Aus der Werkstatt Henri Matisses

Autor(en): **Purrmann, Hanns**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1954)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-625786

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SCHWEIZER KUNST
ART SUISSE
ARTE SVIZZERA

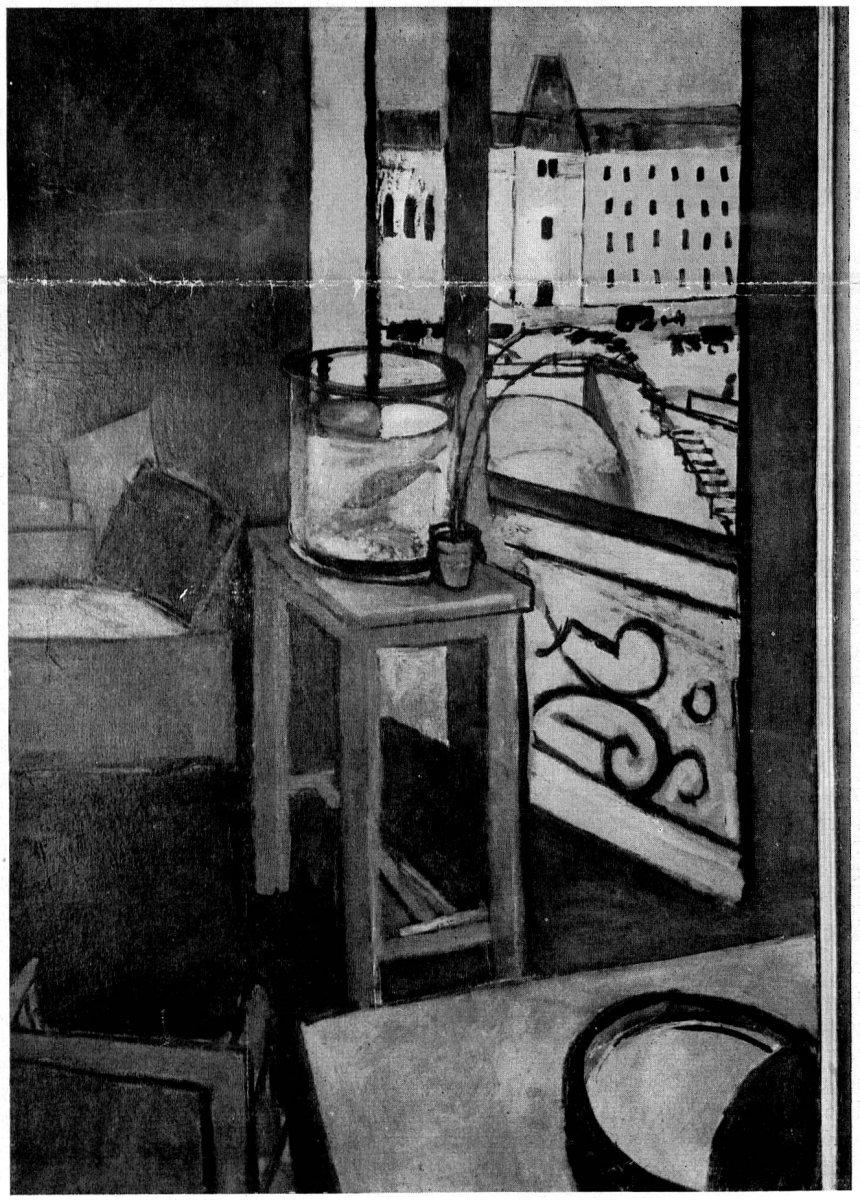
GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN
SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES
SOCIETÂ PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

Dezember 1954 | *Bulletin No. 10* | *Décembre 1954*

AZ RIEHEN

Jeannot Mme S., peintre, rue Pourtalès 13, Neuchatel

LE BOCAL AUX POISSONS ROUGES 1914



Aus der Werkstatt Henri Matisses

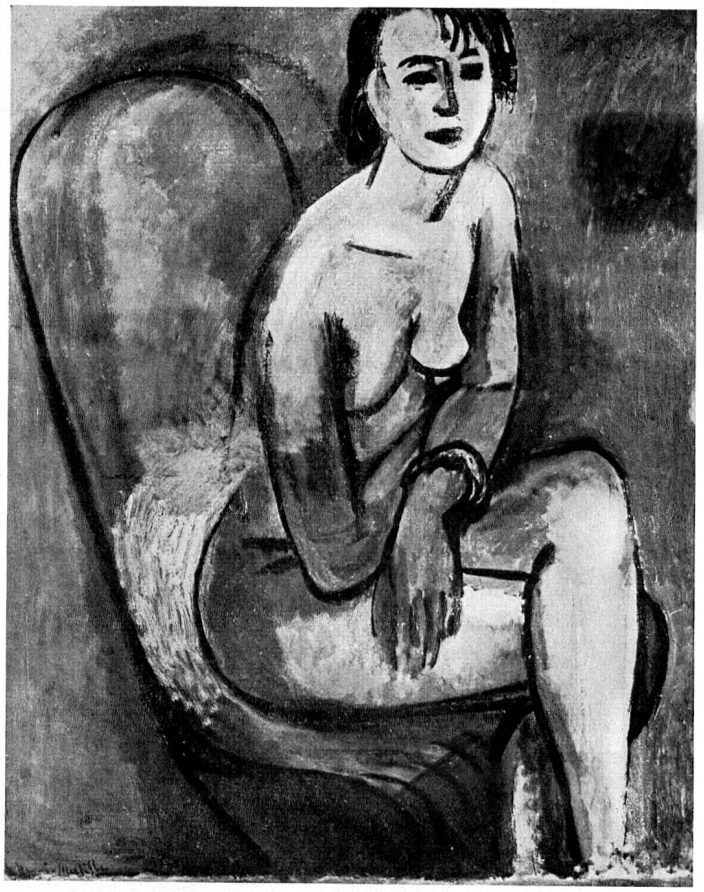
Anläßlich des Todes von Henri Matisse veröffentlichen wir folgende Betrachtungen und Erinnerungen Hans Purrmanns, der Matisse einst nahestand, und die heute noch zum Besten gehören, was über Matisse geschrieben wurde. Mit Genehmigung des Autors aus «Kunst und Künstler», 1922.

Eine Manetausstellung im Herbstsalon 1905 lockte mich nach Paris. Auch ging der Ruf von Levy, Bondy, Weisgerber und ein paar anderen Malerfreunden aus, die bereits fest in Paris saßen. Die französische Sprache klang meinem Ohr nur wie ein Geräusch; es war mir lange Zeit unmöglich, ein Wort herauszuhören. Weisgerber und Levy zeigten mir, außer ihrer Gründung des Café du Dôme, auch das übrige Paris, führten mich in dem «Herbstsalon» vor Simon, Blanche, den uns aus Deutschland her bekannten Malern, aber auch vor ein Urwaldbild von Henri Rousseau, vor eine Wand mit Renoirs, deren Rosafarbe sogleich scharfe Diskussionen herausforderte, und vor eine Wand mit Cézannes; zuletzt führte man mich zu dem

stärksten Effekt, in einen kleinen Saal, wo ich mich sicher kaput lachen würde. Dort hatte man zum ersten Male jener Gruppe von Malern Platz gegeben, der später die Bezeichnung «les Fauves» beigelegt wurde. In einer Ecke hing ein Bild, eine Dame mit Fächer darstellend, und nebenan noch ein kleines Bildchen, ein Fenster, das divisioniert gemalt war. Vor der «Dame mit Fächer» frappierte mich das energische Gegeneinanderstellen von Linien — die Farbe weniger; und auch das «Fenster» gefiel mir sehr: statt zu lachen, stritten wir. Die Abende im «Dôme» wurden mit mächtigen Reden ausgefüllt. Weisgerber, zum Beispiel, der später von Cézanne so viele Anregungen nahm, behandelte diesen Künstler in laut geführten Reden mit innerer Wut und krasser Mißdeutung.

Bald konnte ich den Salon allein aufsuchen. Und jeder Besuch brachte mich in einen ständigen Widerstreit. Begeisterte ich mich an Manet, so konnte ich die «Dame mit Fächer» nicht schön finden; und umgekehrt, möchte ich fast sagen, gefiel mir Manet nicht. Aber der Vorgang wurde mir nicht klar, ich vergaß wieder. Bald darauf wurde ich mit einem amerikanischen Maler (Sterne) bekannt. Unsere Ansichten über Malerei waren ähnlich, und so kam es, daß er mir die Sammlung eines Freundes zeigte. Befangen und neugierig ging ich mit in ein Atelier, dessen Wände behängt waren mit Bildern von Picasso — der mir durch Uhde bereits bekannt geworden war —, von Cézanne, Renoir, Valloton; und da war auch jene «Dame mit Fächer». Ich war wie vor den Kopf geschlagen; wie konnte ein Sammler diese Bilder aufnehmen! Geld dafür ausgeben! Erst jetzt erwachte ich. Es erregte Aufmerksamkeit, daß ich mich so lange mit dem Bild beschäftigte; und so ergab es sich, daß ich mit dem Maler zusammengeführt wurde: es war Matisse. Er machte Eindruck auf mich, und es begann eine lange Freundschaft.

Zu dieser Zeit malte ich wenig, besuchte viel die Museen und zeichnete Abendakte. Was ich sah, warf mich fast um, es versetzte mich mehr in ein Decouragement, als daß es mich produktiv machte. Der vorhin erwähnte Sammler hieß Stein. Dessen Bruder begann damals fast ausschließlich Bilder von Matisse zu sammeln. Seine überaus geistreiche Frau malte selbst, und Matisse fand bei ihr für alle seine künstlerischen Sorgen und Stimmungen eine höchst bemerkenswerte Einstellung. Oft war ich bei den Unterhaltungen zugegen, besuchte das Atelier von Matisse, warb seiner Kunst Freunde, hatte aber nicht den Mut, mich selbst mit meiner Arbeit zu zeigen. Darum ersann man ein kleines Attentat. Stein klopfte an einem sehr frühen Vormittag an mein Atelier, das mir zugleich als Wohnung diente. Im Hemd, vollkommen entwaffnet, mußte ich Stein eintreten lassen, der, ohne viel Worte zu machen, meine Zeichnungen von der Wand nahm und sie später dann seiner Frau und Matisse zeigte. Dieser soll die Zeichnungen lange betrachtet haben, ohne eine Schönheit feststellen zu können, fand aber eine gewisse Stärke darin und versah sie, je nachdem er Gefallen daran fand, mit Nummern, ließ mir sein Interesse aussprechen, bemerkte, daß er die Arbeiten etwas beengt finde und daß er glaube, mir zu größerer Freiheit, zu einem Sichgehenlassen verhelfen zu können. Frau Stein lud mich dann ein, mit ihr zu arbeiten. Und dabei entstand der Plan, einige Künstler, die ihre Arbeiten schon zu Matisse gebracht hatten, zusammenzubringen und ein Atelier zu eröffnen. Unter den Deutschen fand



GRISAILLE 1915

ich nur Moll und seine Frau. Dem «Dôme» wurde ich in dieser Zeit fremd, war sogar unfreundlichen Reden ausgesetzt. Als das Atelier aber berühmt wurde, stellten die Dômeleute die Verbindung wieder her, und einige von ihnen kamen sogar zur Mitarbeit.

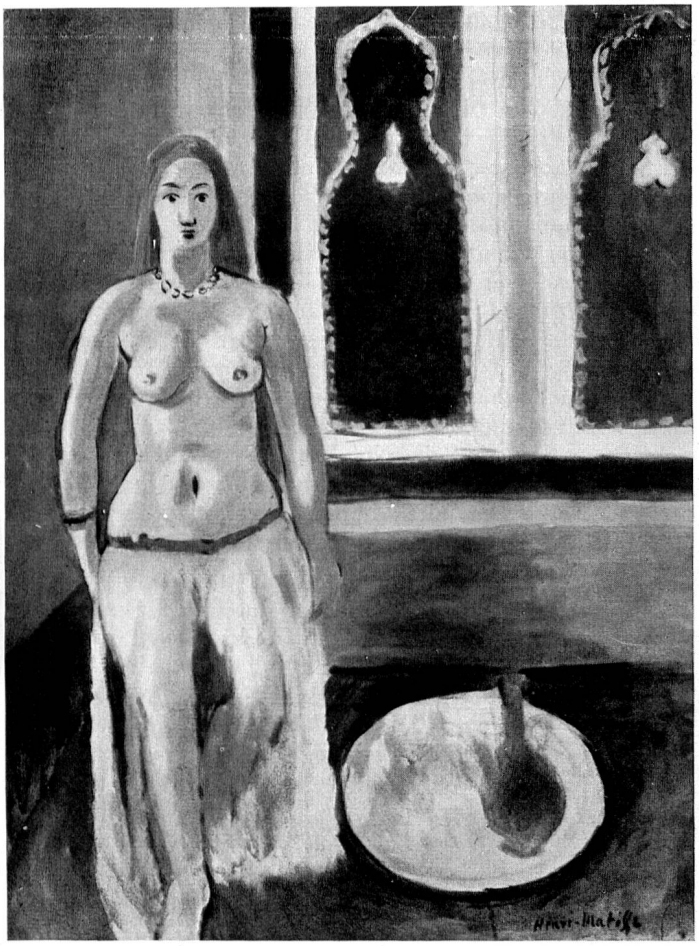
Das Atelier

Schüler, die ins Atelier kamen und glaubten, hier würde man «Matisses» nachahmen oder eine wild moderne Kunst erlernen können, mußten enttäuscht sein; ein Programm gab es nicht. Gewiß, es kamen Leute, die von Matisses Bildern impressioniert waren, ihre Richtung verloren hatten, die vielleicht eine korrekte Zeichnung aufgegeben und mit großen Massen und durch die Opposition zu malen versucht hatten; aber in der Schule haben die meisten sich nicht lange in dieser Richtung verloren, und Matisse hat ihnen geduldig geholfen, sich herauszufinden. Ja, für gewöhnlich lag es in seinem Bestreben, bei jedem Schüler einen falschen Schein oder eine Manier wegzuräumen, er entkleidete gleichsam die Arbeiten bis zur Nacktheit und hielt Musterung, ob er eine persönliche Art entdecken könne. Diese dann herauszuschälen und zu fördern, gab er sich große Mühe. Matisse redete in einer für uns wunderlichen Art dem Betreffenden zu, man müsse mit dem Konventionellen beginnen, interessant anzufangen, sei ein Unding, das Interessante entstehe auf dem Wege vom Konventionellen. «Sie begehen keinen Selbstmord, wenn Sie mehr auf die

Natur zurückgreifen, ein Ebenbild zu geben versuchen; man muß sich zuerst der Natur unterwerfen, Sie können dann zurückgreifen, die Natur motivieren, vielleicht auch schöner machen! Aber erst müssen Sie gleichsam gehen können, ehe Sie auf das Seil steigen. Gewiß, ich glaube Ihnen sagen zu können, ob Sie auf dem Seil sind oder ob Sie unten liegen, aber ich sehe darinnen keinen Nutzen für Sie, suchen Sie die Kontrolle selbst in die Hand zu bekommen.» Oder Matisse tritt vor die Arbeit eines anderen Schülers: «Oh, glauben Sie nicht, mich erschrecken zu können, ich fürchte mich nicht, vielleicht gelingt es Ihnen bei einem Naiveren. Aber was für eine Befriedigung gibt es Ihnen?» Matisse nahm jede Arbeit, auch die des scheinbar unbegabtesten Schülers ernst, er überlegte, wie vor seiner eigenen Arbeit, was not tue, welche Richtung einzuschlagen sei, und äußerte nur, sich auf den geistigen Standpunkt des Schülers einstellend, was die Arbeit ihm zu sagen eingab.

Vielleicht hatte Matisse nur eine Schwäche: fand er eine Arbeit hübsch in den Farben, so unterlag er dem Charme und konnte kaum aufhören, seinen Beifall auszudrücken. Das Atelier blieb nur wenige Jahre offen, es überfüllte sich schrecklich und Matisse ermüdete; doch würde es sich lohnen, den Erfolg an der großen Zahl der Leute zu beobachten, die aus fast allen Ländern kamen, und heute bemerkenswerte Maler geworden sind. Einmal begegnete ich mit Matisse einem ungarischen Maler, der Matisse brutal imitierte, und auf Ausstellungen erfolgreich war. «Oh», sagte Matisse, «wenn der nur in mein Atelier käme, was wollte ich mir für Mühe geben, ihn auf sich selbst zu bringen, vielleicht hat er doch mehr als diesen Unsinn zu sagen!»

L'ODALISQUE AU PLAT 1924



Doch Matisse hatte nichts Lehrmeisterhaftes an sich, er blieb fast immer wie ein Mitschüler, und es waren wenig einsichtige Leute, die ihm das Aussehen eines deutschen Oberlehrers andichteten und behaupteten, in seinen Bildern herrsche mehr die Überlegung, der Kopf, als eine natürliche schöpferische Begabung. Vielleicht war man leicht dazu verführt, das zu glauben, weil man Matisse stets bestrebt sah, seine Bilder zu analysieren. Aber wer näher beobachtete, welche Aufregung, welche Sorge, leidenschaftliche Hingerissenheit und gefühlsmäßige Gebundenheit ihn in seine Arbeit verwickelte, der konnte seine Worte mehr als die Hülle betrachten, die er seinem Geiste umlegte. Ich habe in seiner Arbeit immer mehr gesehen, und als Deutscher war ich geblendet, daß es möglich war, so viel mit Worten auszudrücken, was die Malerei selbst anging, ohne in ein fruchtloses Ästhetisieren zu verfallen. Die Ordnung, die Matisse bestrebt war in dieses Chaos zu bringen, imponierte mir, aber ich fand doch immer, daß ihm der Instinkt das Maß für sein Schaffen gab, das an sich noch mysteriös genug blieb.

«Ich habe mich gezwungen, meine Persönlichkeit zu entwickeln, auf meinen Instinkt rechnend, indem ich mir, als ich mit meiner Arbeit nicht mehr weiterkam, auf das Prinzip zurückgreifend sagte: ‚Ich habe Leinwand und Farben und habe mich mit größter Reinheit auszudrücken, ganz summarisch, indem ich vier oder fünf Farbflecke hinsetze und ein paar Linien ziehe, die einen plastischen Ausdruck ergeben müssen.»

Als er einmal ein Stilleben neu aufbaute, das er malen wollte, sagte er, was ihn verdrießlich mache, sei, daß er nicht wisse, was für eine Palette er nehmen solle, ob Kadmiumgelb oder den viel bescheideneren Oker; er könne dieses Stilleben mit drei oder auch sechs Farben malen, doch müsse er schon von Anfang an wählen. Früher habe er in seinem Kasten nach Farben gesucht, die ihm richtig schienen, im Verhältnis zu dem, was er wiedergeben wollte; jetzt aber bestimme er vorher seine Palette und finde so die Gleichungen, die das Leben eines Bildes ausmachen. Matisse deutete dabei auf ein Haus: «Sehen Sie die Farbe des Sockels, der Gesimse, der Wand und der Läden, das bildet eine Einheit, eine ebensolche Einheit wie ein Bild sie braucht. Früher ging ich jeden Tag mit einer neuen Farbidee an eine und dieselbe Arbeit. Das hat mir aber viele verzweifelte Stunden bereitet.»

Matisse hielt darauf, eine Formel zu finden, die er womöglich nicht überschreiten wollte, er war ständig davon präokkupiert, daß alles bei seiner ursprünglichen Konzeption bleibe, um eine vollkommene Vision des Ganzen zu geben! «Ein Bild gleicht einem Kartenspiel, man muß vom ersten Anfang an rechnen mit dem, was man am Ende haben will, alles muß von vornherein dargestellt und immer in sich fertig sein!» Einmal malte er ein großes Bild, «La musique», er wechselte die Gliedmaßen der vier dargestellten Gestalten und handhabte das Ganze wie eine einzige Figur mit acht Beinen und acht Armen. Verrückte er nur eine Linie an einem Arm, so geriet das Ganze in Unordnung und das Gleichgewicht mußte wieder auf einer einer anderen Stelle hergestellt werden. Aber

Matisse klagte mir dabei: «Sehen Sie den großen grünen Hügel, auf dem die Figuren sitzen, wie gerne wollte ich Blumen hineinmalen, aber ich kann diese nicht unterbringen, sie treten nicht in meinen Geist ein, die Rechnung würde nicht stimmen, ich muß betrübt verzichten!» Der Maler Bonnard kam in das Atelier und fragte: «Warum streichen Sie so die Personen mit einer Farbe an, warum kommen Sie nicht der Realität näher?» Matisse: «Ich weiß, daß der Himmel einen blauen Reflex auf die Körper wirft, ebenso die Wiese einen grünen, ich müßte Licht und Schatten setzen, aber was soll die furchtbare Komplikation? Es nützt meinem Bilde nichts und stört meine Ausdrucksmöglichkeit.» Ich konnte Zeuge sein, wie schwer ihm schon allein war, die drei Farben, aus denen das Bild bestand, «plein» zu bekommen! Aber doch, einmal lag das Bild auf der Erde, Matisse warf einen Blick darauf und vor Angst lief er davon, das Primitive hatte ihm selbst Furcht gemacht.

Vielleicht waren überhaupt Kunstliebhaber abgestoßen von der Verschiedenartigkeit seiner Bilder, die ja tatsächlich in allen Epochen grundverschiedene Bildkonzeptionen aufweisen. Einmal ist er müde der Farbe, malt nur im Ton, einmal divisioniert er die Farbe, das andere Mal malt er mit Reflexen, ohne Licht und Schatten, dann das Gegenteil. Aber auch Cézanne ist nicht in seinem Leben gleich geblieben, er malt die Jugendwerke mit großen Massen von Hell und Dunkel und die letzten Werke nur auf Farbmodulationen. Matisse denkt wie ein Künstler, er vergißt beim Betrachten eines Bildes die Darstellung, das für ihn vor allem Interessante ist das erzielte Sentiment, das der Harmonie der Linien, der Farbe und der Komposition, er sieht das Spiel der Mittel. Vor dem Bilde des Bruders von Dürer in München, zum Beispiel, stand ich mit Matisse. Er fand, daß es eine höchst sensible Abschrift der Natur sei, ohne aus der Form heraus gedacht zu sein. Er traf damit die Art, in der Dürer sah; aber auch Cézanne erwägt in dieser Art, er spricht von zwei plastischen Vorstellungen, eine skulpturale und lineare, die andere dekorativ und koloristisch. Die eine wäre weitläufig durch den Typ der Venus von Milo bezeichnet, die andere knüpft an Michelangelo und Rubens an, die erste knechtisch, in ihr behält die Kontur die Oberhand, die zweite frei, indem der Einfall dominiert, die Farbe und die Begeisterung. Ingres gehört zur ersten, Delacroix zur zweiten.

Matisse lebte, wie ich schon vorher sagte, in einer immerwährenden Sorge um die Richtigkeit seiner Bildelemente, und wenn er ein unfertiges Bild zeigte, gingen seine Fragen immer dahin: das Rot ist vielleicht noch wenig voll, es erscheint hohl, ob ich es wohl durch ein Gelb ersetze? Aber zumeist setzte er nicht eine andere Farbe, sondern suchte dem Fehler indirekt beizukommen, indem er einen anderen Teil des Bildes änderte. Hieraus resultieren meiner Ansicht nach seine zartesten Qualitäten, seine Kraft, Einfachheit, Lieblichkeit und sein Glanz. Eben dadurch, ich behaupte es, um keinem Irrtum zu begegnen, hat seine Malerei keine Beziehungen zur Literatur.

Matisse fand, daß Cézanne, den er unendlich liebte, nie die großen Rapports außer acht gelassen hat. Heute wird das leicht vergessen, die Künstler, die nach ihm kamen, schenken den kleinen Vergleichungen zu viel Beachtung. Matisse suchte wieder ein stärkeres Ensemble zu geben; ging er zum Beispiel auf die Silhouette einer Gestalt aus, so brachte er nicht nachträglich Muskeln unter, wollte er ein starkes Gelb in einem Bild, so erkannte er die Forderung einer genauen Gegenwirkung. In einer weisen Ökonomie liegt bei seiner Farbe das Geheimnis und ihre Wirkung.

Gewiß, das Hauptsächliche, das Ergreifende in der Malerei läßt sich nicht explizieren und alle Wissenschaften genügen nicht; und doch ist es nicht nebensächlich, wenn eine Kunst sich der Wissenschaften bedient, ihre Entdeckungen brachten immer einen Fortschritt in die Kunst. Die Natur ist da, um eine Vorstellung zu erwecken und die Sinne zu erregen, mit Hilfe der Wissenschaften läßt sich wohl die Natur kopieren, nicht aber repräsentieren, ein Äquivalent geben, der Maler muß den Geist des Ganzen sprechen lassen.

Der Beschauer eines Bildes will zurückgerufen sein in eine Ordnung, die ihn anzieht, ihn stört unbewußt eine Verworrenheit, sei es, daß er einen kurzen Augenblick im Durcheilen einer Ausstellung Zeit hat oder im Zimmer, wo der Beschauer täglich und zu allen Stimmungen in eine Harmonie gebracht sein will. In der Verworrenheit der Konventionen hat sich Matisse immer reine Mittel gesucht und direkt und frei gesprochen, und gerade das war sein Vorzug, die Beschauer direkt vor eine Frischheit des Ausdruckes zu stellen. «Man muß groß und klar disponieren, um drei oder vier Kontraste richtig setzen zu können, zwischen diesen spielt sich die weitere Bewegung der Farbe ab. Malerei ist nichts als die Beobachtung der farbigen Verhältnisse zueinander. Man muß im Ensemble sehen, die Natur stellt sich mir so dar; selbst bei Corot ist es so, wo man doch annehmen müßte, er male jeden Gegenstand in seiner Lokalfarbe.» Wenn man Matisse zuschreiben muß, daß er mit den Gradationen arbeitet, indem er die Farben nach einer bestimmten und gewollten Richtung hin provoziert, indem er mit der Wissenschaft von Chevreuil umgeht, wonach die Farben sich gegenseitig stärken oder abschwächen, je nachdem ihre Nachbarschaft diesen Einfluß möglich macht, so unterwirft er auch seine Zeichnung diesem Einfluß. Die Zeichnung aber wird in sich wieder mit der Erkenntnis angewandt, daß eine runde Linie schöner rund oder oval erscheint, wenn sie zur geraden oder eckigen Linie in Kontrast gebracht wird. Ich erinnere daran, daß auch andere Künstler ihre Richtlinien haben, daß die Theorie von Cézanne war, durch ein Blau ein Gelb reicher zu machen, etwas, das wegen der Subtilität nur mit großer Kunst durchzuführen möglich ist, und daß die Neo-Impressionisten Farben mit der Komplementärfarbe umringten und diese mit den sich näherliegenden Farben zusammenführten. Ihre Bilder sind voller solcher Mittelpunkte.

Die Arbeit von Matisse war immer auf die größtmöglichen Intervalle gestellt, entweder durch die Opposition von Schwarz und Weiß, mit der er Licht gab, durch Danebenstellen und nicht durch Lichtaufsetzen oder durch die Opposition der reinen Farben. Er sagte mir einmal vor meiner Arbeit: «Nehmen Sie im Licht Nachbartöne, die kein Schneiden verursachen und die Vollheit behalten; wenn Sie wollen, können Sie die Schatten mit Kontrasten malen, aber nie auf eine runde Sache, auf der Sie Einheit haben wollen, kontrastierende Farben aufsetzen. Es lassen sich die Formen auch durch tiefere Farben herausbringen, aber in keinem Falle dadurch, daß man Licht aufsetzt!»

Er unterschied kalte und warme Töne, aber Licht aus der Opposition der Farbe geben, war ihm eine Sache für sich. Es war ihm möglich, ein Bild in Schwarz und Weiß zu malen, das sich dann der Zeichnung näherte, das heißt im Ton malen; aber man kann auch nur mit Farben malen, wie Turner es tat, der alles leugnete, indem er sich auf die näher und ferner liegenden Kontraste einstellte mit Ausschaltung des Tons. Matisse war zum Beispiel nicht sehr für die Vereinigung von drei Harmonien, die Seurat anstrebte, bei aller Bewunderung dieses Künstlers.

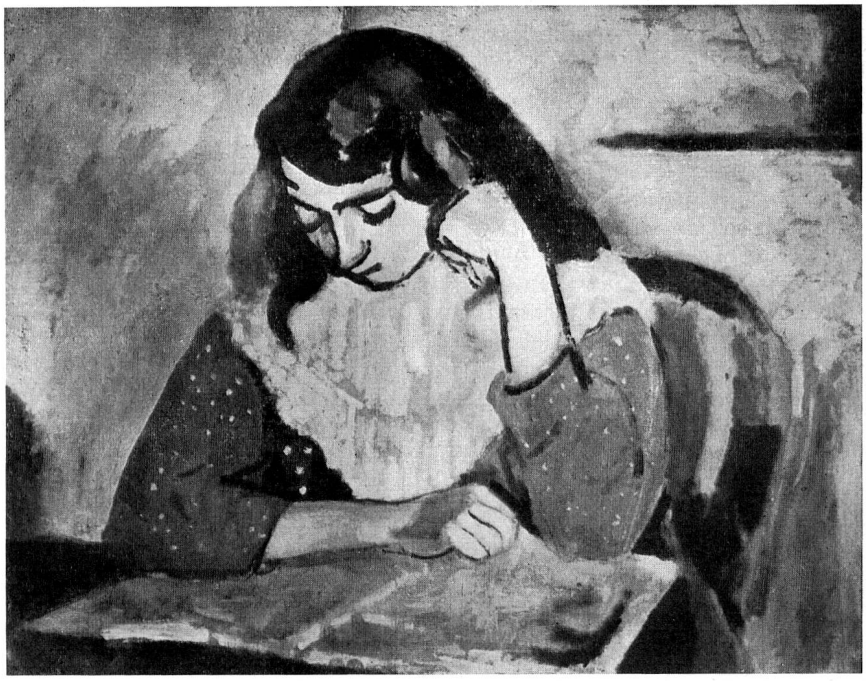
Der häufigste Tadel von Matisse in der Schule war: «Hier ist ein Loch, dieser Ton ist nicht voll.» Darin ging er so weit, daß er einmal mit Marquet im Louvre auf allen Bildern die Stellen absuchte, die nicht voll waren, also Löcher machten; sie fanden diese auf vielen Bildern. «Wenn man auf einen Körper, der gelb in der Farbe und in Licht ist, ein Schwarz setzt, so macht diese Farbe ein Loch; es muß eine warme, etwas braune Farbe sein, diese erscheint dann schwarz, aber zugleich voll.»

Matisse sprach oft von dem Atelier Gustav Moreaus, einem freien Atelier, in dem er und fast alle jungen französischen Maler gearbeitet haben. Ich will nur Derain, Puy, Camoin, Manguin, Marquet und den Norweger Munch nennen. Eines Tages las Matisse das Buch von Signac; und er suchte den Maler auf, um bei ihm zu arbeiten. Einmal hat sich einer seiner Freunde mir gegenüber lustig gemacht, daß selbst Matisse sich bei Signac der dort üblichen, etwas lächerlichen Arbeitsteilung unterworfen habe. Matisse aber sagte: «Das Divisionieren brachte mir die Freiheit und die Kenntnis der reinen Farbe.» Matisse zeigte mir ein Bild einer bestimmten Epoche: «Da hätte mir Gauguin helfen können.» Dessen Einfluß auf Matisse war stärker als der van Goghs. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf ihn hatte auch Odilon Redon. Zu anderer Zeit hat Matisse sodann in persönlicher Beziehung zu Pissarro gestanden; dann wieder versuchte er Rodins Schüler zu werden. Er legte diesem Zeichnungen vor, und als Rodin sie verwarf, arbeitete er unter Bourdelle, um Rodins Ideen wenigstens aus zweiter Hand kennen zu lernen. Auch benutzte Matisse lange Zeit alle Mittel mechanischer Art, das Senkblei sowohl wie den Schwarzspiegel.

«Ich bin zu keiner Zeit den Einflüssen anderer ausgewichen. Hätte ich es getan, so hätte ich es als einen Mangel an Ernsthaftigkeit gegen mich selbst und als eine Feigheit betrachtet. Ich glaube, daß sich die Persönlichkeit des Künstlers durch den steten Kampf, den sie gegen andere Persönlichkeiten zu führen gezwungen ist, bildet und entwickelt. Wird dieser Kampf einem Künstler fatal und unterliegt die Persönlichkeit, so ist es eben Bestimmung.»

Matisse trachtete danach, in seinem Atelier wieder eine Disziplin herzustellen. Er proklamierte den Wert der Haltung, er führte die Maler auf eine feste Basis des Studiums zurück, zu einer langen Beobachtung voll Geduld. Um ihn herum wurde gearbeitet, es gruppierten sich Leute, die ihn zu verstehen suchten. Das war um so wohltätiger, als die Malerei schon etwas aufgelaufen war in schnelle Impressionen und ungefähre, wenn vielleicht auch charmante Harmonien. Man sagt vielleicht, es hätte bei Matisse zwar Disziplin, nicht aber Tradition gegeben. Dieser Einwurf scheint mir beinahe ein Vorzug zu sein, die Berufung auf «Tradition» ist gemeinhin nur eine Entschuldigung mittelmäßige Künstler, um ihrer Arbeit, die an sich nicht Kraft genug hat, eine Stütze zu geben. Die wahre Tradition ist nur ein Rahmen, der sich um die geistigen Bestrebungen und gemeinsamen Techniken einer Epoche und eines Volkes bildet. Die Meister des neunzehnten Jahrhunderts, Delacroix, Courbet, Manet und Rodin sind auch genötigt gewesen, sich die Tradition zu eigen zu machen und sie nach ihren Bedürfnissen umzuformen. Oft habe ich Matisse klagen hören, daß jeder für seine Sensationen eine geeignete Form selbst finden müsse. Ich und viele seiner Schüler loben Matisse, weil er uns einer Zucht, einer Formkritik, der Beachtung der Farbe, sowie der Kontrolle und Analyse unserer Vorgänger unterworfen hat.

Hanns Purrmann



FILLETTE LISANT