

## Die Anrichte der Malerei

Das Gewebe aus kolorierten Arabesken, bekannt unter dem Namen Desserte rouge (1908; vgl. dazu die Arbeit von Hartwig Bischof, Was die Malerei anrichtet, Henri obliteriert, 2003), durchzieht in jeder Hinsicht das Werk von Matisse. Diese durchgängige Anwesenheit weist in Richtung einer Entwicklung einer anders gearteten Vorstellung vom Menschen in einem dekorativen Bild, in Richtung einer anonymen Entwicklung der Figur und des Bildes, die sowohl für die Figur („durch die lebendige und lebhaftige Identifikation mit der Umgebung“) als auch für das Bild (durch das Auftreten der Arabesken und durch die Ausstrahlung der Farbe Rot) die Bedingung der Mitteilbarkeit darstellt. Mit seinen imposanten Ausmaßen (180 x 220 cm) wurde Desserte rouge - ursprünglich als „grüne Harmonie“ gemalt, auf Verlangen des russischen Sammlers Schtschukin 1909 in eine „rote Harmonie“ umgewandelt - als (zukünftige) Desserte rouge in „blauer Harmonie“ im Salon D'Automne von 1908 unter dem Titel Dekorative Tafel für einen Speisesaal ausgestellt. Dekorative Tafel: das ist die Formulierung von Der Tanz in Moskau, der in grün/blau/rot seine „Kräfte“ und das „Gleichgewicht seiner Kräfte“ im ornamentalen Meister des bemalten Papiers sucht, das über eine vertikale Seitenwand läuft, sich dort wiederholt und auf dem Tischtuch mit seinen Arabesken und Blumen Überhand gewinnt. Mit der arrangierten Fruchtschale nimmt die schwarz-weiße Anrichte einen dezentralen Platz auf der rechten Seite der Leinwand ein, sie ist bereits von einem Motiv aus Arabesken umgeben, in das sie durch die anonyme Neigung ihrer Anordnung eher eingegliedert ist, als dass sie es unterbricht. Aber sie unterscheidet sich ausreichend von der Gleichförmigkeit der Fläche, damit die ganze relative Tiefe, die ausschließlich durch den Umriss des Tisches dargestellt wird, damit diese Tiefe des Zwischenraums, in dem sie sich befindet, die Arbeit in ihrer dekorativen Kraft zum Ausdruck bringt. (Nötigensfalls kann man sich die „Rückkehr zur Spielkarte“ ins Gedächtnis rufen, diese Kartenfigur mit all ihrer Klarheit im cloisonnistischen Spiel von Gauguin, der - mit sechzehn Bildern! - in jenem Raum der Ausstellung, für die diese Leinwand von Matisse bestimmt war, allgegenwärtig war.) Dekorative Tafel aus einem und für einen Speisesaal: die Tafel ist in keiner Weise eine Ausweitung des spirituellen Raums der „intimen Malerei“; sie mobilisiert und setzt den Raum ein, in dem derjenige lebt, der schaut, um diesen mit seiner Umgebung auf eine vom Gewicht der Dinge losgelösten Oberfläche zu projizieren, befreit zur grafischen Begeisterung der Zeichen und zur rhythmischen Ausbreitung der Arabesken in der totalen Farbe im Roten Zimmer. Eine Oberfläche, bei der die Beweglichkeit ins Flache ausläuft und die in Oberflächlichkeit übersetzt wurde, ist konsequenterweise - und dies ist eine Folge des Fauvismus - weniger mit einem Fresko als mit den „Ranken der persischen Teppiche“ und mit deren ansteckender Wirkung vergleichbar (beginnend mit Die roten Teppiche vom Sommer 1906 in Collioure mit dem Übergang von einer schematisch-perspektivischen zur vertikal-dekorativen Darstellung). Die Frontalität und Flachheit wirkt derart ansteckend, dass ihnen auch das Fenster nicht entgeht, das zu einem Garten hin geöffnet ist, einem derart „abstrakten“ und so wenig „atmosphärischen“ Garten, dass die Bäume in ihrem kaligrafischen Elan nicht anders können, als „ein Echo vom hölzernen Motiv des bedruckten Gewebes“ zu geben. Als Prinzip ist hier eine epidemieartige Ausbreitung der Arabesken als motivtreibende Kraft artvermehrend am Werk, diese erzeugt dekorative Übergänge zwischen innen und außen, auf der Tafel und außerhalb der Tafel, La Desserte rouge drängt sich dem Blick wie eine Anrichte der Dinge auf, ein desillusionierender Ort vom Prinzip der Gleichwertigkeit von „Kräften“ und „Zeichen“; Verhältnis der Kräfte und

Spiel der Zeichen, Bestätigung des Verhältnisses der Kräfte im Spiel der Zeichen gemäß einer generalisierten Zersplitterung der grafischen und farblichen Markierungen, die das Bild zwingen, ihrer Buchstäblichkeit die Stirn zu bieten.

Matisse bestätigt die Gleichwertigkeit von Kraft und Zeichen. Er erklärt gleichmütig, dass die Umwandlung von *La Desserte* von einer "blauen Harmonie" in eine "rote Harmonie" kein "anderes Gemälde" erzeugt hat, weil "ich Kräfte und eine Ausgeglichenheit der Kräfte suche"; oder in einer immer wieder zitierten Stelle aus den "Notizen eines Malers", dass man zu Unrecht annimmt, das "Gemälde habe sich völlig verändert, wenn nach den ununterbrochenen Abänderungen das Rot das Grün als vorherrschende Farbe abgelöst hat" denn "die verschiedenen Zeichen, [die ich] benütze, müssen so ausgewogen sein, dass nicht eines das andere zerstört", dies erscheint als Bestätigung des materiellen Charakters dieser dabei einbegriffenen Buchstäblichkeit durch das Zeichen-Werden der Kräfte - im Unterschied zu einer reinen und einfachen Ersetzung der Zeichen durch Kräfte (und von dem, was Kubismus wäre): das erklärt den Wechsel von Grün und Blau zu Rot. Als Zeichen der Kräfte des Fauvismus ändert das Rot alles, um so mehr, wenn es herausgehoben wird, abstrahiert von der (Feuers-)Brunst der Farben, um die formale Perspektive der Figuren auf eine markante Weise zu unterstreichen, die sich nicht des Grundes bemächtigen wird, ohne ihn überall von unten zu durchqueren: all-over ornamental. Seit *La Desserte rouge* drängte sich so das abstrahierte Rot Matisse auf, wie ein Bad der Immanenz, das den Bildplan einschließt und sättigt und von da an sogar zur Einfärbung unseres Geistes wird. ("Ich habe versucht, mich durch das Licht des Geistes auszudrücken", sagte Matisse.) Wir verdanken Matisse diese Mitgift einer sehr präzisen (im Unterschied zu ihrem möglichen Gebrauch "im Sinne von Gauguin", vgl. *La Vision après le sermon*) und auch so wenig wie möglich "metaphorischen" Formulierung. Denn dieses abstraktes-Rot-Werden wird vom Hirn befohlen, weil dieses die geheime Identität der Kräfte und der Zeichen als Wahrheit der Umkehrung der Wertordnung erkennt, die die Figur dem Figurativen unterordnet (gemäß dem hierarchischen Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund). Von diesem Standpunkt der Identifikation und Veränderung aus zeigt sich das Fehlen jeglicher zusätzlicher Dimensionen – und sei es ein zeichensprachliches Prinzip, in der Art einer "objektiven" oder "bezeichnenden" Kodierung (wieder der Kubismus in seiner "analytisch/synthetisch" oder "hermetischen" Variante) - als eindeutiger Aufstieg, der vom Zwischen-Ausdruck von Farbe und Zeichnung, vom Rot und von der Arabeske abhängt, in den Form-Farben, die alles in einer ausholenden Kreisbewegung wiedererlangen, indem sie das Dekorative jenseits des formalen Planes des bildhaften Bildes tragen. Als konstruktiver Übergang hin zum offenen Zeichen durch *Le Bonheur de vivre*, ist *La Desserte rouge* so gleichzeitig Bestätigung des historischen Fauvismus und Vorwegnahme des andauernden Fauvismus, dessen Entwicklung durch die nachfolgenden *Danses* hervorgehoben wird. Der fortdauernde Fauvismus von Matisse ist nichts anderes als die "alteraktive" Identifikation von zwei Prinzipien von Einheit, die diese Erfahrung von Kunst in Bewegung halten, deren Zugang von der Zerstörung der Form-Malerei befohlen wird: Prinzip der Einheit von Quantität und Qualität (die Gleichung des historischen Fauvismus) und Prinzip der Einheit von Kräften und Zeichen. Auf eine Linie gesetzt: Quantität = Qualität ist gleich Kräfte = Zeichen. Genauso wie die Gleichung Quantität = Qualität die Gleichung Kräfte = Zeichen einbeziehen wird, indem die Zeichen eine "Qualität" entwickeln, die die Bestimmung der neuen wesentlich beschreibenden Bedingungen der Farb-Oberfläche vorgeben.

Warum im Zusammenhang mit der Arbeit von Hartwig Bischof ausgerechnet über Matisse spre-

chen? Weil diese beschreibenden Bedingungen, die Matisse in La Desserte rouge vorstellt - beschreibende Bedingungen, deren eigenen Kräfte Matisse zur Entwicklung der ausgeschnittenen Gouachen wie Desserte de la Peinture drängen werden - in der Arbeit von Hartwig Bischof „sichtbar“ einer maschinellen Behandlung unterzogen werden. Benötigt man, jenseits der Tatbestandsaufnahme, einen weiterführenden Beweis für die Inbetriebnahme dieser Vorrichtung zur Reproduktion im Sinne von Matisse? Dann wird es genügen, daran zu erinnern, dass die von Bischof sich zu eigen gemachte Webart/Flechtarbeit, um die Technik der optischen Maschine an die Materialität des Webschusses zurückzugeben, um zu verstehen zu geben, dass die Herstellung des visuellen Genusses immer verwoben, eingeschossen (wie der Schuss beim Weben) oder angezettelt ist, dass dies alles im höchsten Grade unter einer Vorgabe im Sinne von Matisse steht. Denn Matisse gründet seine dekorative Ästhetik, seine entfigürlichte Ästhetik, tatsächlich auf das Beispiel der Wiederholung in der Weberei, dank derer “kein Punkt wichtiger ist als ein anderer”, weil insgesamt nur dieser “umfassend wirksame Meister” zählt.

Indem Bischof mit den maschinellen Möglichkeiten von diesem “Meister” spielt, um die Möglichkeiten des foto-numerischen Vielfachen auf eine andere Fläche als jener des Klischees zu übertragen, kann man Bischof zumindest ein Verdienst zusprechen: nämlich jenes, Matisse in eine Zeitgenossenschaft nach Warhol weiter zu tragen. Und das ist nicht gerade wenig.