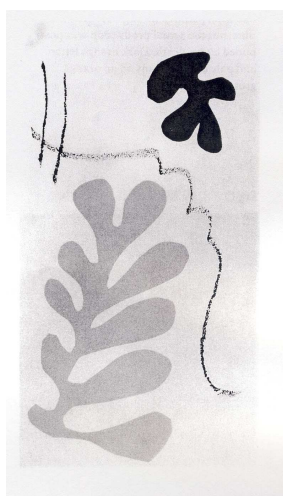
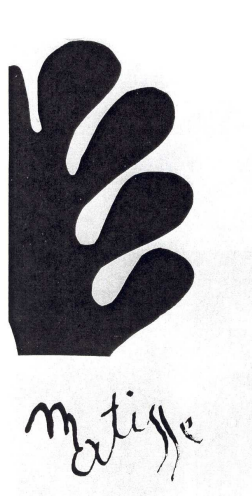


Abb. 50: Henri Matisse, *Ohne Titel*, ca. 1954, Gouache découpée, Tusche und Kreide auf Papier, ca. 22 x 24 cm, Entwürfe für Katalogcover *Lithographies Rares*

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Zeichenbegriff von Henri Matisse, der in seinem Spätwerk anhand seiner Scherenschnitte und seiner Selbstzeugnisse zum Ausdruck kommt. Es wird der Versuch unternommen, die Vorstellung des Künstlers von der Zeichenhaftigkeit des Bildes in den Kontext semiotischer Begrifflichkeiten zu stellen, sowie diese in ihrer Historizität von Kunst- und Philosophiegeschichte zu beleuchten. Dabei spielt die Tradition des Mediums ebenso eine Rolle wie die spezifische Rezeption des Scherenschnittes von Matisse zur Zeit ihrer Entstehung bis heute.

Die Analogie von Sprache und Bild nach dem Vorbild einschlägiger Interpretationsmodelle zeitgenössischer Kunstkritik, die sich an strukturalistische und post-strukturalistische Theorien anlehnt – im Besonderen die Exegese der *papier collés* Pablo Picassos von Rosalind Krauss – dient dabei als Leitmotiv, um die künstlerische Praxis von Matisse, die sich als Übertragung von gattungsästhetischen Prinzipien der Malerei auf teilweise mechanisierte Vorgänge offenbart, in Bezug auf einen originären Zeichenbegriff fruchtbar zu machen.

Matisse sprach von seinen Scherenschnitten als „Zeichen“ und umschrieb ihre Funktionalität und Qualität mit Begrifflichkeiten, die einerseits in kunsthistorischer und philosophischer Tradition verankert sind und sich andererseits im Kontext der Moderne neu definieren. Ähnlichkeit, Empfindung und Erfindung als zentrale Grundbegriffe seines Gedankenguts, das im Wesentlichen um Vorstellungen von Originalität und Ausdruck kreist, werden im Zusammenhang zu Kategorien linguistischer, semiotischer und bildtheoretischer Systeme untersucht, die sich mit Ikonizität und Bedeutungsproduktion befassen.

Der Scherenschnitt als autonomes Ausdrucksmedium erfährt durch Matisse nicht nur eine Aufwertung im Kanon künstlerischer Gattungen, er wird auch zum Vehikel der Dekonstruktion, die Vorstellungen von einem statischen Zeichensystem aufweicht. Ein Zeichenbegriff als Gestaltbegriff erscheint im Oeuvre von Matisse als symptomatisch für eine gleichzeitig einhergehende Demonstration semantischer Fluidität der visuellen Form, die sich in seinen Scherenschnitten offenbart.

Abstract

This thesis discusses the notion of the sign in the late oeuvre of Henri Matisse that can be found as expressed in his cut-outs and his writings. Matisse's understanding of the sign like character of images are put into the context of semiotic theory and into relation to its historic implications within art history and philosophy. The tradition of the medium is equally important in this regard as the reception of Matisse's cut-outs at the time of their making until today.

Using the model of contemporary interpretations of an art critique that affirms structuralist and post-structuralist theory, the analogy of language and image – especially the interpretation of Pablo Picasso's *papier collés* by Rosalind Krauss – serves as leitmotif in order to come to a fruitful examination of Matisse's artistic practice that appears to be a transference of principles related to the genre of painting onto a partly mechanized process.

Matisse spoke of his cut-outs as „signs“ and described their function and quality by terms that on the one hand are rooted in an art historical and philosophical tradition but on the other hand redefine themselves within the context of the modern art era. Resemblance, sensation and invention as central notions of Matisse's thinking that basically circles around ideas of originality and expression, are put into relation to systems of linguistics, semiotics and picture theory that discuss iconicity and production of semantics.

The cut-outs as an autonomous means of expression are not only upvalued by Matisse within canonized artistic media, they also become the vehicle of deconstruction that undermines the ideas of a static system of signs. A notion of sign as a notion of gestalt appears to be symptomatic within Matisse's oeuvre going hand in hand with a simultaneous demonstration of semantic fluidity of the visual form that the cut-outs bring into evidence.