

# Über Henri Matisse

Autor(en): **Purmann, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **33 (1946)**

Heft 6

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26333>

## **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.

# ÜBER HENRI MATISSE

Von Hans Purmann

Eine Manet-Ausstellung im Herbstsalon 1903 lockte mich nach Paris zu meinen bereits vorausgeeilten Malerfreunden Albert Weißgerber, Rudolf Levy, Eugen von Kahler, Georg Kars und Walter Bondy. In einem unscheinbaren, kleinbürgerlichen Café, in einer fast ländlich anmutenden, bescheidenen Umgebung hatten sie sich niedergelassen, um sich in Ruhestunden über Kunst- und Lebenseindrücke aussprechen zu können, wie das jedem angehenden Künstler vonnöten erscheint. Zu ihnen gesellten sich bald andere deutschsprechende Maler wie Pascin, mit einigen Hamburgern auch Hestermann, der Bildhauer Lehmbruck; und auch die Schriftsteller Max Dauthendey, Wilhelm Uhde, Bernhard Kellermann, Franz Hessel und Erich Klossowsky stellten sich nach und nach ein. Bald folgten einige amerikanische Künstler, die sich an eigenem Tische niederließen. Noch nach Jahren glich dieses Café mit seiner Nachbarschaft eines offenen Holz- und Kohlenlagers nicht dem beängstigenden Sammelpunkte aller Kunst- und Sensationsbessenen der internationalen Welt. Es war das Café du Dôme.

Manets Kunst war für meine damalige Einstellung zu museumshaft und zu sehr auf Hell-Dunkel-Gegensätze gestellt, als daß ich sie ohne Widerstände und auch ohne leichte Enttäuschung hätte aufnehmen können. Vielleicht war ich, wie die damalige Malerjugend, in einer impressionistischen Weltanschauung befangen und schon in ihre Gefahrenzone gelangt, die der Helligkeit alles zu opfern bereit war und schon die von Zola angesagte Verwirrung und Verbreiterung zeigte. Es war also nur natürlich und zu erwarten, daß sich eine andersgeartete Kunst vorbereitete, die für mich in diesem Herbstsalon in Erscheinung trat, auch den Franzosen zur Aufregung wurde und sie zu ihrer Erkenntnis zwang. Als Verkünder dieser Entwicklung präsentierte sich ein großes Bild von Henri Rousseau, einen wütenden Löwen in düsterer Urwaldlandschaft darstellend, dazu ferner eine Jugend, die zum erstenmal gemeinsam einen Saal mit ihren Werken behängt hatte, aus dem man gelegentlich helles Lachen und Wutschreie vernehmen konnte. Es war eine Malergruppe, der Vauxcelles sogleich den Namen «les Fauves» beilegte, der ihnen auch blieb.

Meine Freunde, die mir den Salon zeigten, erwarteten auch für mich den gereizten Effekt der Erheiterung und

zeigten sich verwundert, daß mich die wilden und neuartigen Bilder in ihren Bann zu ziehen vermochten. Vor allem waren es zwei Werke: ein kleines Bild, das ein auf das Meer bei Collioure geöffnetes Balkonfenster darstellte und ein größeres: eine Frau mit Hut, die vor ihrer Brust einen Fächer ausgebreitet hielt. Breitfleckig gemalt, ohne den Eindruck neoimpressionistischer Technik zu vermitteln, mit fast rein den Tuben entnommenen Farben, denen jedoch nicht mehr das materielle Aussehen anhaftete und die eher ein koloristisch mildes Licht der ganzen Leinwand provozierten. Neben gewagten Tiefen äußerstes Weiß, das Ganze aber einer expressiven Zeichnung untergeordnet, die in schärfsten Achsen alle Volumen sicher und harmonisch ausbalancierte. Wohl schienen diese Bilder in einer Ordnung, aber in keiner in die Augen springenden Theorie befangen zu sein. Das waren die ersten Bilder von Henri Matisse, die ich sah.

Matisse hatte sich gerade in dieser Zeit von neoimpressionistischer Divisionierung der Farben frei gemacht. Er wollte jedoch die Lehre des großen Seurat niemals in ihrem vollen Umfange verstanden haben, obwohl er in Saint-Tropez unter der Leitung Paul Signacs eifrigst in sie einzudringen suchte. Signacs Schrift «De Delacroix au Néoimpressionisme» berührte und beunruhigte Matisse so stark, daß er überzeugt war, einen neuen gangbaren Weg zur modernen Malerei zu finden, die er vorher verlassen hatte, um sich während mehr als drei Jahren ausschließlich der Bildhauerei zu widmen. Die Gründe scheinen mir, wenn sie einer Entmutigung entsprungen sein sollten, heute, angesichts der schönen Bilder, die er vor dieser Zeit gemalt hatte, vollkommen unverständlich.

Die «Frau mit Fächer» wurde lange Zeit unter Künstlern, auch von Apollinaire, als das weitaus bedeutendste Bild von Matisse angesehen. Es war aber im Herbstsalon ein wahrer Schrecken für die Beschauer: wegen der Kühnheit der Zeichnung und der Farbe, die selbst im Gesichte die Anwendung von reinstem Grün zeigte. Einmal richteten deshalb einige Maler an Matisse die Frage, was für einen Hut und was für ein Kleid diese Frau getragen habe, welches solchen evidenten Farbenreichtum zuließ, worauf Matisse gelassen antwortete: «évidemment noir». Andere Kollegen waren ihm übelwollender, schickten ein häßliches Weib zu ihm, dem

sie einen chromoxydgrünen Streifen von der Stirn zum Kinn gemalt hatten: hier sei ein Modell, das er sicher zu malen wünschte.

Matisse war gekränkt und betroffen, so falsch verstanden zu sein; auch ihn versetzte, wie jeden normal Sehenden, die Natur in dieser grausamen Form in Schrecken. Er, der sich wehrte und es unsinnig fand, wenn jemand glaubte, daß er die Natur übersetze oder, wie andere so dumm sagen, «steigere»! Malerei ist für ihn eine Sache der Sensibilität, Niederschrift einer empfundenen Sensation, die von der Schönheit der Natur ausgeht. Die banalste Frage und Forderung ist für ihn: Was hat eine Leinwand zu enthalten? Woraus setzt sich ein Bild zusammen? Welche Elemente benötigt es? Was ist zu viel, und was ist zu wenig? Jeder Maler muß sich in unserer Zeit, die keine Schule, keinen einheitlichen Stil kennt, die seinem Temperament entsprechenden Mittel selbst suchen, und da ist nur eines notwendig: daß er innerhalb der selbstgewählten Prinzipien seine Sensibilität spielen läßt. So bestehen für Seurat drei, zu einer einzigen Harmonie vereinigte Ordnungen; einem Delacroix gelten nur Reflexe: jene Reflexe, die Ingres gleichsam für einen Herrn im Zylinder hält, dem man besser aus dem Wege zu gehen habe, weil für Ingres, wie für Raffael, nur Modellierung mit Licht und Schatten bestimmend sind; die wiederum Cézanne verachtet, der nur seine berühmte gewordene «Modulation» kennt, aus der alles resultiere.

Die Natur in Schwarz und Weiß dargestellt wird keinen Menschen mehr zum Lachen bringen, obwohl dies in nahen und fernerliegenden Farben genau so wenig lächerlich ist. Wie mir Matisse sagte, gewann er seine Farbigkeit, indem er neoimpressionistische Punkte zu breit angelegten Farbflächen zusammenzuziehen den Mut fand. Doch glaube ich, daß auch Derain dazu beitrug, der als erster damit begann, einen Straßenweg oder einen Baum nur mit reinem Zinnoberrot darzustellen, statt in ihren Lokalfarben; dann aber auch eine Reise, die Matisse nach London unternahm, einzig um Turnersche Aquarelle zu studieren, und die doch in dieser Ausschließlichkeit nur zur Lösung der Farbfrage Sinn haben konnten. Matisse arbeitete gemeinsam mit Derain in Collioure; und einmal in edlem Wettkampfe, stellten sie sich gegenseitig die Aufgabe, das Bild einer nackten Frau zu malen: in der einzigen Anwendung blauer Farbe für die Fleischtöne. Als sie dann ihre gesondert gemalten Bilder nebeneinanderstellten, fühlte sich Derain von Matisse so übertroffen, daß er sein Bild zerschnitt. Das von Matisse gemalte hingegen ist berühmt geworden als «Femme Bleue», heute die Zierde der Sammlung Etta Cone in Baltimore.

Noch einmal muß ich auf den Herbstsalon zurückkommen, der mir mit seinen Extremen Manet und Matisse so viel zu schaffen machte. Sah ich Manet, so vergaß ich Matisse, und umgekehrt. Und doch kam mir nicht der Gedanke, daß einmal die «Fauves» und ihr Führer, den man in Matisse erkennen dürfte, für die französische

Kunst soviel Wichtigkeit und Bedeutung bekommen könnten. Bis mir einmal nach leidenschaftlichen Kunstdebatten der jetzt sehr bekannt gewordene amerikanische Maler und Bildhauer Maurice Sterne in Aussicht stellte, mich bei Leo Stein einzuführen, der in einem Parterre-Atelier in der rue Fleurus die allermodernsten Bilder vereinigt habe, die zu sehen mir eine Ergänzung zu dem Herbstsalon bieten könnte. Leo Stein, ein amerikanischer Typ deutscher Abstammung, mit rotem Haar, schwerhörig, war ein ironisch-selbstbewußt philosophierender Maler. Seinem Atelier nahm ein großer Renaissance-Tisch fast jeden Platz; dieser Tisch aber mußte so groß sein, denn trotz seiner Größe konnte er kaum die Mappen und Reproduktionen von chinesischer, japanischer und primitiver Kunst fassen, mit denen er bedeckt war. Die Wände bis zur Decke bild an Bild! Neben einem großen weiblichen Akt von Vallotton eine Frau in Hängematte von Manguin, Bilder von Jean Puy, Gauguin, Renoir, Greco, dann kleine Meisterwerke von Cézanne («Badende Männer») und wohl das schönste Frauenbildnis von Cézanne, das mir je zu Gesicht kam: eine Frau in weinrotem Kleide auf einem gleichfarbigen Sessel. Darüber hing das große Bild «Saltimbanques» der «blauen» und das etwas süßliche «Junge Mädchen mit Blumenkorb» der roten Epoche Picassos. Auf der gegenüberliegenden Wand fiel mein Blick auf ein Melonenstilleben und daneben auf jene unvergeßliche «Frau mit Hut und Fächer» von Matisse. Unvorstellbar, daß das Bild gerade hier einen Käufer fand. Leo Steins Kunstgefühl und Mut brachte das zu meinem Erstaunen fertig, und doch, so bewundernswert es war: als in der Folge Entdeckerfreuden allgemein wurden, bewahrte auch ihn sein Spürsinn nicht vor Irrtümern, von denen Nadelmann und Coubine noch die verzeihlichsten waren. Stein war Schüler Berensons und Freund des kuriosesten Kunstsammlers Löser, der in Florenz lebte und es zuwege brachte, als einzigen modernen Maler Cézanne mit zwanzig Werken in seine ausgesucht schöne Sammlung altitalienischer Meisterwerke einzufügen und dann gar noch testamentarisch dem Papst für die Vatikansammlungen zu hinterlassen, welcher so ausgefallenen, optimistischen, ja fortschrittlichen Idee sich der Papst jedoch nicht gewachsen zeigte; er lehnte sie bedauerlicherweise ab. Jetzt lebt Leo Stein in Settignano, und mich verbindet noch heute Freundschaft mit ihm. Beim Börsenkrach in New York verarmte er, ist heute fast vergessen, schreibt Bücher über Ästhetik in den Künsten und hält immer noch, wenn man ihm dazu Gelegenheit gibt und an seinen ständigen Hin- und Herbewegungen keinen Anstand nimmt, seine endlosen, aber interessanten Kunstreden. Angesichts seiner Malerei verfällt man nur zu leicht in trübe Gedanken und fragt sich, ob oft nicht angezeigt erscheine, diesen Gehirnmenschen eine Palette in die Hand zu drücken, damit sie ihre Theorien unter Beweis stellen. Wenn auch das Können versagte, so zeigt es doch die Geistesverfassung und die Vermessenheit, in die leider auch Stein verfiel, als er Matisse und Picasso gänzlich fallen ließ, um ausschließlich einer Renoirbegeisterung nachzuhängen. Doch wenn heute seine

Schwester Gertrude ihn in den Schatten zu rücken sucht und sich selbst ins hellste Licht setzt, und das auch noch in einem eitlen und fingierten Tagebuch niederschreibt, neben hanebüchensten Indiskretionen über Matisse und Picasso, so ist man, wie diese es waren, verärgert. Mit seltsamen, gesucht-modernen Gedichten und einem Neger-Theaterstück kam sie jedoch in Amerika zu Erfolg. Aber nicht allein diese Schwester, ursprünglich Ärztin, wurde von Leo zur Kunst angeregt und erzogen. Auch seinen Bruder Michel rief er aus einem prosaischen Beruf heraus und stellte ihn in Paris vor die neue Lebensaufgabe, moderne Kunst zu sammeln. Anfänglich waren es auch Vallotton, Manguin und Picasso, die er zögernd zu kaufen begann, um sich dann einzig den Arbeiten von Matisse zuzuwenden. Auch dieser Bruder machte seine Sammlungen an Samstagabenden allgemein zugänglich, und auch ihm ist für die Popularisierung der Kunst von Matisse viel zu danken. Die scharfsinnige und intellektuelle Frau Michel Steins gewann bald geistigen Einfluß auf Matisse, der sich fast täglich in ihrem Hause einfand. Vorübergehend verfiel er sogar religiösen Anwendungen, da Frau Stein die Lehre der Christian Science verbreitete und äußerst bibelfest war. Wohl hätte es dieser Frau kaum an Begabung gefehlt, einen Salon zu führen, in dem sich erlesene und hochstehende Menschen eingefunden haben könnten, wenn nicht eine stark extravagante Haltung und Kleidung à la Duncan (Gewänder aus braunem Rippsammet und Sandalen) bestanden hätten, die zu übersehen in der Hauptsache den Franzosen nicht gegeben war.

Auch Frau Stein malte, und ihr Intellekt scheint auch ihr, gleich ihrem Schwager, nicht zu einer lebens- und gestaltungsvolleren Malerei verholfen zu haben. Eine Zeitlang teilte ich mit ihr das Modell und malte in ihrem Hause. Sie ließ Matisse meine Arbeiten sehen, der inzwischen auf diesen Deutschen neugierig geworden war. Angeblich soll er sie aufmerksam betrachtet und interessant, jedoch ohne eigentliche Schönheit und Freiheit gefunden haben. Er sagte, daß er sich berufen fühlen könne, ihm die Hemmungen zu nehmen. Jungen Leuten, die sich Matisse zu nähern suchten und ihn um sein Urteil angingen, schlug er vor, sich mit mir zu verständigen, Modell und Atelier zu nehmen, er würde bereitwillig korrigieren. So entstand die Matisseschule, der ich als Massier vorgestanden habe und die großen Zustrom von Polen, Ungarn und Deutschen fand. Auch der Schweizer von Tscharnier besuchte sie. Aber unter diesen Schülern befanden sich nur zwei Franzosen. Ich muß hinzufügen, daß eine ungewöhnlich große Anzahl dieser Schüler heute bekannte Maler sind und nur wenige sich nicht bemerkbar machen konnten. Matisse beschränkte sich auf Rat und Urteil, ohne jemals selbst Hand anzulegen. Da fast alle Schüler aus Ländern mit einer der französischen weit unterlegenen Kultur der Künste hervorgingen, so erhitzen sie sich nur zu leicht die Köpfe an allermodernsten Kunstbestrebungen, die sich damals geradezu überstürzten. Matisse ließ aber diese Modernisten nicht im Unklaren darüber, daß er

weder zu erschrecken, noch einzuschüchtern sei. So tolle Kühnheiten man ihm auch vorlegte, er erledigte mit Ruhe die Schüler dieser Maskeraden, um sie gleichsam in ihrer Nacktheit sehen und beurteilen zu können. Fand er dann noch Talent und einen entwicklungsfähigen Körper, dann half er, ohne Nachahmer zu dulden oder aufzuziehen.

Ich selbst erlag seinem Charme und seiner freundschaftlichen Kollegialität, aber auch seinem Wissen, seinen klaren Gedanken so sehr, daß Freunde meiner Arbeit mich als Maler verloren gaben, verärgert fallen ließen, ohne mich mit Witzen und anzüglichen Redensarten zu verschonen: in der Hoffnung, daß mich doch einmal der «Reue-Mattissimus» befallen würde. Aber ich sah, daß Matisse jede Art der Beeinflussung für sich selbst suchte und als notwendig erachtete, aufzunehmen, was aufzunehmen war, um seine Persönlichkeit, die einem selbst ja nur unbekannt und mysteriös sei, zu heben und zu finden. Er betrachtete das als das Wesen der Tradition und hatte nicht allzuviel übrig für Sonntagsmaler und in sich abgeschlossene Naturtalente. Er würde sein eigenes und jedes andere Talent als furchtsam und auf schwachen Beinen stehend erachtet haben, das Einfließen ausweichen würde. Die ganze Malergeneration dieser Zeit und auch Matisse waren bereit, Cézanne als ihren Vater anzuerkennen; schon in jungen Jahren erwarb er ein wunderbares Bild von Cézanne, von dem er sich auch in Zeiten der Bedrängnis nicht trennen mochte, soviel man ihm auch dafür bot. Das Bild war für ihn eine moralische Stütze: notwendig, nach Zweifeln und unglücklicher Arbeit, als Augenbad und zur Zurückgewinnung geistiger Ordnung.

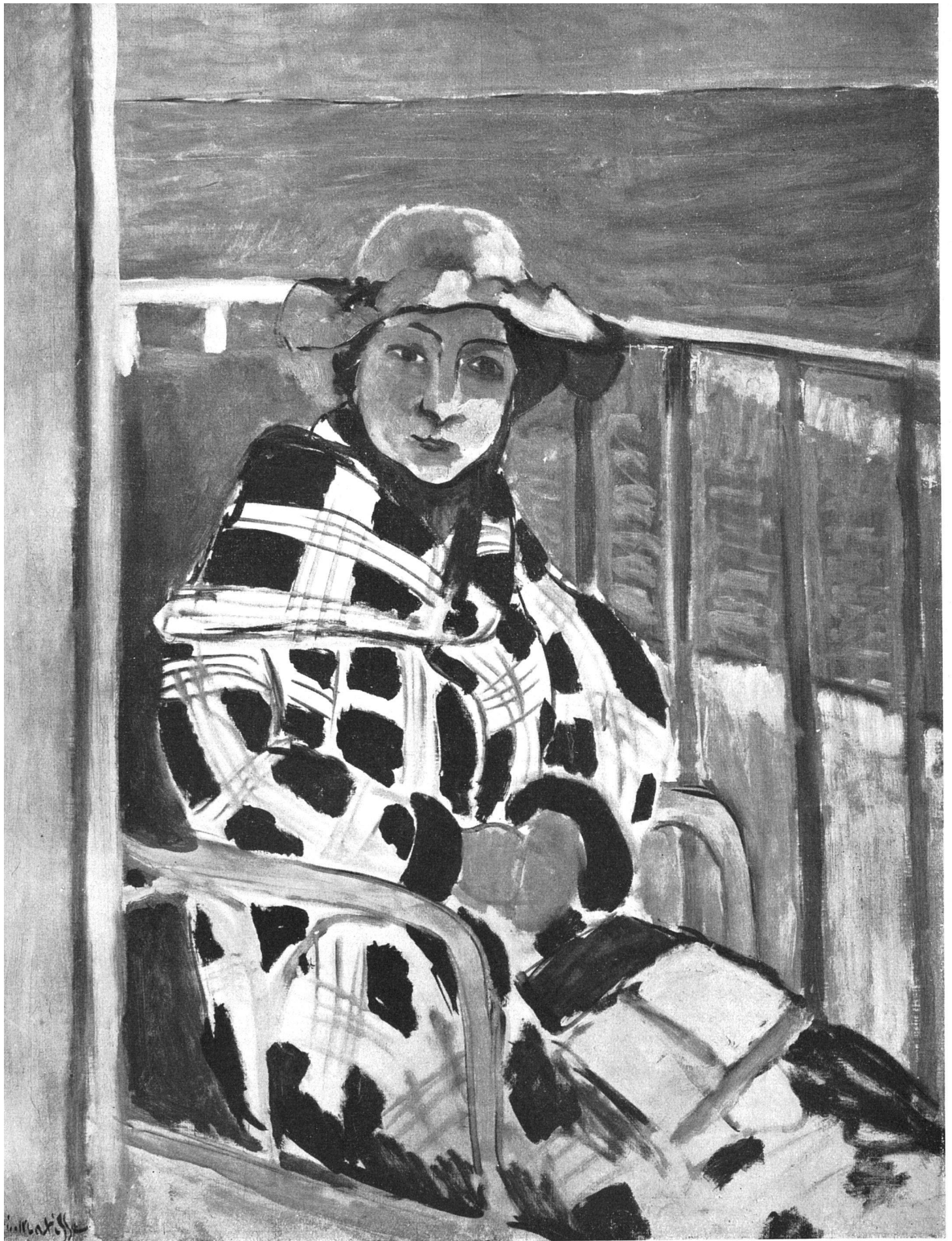
Da ich in Deutschland schon Mitglied der Berliner Sezession geworden war, gab mir deren Vorstand den Auftrag, französische Bilder für eine ihrer Ausstellungen zusammenzustellen; man dachte dabei wohl an Simon, Cottet und Blanche, auf welche die Franzosen damals ihre Hoffnungen aufgebaut hatten, denen ich aber wenig Interesse entgegenzubringen vermochte. Mein Gegenvorschlag, einzig Matisse zu zeigen, blieb ohne Gehör. Paul Cassirer, der mich hin und wieder in Paris besuchte, zeigte sich für eine solche Ausstellung nicht abgeneigt. Als die von mir ausgewählten Bilder in Berlin ankamen, klangen die Meldungen so enttäuschend, daß Matisse und ich den unglücklichen Plan faßten, nach Berlin zu reisen und persönlich nachzuhelfen. Mit schlimmeren Vorwürfen, diesen «Reklamefranzosen» nach Berlin gebracht zu haben, hätte ich nicht empfangen und entmutigt werden können. Verzweifelt irrten wir in Berlin herum, wohnten in einem kleinen Hotel beim Anhalter Bahnhof, waren mit wenig Geld ausgestattet. Überall Spott fühlend, unfreundlichen Begegnungen ausgesetzt, Besprechungen erst nach langen Wartezeiten erreichend, war ich vor die peinliche Aufgabe gestellt, Matisse nicht ungeduldig werden zu lassen. Besuch von Museen, Herumirren in Straßen in kältester Winterzeit, in denen Matisse Aufsehen erregte, weil er einen nach außen gekehrten

Schafspelz trug, den man in Berlin zu sehen nicht gewohnt war. Der Zufall wollte es, daß uns der Weg unter die Linden führte, wo wir einer imposanten Auffahrt zum Neujahrsempfang beim Kaiser begegneten. In der Ecke einer großen Hofkutsche entdeckten wir zusammengekauert Adolph Menzel. Es war seine letzte Ausfahrt, denn gleich danach erkrankte er und verschied am 9. Februar 1905. Doch nach recht mühevollen Tagen hatten wir Cassirer so weit, daß wir den vordersten, aber auch schlechtesten Raum seiner Galerie behängen durften. Kaum waren wir dabei – und schon machte der in dieser Zeit angesehenste Kritiker Plietsch einen Heidenkrach, da es ihm unmöglich war, an diesen Ungeheuerlichkeiten vorbei in den Hauptsaal zu gelangen, in dem die Werke des Grafen Kalckreuth ausgestellt waren, die zu besprechen er die Absicht hatte. Cassirer fiel wegen dieses Vorfalles und des Verlustes der erwarteten Kritik empört über uns her. In weiser Erkenntnis, daß wir auch in Max Liebermann einen scharfen Eckstein zu umgehen hatten, machten wir ihm einen Besuch. Gotthard Jedlicka erzählt davon in seinen «Begegnungen» besser als ich es tun könnte, denn Max Liebermann hatte ihm davon gesprochen, daß dieser Don Quichote und sein Sancho Pansa bei ihm gewesen waren. Unserer Einladung folgend, kam Liebermann, als wir beim Hängen der Bilder waren, schüttelte bedenklich sein Haupt, fürchtete für der Jugend Verderben und beschäftigte sich weit liebevoller mit seinem Dackel als mit den Bildern von Matisse. «Pfefferkuchen-Malerei», «Tapete» waren die Schlagworte der Zeit. Eigentlich nur Curt Hermann gab sich die Mühe, Verständnis zu wecken, redete auf seinen Freund Meier-Graefe ein, ohne ihn gewinnen zu können, und Lovis Corinth drang in mich um Erklärung dieser auch ihm fremden Kunst.

Matisse lamentierte über dieses Aufflammen der Angriffe, die er in Paris schon überwunden hatte, und nur *ein* Künstler zeigte Menschlichkeit, Kollegialität und Künstlertum: es war der Bildhauer August Gaul, der an einer Gruppe zweier gegeneinander ankämpfender Stiere arbeitete. Zu seiner und seiner Auftraggeber Verzweiflung war seine Arbeit stecken geblieben. Die Einsicht, mit der Matisse die Fehler erkannte, ist Gaul zu neuem Ansporn zur Weiterarbeit geworden, und noch lange Zeit sprach er voll Dankbarkeit und Bewunderung von Matisse. Das verlorene Gleichgewicht seiner Gruppe konnte er wieder herstellen, seine zwei Stiere zu einem einzigen Tier mit acht Beinen verschmelzen und seiner auseinandergefallenen Gruppe damit wieder eine Einheit geben. Wie oft wurde, vielleicht mit gewissem Recht, bemerkt, Matisse habe das Aussehen eines deutschen Schullehrers. Er hatte rötliches Haar und einen rötlichen Bart, einen ernsten, mit großer Brille verdeckten Blick. Er war von nordfranzösischer Herkunft, er hatte Überzeugungswillen, Lehrhaftigkeit, wenn es um die Darlegung seiner Kunst-Ansichten ging, die er mit einer Logik ohnegleichen und sinnvoller vortrug, als ich es je von einem anderen Künstler vernehmen konnte. Tatsächlich saßen wir ein-

mal bei Aschinger, als er erschrocken mich am Arm packte, um mich aufmerksam zu machen, daß es ihm vorkomme, als ginge er in eigener Person durch das Restaurant. Ein Double sogar in Kleidung, Haltung, der Art den Hut im Genick zu tragen und in den breiten Händen, die, wie er sich ausdrückte, breit waren, um auch anderen Menschen Dienste zu leisten. Ob das nun auch ein Lehrer war, ließ sich freilich nicht feststellen. So vergingen die Tage in Berlin; er war gedrückt und ich am Ende meiner Möglichkeiten, ihn bei guter Laune zu erhalten. Wir reisten ab, glaubten unser Ziel erreicht zu haben, da die Bilder hingen; aber es wäre besser gewesen, noch zu bleiben, ja sogar bei den Bildern Wache zu stehen, denn sie wurden abgehängt, weder gezeigt, noch Kunstfreunden angeboten.

Etliche Jahre danach: Der künstlerische Ruf von Matisse hatte sich schon gefestigt, und auch die Sezession hatte es gewagt, den «Tanz» und die «Musik» auszustellen – Dekorationen, die Stchoukine für Moskau in Auftrag gegeben hatte. Aber Staffeleibilder waren immer noch nicht in Berlin gesehen worden, und da Gurlitt, der mehr als Cassirer Verbindungen mit junger Kunst suchte, wünschte, eine Matisse-Ausstellung zu zeigen, schickte daher Curt Glaser zu mir nach Paris, damit ich bei Matisse, Marcel Sembat und den Steins meinen Einfluß in diesem Sinne geltend mache. Aber nur Michel Stein war zu gewinnen. Die in Berlin angekommenen Bilder konnten wegen des jäh ausgebrochenen Weltkrieges nicht zur Ausstellung kommen. Beauftragt, die Interessen der Steins zu wahren, ließ ich mich von Gurlitt überzeugen, ihm für Versicherung und Schutz der Bilder zu vertrauen. Der Krieg zog sich über Jahre dahin. In Berlin, wo ich inzwischen hingezogen war, wurde ich eines Tages von Orlik angerufen, er habe bei E. R. Weiß ein Bild von Matisse gesehen, das er eben ersteigert habe. Dessen Frau Renée Sintenis war beim Lesen der Zeitung der kleingedruckte Name Matisse im Zusammenhang mit einer Versteigerungs-Anzeige aufgefallen. Beim Eintritt Amerikas in den Krieg meldete Gurlitt Forderungen an, beauftragte junge Leute mit der Ersteigerung der Bilder, um sich auf diese Art einen Rechtstitel für den Besitz der betreffenden Werke zu verschaffen. Für mich war Gurlitt niemals zu sprechen, verleugnete sich bei jeder Gelegenheit, so daß mir nichts anderes übrig blieb, als bei Cassirer Hilfe zu suchen. Dieser erklärte sich auch bereit, stellte sich wütend, versprach die Sache in die Hand zu nehmen, schon um die Ehre des Kunsthandels nicht herabzusetzen. Ich wartete den Bericht seiner Verhandlungen ungeduldig ab und war nicht wenig erstaunt, als er mich zu beruhigen suchte und mir Übertreibung und unnötige Einmischung vorwarf. Später legte er der Ankaufskommission der Nationalgalerie, der ich angehörte, das schönste und größte Stillleben zum Ankauf vor, gegen den ich protestierte. Nach dem Kriege bekam ich amerikanische Vollmachten, suchte die Bilder wieder zusammen, und der anständige E. R. Weiß stellte mir sein rechtmäßig erworbenes Bild zur Verfügung. Dennoch war ich unglücklich, daß ich es ihm



sthaus Zürich

Henri Matisse *Jeune Fille au Balcon*

entrisen hatte, nachdem ich erfahren mußte, daß die Steins inzwischen schon längst alle Bilder heimlich in einem Angstverkauf dem Norweger Testen Lind überlassen hatten.

Die dritte, diesmal gelungene und große Matisse-Ausstellung zeigte Thannhauser 1929 in Berlin. Ich schrieb das Katalog-Vorwort. Einige Zeit vorher brachte die Zeitschrift «Kunst und Künstler» einen von mir verfaßten Aufsatz über Matisse. Der Künstler schlug mir vor, diesen zu einem Buche zu erweitern, das im Verlag «Chroniques de Jour» herausgegeben werden sollte. Dieser Aufgabe fühlte ich mich nicht gewachsen, und es fehlte mir an Selbstvertrauen, ein ganzes Buch über Matisse zu schreiben. Ich telegraphierte, daß ich Gotthard Jedlicka dafür am geeignetsten halte, dessen Buch über Toulouse-Lautrec gerade herausgekommen war. Matisse befolgte meinen Hinweis, und Gotthard Jedlicka schrieb den Text zu der in zweihundert nummerierten Exemplaren vorliegenden Auflage der deutschen Ausgabe. Während der Ausstellung wurde sie aufgelegt und war schon nach wenigen Tagen vergriffen. Obwohl Matisse auf der Höhe seines Erfolges angelangt war, wurde der Einzug in Berlin dennoch kein Triumph. Mir selbst sagten weder die Zusammenstellung, noch die einzelnen Werke besonders zu, und ich hatte Mühe, mich der Angriffe zu erwehren und die Überzeugung, die ich für die Malerei von Matisse vor dem Weltkrieg gehegt hatte, auch für die neuen Werke aufrecht zu erhalten. Im besonderen wollten die vielen Odaliskinnen den nüchternen Berlinern weniger zusagen als den reichen, optimistischen Amerikanern.

Da ich nicht über die spezifischen schriftstellerischen Fähigkeiten verfüge, muß ich einer erklärenden Auseinandersetzung des geistigen Charakters von Matisse aus dem Wege gehen und lauter Anekdotisches berichten, für das ich mehr Sinn habe und das, wenn es mir gelingen sollte, es gefällig anzuordnen, ja trotzdem eine zusammenfassende Idee der Person und Geistigkeit von Matisse vermitteln kann.

Wohl der größte Teil der Bilder, die in Deutschland waren, kamen durch mein Werben dorthin, und mit Trauer mußte ich erleben, daß die Nazis wieder gründlich damit aufräumten. So ist auch das schöne Geraniestilleben der Münchener Pinakothek durch meine Vermittlung von Herrn von Tschudi in Paris in Auftrag gegeben worden, und als es Matisse in nur wenigen Tagen malte und gleich schickte, glaubte Tschudi, nicht recht ernst genommen und betrogen worden zu sein. Doch der erste Schock wurde durch den Erfolg des Bildes bald ausgeglichen, so daß wir Tschudi anlässlich der Ausstellung muselmanischer Kunst in München einen Besuch machen konnten. Er zeigte dabei Matisse seine überaus bewunderten Bilder von Van Gogh, gegen die sich Matisse in bezug auf die Komposition kritisch äußerte. Was ihm bei Van Gogh fehlte, sah er als Vorzug und Erfüllung in einem nebenan ausgestellten neuentdeckten Grünewald. Auch sonst gab Matisse zu meiner

Verwunderung Gauguin und sogar Odilon Redon vor Van Gogh den Vorzug, und ich erkläre mir das hauptsächlich damit, daß er diesen Künstlern mehr Anregung zu verdanken hatte; jene von Redon ist in seinen Blumenstillleben gar nicht zu übersehen. Die Ausstellung muselmanischer Kunst aber hatte besondere Anziehung, deren Einfluß so evident ist, und Matisse war solch ein sammelnder Liebhaber persischer Teppiche und asiatischen Kunstgewerbes, daß es nur zu verständlich war, daß ihn diese Schau beglückte. Es war für mich schön, mitempfinden und miterleben zu dürfen, wie er diesen farbigen Arabesken der Teppiche studierend nachging und die höchste Form künstlerischen Gleichgewichts im Metall-Kunstgewerbe, besonders bei den Aquamanilen, erfaßte.

München war nicht Berlin. Das heitere Volksleben in den Bierkellern und -gärten hatte es Matisse wahrlich angetan. Aber auch Nürnberg entzückte ihn; der Marktplatz erschien ihm so sympathisch, daß ich ihn immer wieder dorthin zurückführen mußte. Nur für das neue Deutschland hatte er bittere und berechtigte Kritik, hauptsächlich für dessen Instinktlosigkeit. Er brauchte mir kaum die Augen dafür zu öffnen, und doch blieb ich oft überrascht und beschämt über das, was er auf Schritt und Tritt festzustellen hatte. Die Sinnlosigkeit der vielen aufgewärmten Stilarten, angehäuft in jeder Straße und Stadt, die byzantinischen, gotischen und Renaissance-Bierkeller, der lächerliche Obelisk, zusammengesetzt aus Bronzeplatten, die Vorliebe und der Stolz, mit dem man Badezimmer zeigte, neben der Unachtsamkeit für die Ausgestaltung der übrigen Wohnräume – seine Bemerkung, daß man im neuen Deutschland seine Notdurft nur gegen Marmor und Goldmosaik verrichte, mußte ich oft hören. Die Gedanken schienen ihm uniformiert wie die meisten Menschen. Ob im Norden oder Süden Deutschlands, er begegnete der gleichen Art zu urteilen: War Greco in Mode, dann war die Ansicht über Velasquez an allen Orten gleich niederdrückend. Er sei nur ein Friseur, ein besserer Blanche neben Greco, äußerte ein bekannter Maler ihm gegenüber, und dieser blieb keineswegs eine Ausnahme. Einmal, als ich mit ihm durch die Nettelbeckstraße in Berlin ging, in diesem protestantischen Preußen, schauderte es ihn, die vielen kleinen und großen Särge offen in Auslagen und Kaufläden ausgestellt zu sehen, manchmal ausgerechnet neben Schlächterläden. Der Zufall wollte es, daß vor einem solchen aus einem schwarzgestrichenen Wagen Fleisch ausgeladen wurde, um es darin brutal zur Schau zu stellen, ohne es (wie in Frankreich) mit Rosen zu verzieren, die Schinken in Manchetten zu hüllen – oder die Begräbnisinstitute nur mit einem Kupferstich (etwa der Darstellung der Überführung der Leiche Napoleons oder der Rossinis) diskret kenntlich zu machen. Als wir Osthaus in Hagen besuchten, wollte dieser Matisse sein in ödster Fabrikgegend neuerbautes Prachtkrematorium zeigen, für das er ein Mosaik von E. R. Weiß anfertigen ließ. Es war an einem Sonntagnachmittag, es regnete, der halbgefrorene Boden war kaum zu begehen. Doch

drang Osthaus in mich, Matisse zu einem Besuch zu überreden, der sich dann aus Höflichkeit dazu bereit fand. Dort angekommen, ertönte uns das feierlichste Tremolo einer Orgel entgegen, und beim Eingang sah Matisse im Dämmerlicht den mit einem Kranz bedeckten Sarg langsam zur Incineration versinken. Und gegen mich gerichtet, erschreckt, im Flüsterton: «Mon dieu, un mort!» Da er aber gleichzeitig bemerkte, daß Osthaus Eintrittsgeld entrichtete, wollte er eine Erklärung von mir. In Wirklichkeit handelte es sich um eine Propaganda-Vorführung in einer katholischen Gegend, die sich der Einäscherung widersetzte. Aber in Paris blieb mir nicht erspart, ihn von den sonderbaren Deutschen sprechen zu hören, die zum Sonntagsvergnügen gegen Bezahlung sich eine Leichenfeier vorführen ließen, die überhaupt keine war.

Doch auch Matisse blieb mir nicht immer verständlich. Ich war im Begriff, nach Florenz zu reisen und besuchte ihn vorher in Nizza. Er wollte mich unbedingt nach Mailand begleiten, er müsse den verkürzt dargestellten Christus von Mantegna sehen und studieren; dies benötige er, es diene ihm zu einer Komposition, die er in Angriff nehmen wolle. Je näher der Abreisetag heranrückte, um so mehr Ausreden brachte er vor, um mich zuletzt allein reisen zu lassen, weil er in seiner Zeitung, dem Pariser «Matin», gelesen hatte, die Italiener trieben franzosenfeindliche Politik. Ich mußte bei Alinari eine Photographie dieses Bildes von Mantegna in Originalgröße anfertigen lassen und sie ihm schicken – sie mußte ihm das Studium am Original ersetzen.

Seine Beziehung zu alten Meistern war in einer höchst eigenartigen Weise lebendig. So malte er einmal das Porträt einer deutschen Dame. Während der Sitzungen wollte er alles wissen: wie sie sich selbst beurteile, welche Kopfform, welche Augenstellung, welche Farben, Kleidung und Mode sie für sich als richtig finde und wähle. Das Bild war in seinem ersten Zustand ausgezeichnet, rückte dann in einen zweiten, unsicheren, etwas vermalten Zustand vor; ein Vorgang, der sich fast regelmäßig bei jedem Maler in dieser Form abspielt. Ehe das Bildnis in den dritten, endgültigen Zustand kam, von dem er oft behauptete, daß ihn nur wenige Maler erreichen, weil die meisten sich nur zu leicht mit der ersten Fassung begnügen, ging er in den Louvre, um bei den alten Meistern Rat und Mut zu holen, fand dort in einem Frauenbildnis von Veronese, einer blonden Frau in weißem Kleide, zu kleinem Kopf, aber üppigsten Körperformen und hellrötlicher Hautfarbe, alles ganz wie bei seinem Modell. Nach eingehendem Studium dieses Bildes eilte er zurück in sein Atelier, malte diesmal aus dem Gedächtnis, voll Besessenheit, faßte sein Bild zu einer ausdrucksstarken Einheit zusammen, legte die Pinsel beiseite, und kein Mensch, auch die enttäuschte Auftraggeberin nicht, die wehmütig an die erste, lebenswürdigere und auch porträtähnlichere Fassung zurückdachte, vermochte Matisse zu bewegen, auch nur einen Strich zu ändern. Das Bild war für ihn fertig und abgeschlossen.

Einmal sah ich Renoir vor einem Bilde von Matisse stehen, das ihm in den Farben zu gefallen schien, und ich hörte nur die Bemerkung: Wie schade, daß sich dieser Maler nicht auch der Lasuren zu bedienen weiß, was von Renoirs Standpunkt aus verständlich war, nicht aber von dem von Matisse und noch weniger von dem Leibls, der auch hier nicht sagen dürfte: «Das Schwein lasiert».

Renoir, mit dem sich Matisse in seinen letzten Lebensjahren sehr angefreundet, in dessen Garten er gemalt und gezeichnet hatte, war noch nicht lange gestorben. Wir wollten in le Cannet der Familie einen Besuch machen. Im Atelier hingen noch viele Leinwände, bemalt, oft viele Motive auf einer Leinwand, lose, ohne auf Keilrahmen gebracht zu sein. Mir fielen die große Nüchternheit des Ateliers und noch mehr die bunten Kissen aus billigen Stoffen auf, die haufenweise das Sofa bedeckten. Mit fast geschmacklosen, halbmodernen Möbeln war die Wohnung eingerichtet, und wenn nicht Bilder seiner Malerfreunde aufgehängt gewesen wären, so würde man nicht gedacht haben, im Heim eines so großen Meisters zu sein. Die Impressionisten legten wenig Wert auf diese Dinge, antwortete mir Matisse, so wenig wie auf die Rahmen, die zu ihren Bildern in gegensätzlicher Häßlichkeit standen.

Wie aber sah die Wohnung von Matisse aus? Jeder Stuhl, jeder Stoff oder Gegenstand zeigte den persönlichen Zugriff, die sorgfältigste Wahl. Abgesehen von den Renoir- und Cézanne-Bildern war das EBzimmer ringsum mit Aquarellen von Cézanne behängt. Da war Courbets wunderbarste «Mademoiselle au bord de la Seine», eine Felsenlandschaft, ein großes Jagdbild, die Rahmen antik und stilvoll. Ein Zimmer ließ er marmorieren; er zeigte sich stolz, einen geschickten italienischen Dekorationsmaler gefunden zu haben, der noch in alter Manier zu marmorieren verstand. Auch für seine Stilleben verwendete er Stoffe, Teppiche, Vasen und Gläser, die zumeist Kunstgegenstände waren. Oft besuchte ich mit Matisse Museen, auch in Deutschland. Er verschaffte sich Gipsabgüsse der Benin-Kunst, der indischen, romanischen, griechischen und chaldäischen Kunst. Aber er kaufte auch von der Schwester Courbets sämtliche ihr hinterlassenen Studien aus Courbets Jugendzeit; sorgfältig in Kohle durchmodellerte Akt- und Kopfzeichnungen, daneben Studien nach Gipsmodellen mit ungeheuer großen Nasen, Mündern, Augen und Ohren. «Mein Gott», rief Matisse aus, «wenn man diese Art der Arbeit einer heutigen Jugend zumuten würde!» Und doch, so meinte er, habe Courbet damit keine Selbstvernichtung begangen. Im Gegenteil, man glaubte darin schon den späteren Courbet zu finden, so gut war der Gips abgeschattiert und wiedergegeben. Matisse studierte und arbeitete nicht viel anders; noch als anerkannter Künstler sah man ihn bei Colarossi täglich im Abendakt, und auch als er schon öffentlich Erfolge hatte, besuchte er während zweier Jahre die Abendkurse einer Gewerbeschule. Dort mußte ihm ein Gipsabguß nach dem «Einen Hasen verschlin-



genden Jaguar» von Barye dazu dienen, ihn nachzumodellieren. Und so ohne weiteres würde man keinen Sinn darin sehen können und doch von ihrer Bedeutung überzeugt sein, wenn man diese Arbeit von Matisse zu sehen bekäme, die frei und prachtvoll alle Formen in Beziehung zueinander brachte, Barye verständnis- und ehrfurchtsvoll nachstudierte, ohne in eine nur imitative Wiederholung zu verfallen. In den Jahren, in denen er nur Bildhauerei trieb, arbeitete er noch im Sinn und Geiste Rodins; zu seiner Plastik, die unter dem Namen «Sklave» in Bronze-Abgüssen vorliegt, leider ohne Arme (die in den langen Jahren, in denen man dieser Plastik keine Beachtung schenkte, verloren gingen), stand ihm ein alter, robuster Italiener Modell. In einem Heftchen, wie es Wäscherinnen benützen, notierte Matisse die bezahlten Modellgelder, und als nach geraumer Zeit die Summe so angewachsen war, daß ihn die hohe Zahl erschreckte, unterließ er die weitere Aufzeichnung, um aber dann doch noch jahrelang weiterzuarbeiten. Rodin nahm ihn, der ihm Zeichnungen vorgelegt hatte, als Schüler nicht auf. Um aber zu erlernen, wie Rodin dachte und arbeitete, ging er zu dessen Schüler Bourdelle in die Lehre. Die Hilfsmittel, deren er sich über Jahre hinaus bediente, sind heute aus der Mode gekommen: ein Liniensystem an den Atelierwänden, Senkblei und Schwarzspiegel.

Im Louvre kopierte Matisse das große Stilleben David de Heems in seltener Treue und Feinheit der silbergrauen, kalten Töne, den toten Christus Philippe de Champaignes; im Suchen von Planungen kopierte er Carracci, Poussins «Narcisse», den Castiglione Raffaels, ferner einen Chardin. Mir wurde einmal eine schöne, freie Kopie nach dem «Seesturm» von Ruysdael angeboten. Die Wolke am Himmel schien mir unverkennbar von Matisse gemalt zu sein. In einer gewissen Unsicherheit fragte ich Frau Matisse, ob ihr nicht bekannt sei, daß er diesen Holländer kopiert habe. Sie verneinte es entschieden, aber als Matisse die Kopie, die doch auf ihn zurückging, bei mir bemerkte, konnte er sich nicht genug darüber wundern, und sie fand so sehr seinen Gefallen, daß er sie in der großen Matisse-Ausstellung mit ausstellte. Davon, daß er Turner als Aquarellisten in London studierte, habe ich schon gesprochen. Für dessen Art zu zeichnen, in seinem «*liber studiorum*»,

hatte er fast noch mehr Bewunderung als für Rembrandts Art, dem Papier die Lichtvariationen abzurufen.

Man wird verwundert feststellen, daß dies alles Kunstwerke sind, denen man keine Vorliebe unserer Generation nachrühmen kann und die man auch nicht so ohne weiteres in die Geistigkeit von Matisse einbeziehen dürfte. Aber Genie scheint in seinem Fall wirklich Fleiß zu bedeuten, denn er scheute keinerlei Auseinandersetzung mit jeglichen geistigen und handwerklichen Problemen. Es ist ja gar nicht gesagt, daß er nicht von der Tiefe der primitiven Kunst berührt worden sei, ähnlich wie Cézanne, der in seiner Arbeit ausdrucksrein wie ein primitiver Meister wirkt, ohne daß ihm eine besondere Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Primitiven nachzuweisen wäre, und dessen Ausgang und Aufbau immer bei Veronese, Poussin, Courbet oder gar Puget zu suchen ist. Jedenfalls machte ich mit ihm einmal einen Ausflug nach Chartres, um dort die Glasmalereien und frühen Skulpturen zu bewundern. Und als er einmal nach Italien reiste, überwog sein Interesse für die Sienesen, insbesondere für Duccio, so sehr, daß er sich kaum in anderen Städten, zum Beispiel Venedig, aufhalten mochte.

Die ganze Hochachtung, die man französischem Geiste, akademischem Ordnungssinn, dem Maßhalten entgegenbringen kann, findet in Matisse seinen Ausdruck. In geruhamer, fast tragisch-mönchischer Einsamkeit verläuft sein Leben. Selbst über Mangel an Freunden hörte ich ihn klagen. Ihm fehlt die Unruhe, die anderen Menschen anhaftet, und doch ist er innerlich beständig im Kampf mit sich selbst. Einmal fand ich ihn beim Abschreiben von Gedichten in Zierschrift. Ich nahm an, er wolle die Gedichte illustrieren, – nein. Er tat es, wie ein Geistlicher sein Brevier liest. Auch Cézanne bedeutete Zeichnen das Morgengebet, in dem er Ruhe, Gelassenheit und Stimmung für die bevorstehende Tagesarbeit fand.

Sein schöpferischer Reichtum steht in unserer Zeit, wo nur Zerstörung und Verwirrung die Welt beherrschen, so einzig da, daß er uns alle in eine höhere Geistigkeit mitzureißen vermag, die wieder zum Ausdruck unserer Zeit und unseres Lebens werden sollte!