

Entretien, bavardage, radotage? Plaudereien mit Matisse aus dem Jahr 1941

Serge Guilbaut (Hg.)

Chatting with Henri Matisse.

The Lost 1941 Interview.

London/Los Angeles, Tate Publishing in association with The Getty Research Institute 2013. 356 S., zahlr. Farb- und s/w Abb. ISBN 978-1-84976-229-8. \$ 45.00

Um 1905 wurde aus Henri Matisse (1869–1954) eine in der Nachfolge von Courbet und Manet umstrittene Figur des Pariser Kunstlebens, die bis nach Berlin, Moskau und Budapest, ja New York von sich reden machte. Mehr noch als durch seine Beteiligung an Ausstellungen der Galerie Berthe Weill und seine erste Einzelausstellung, die 1904 in der Galerie Ambroise Vollard stattfand, war er seit 1901 durch seine Teilnahme am Salon des Indépendants und seit 1903 am Salon d'Automne aufgefallen – hier wurde 1905 seiner Malerei und der einiger anderer, darunter André Derain, das Etikett „fauve“ verliehen. Mit Kommentaren zu den von ihm mitgeprägten neuen Tendenzen gingen Tagespresse wie Zeitschriften fortan hart ins Gericht.

KÜNSTLERISCHE SELBSTÄUSSERUNGEN UNTERSCHIEDLICHSTER DIGNITÄT

Matisse erlebte Wohl und Wehe der Kunstkritik am eigenen Leib. Er nahm das Ansteigen seines Bekanntheitsgrads, das Auftreten seiner ersten Sammler und Auftraggeber sowie den höheren Marktwert seiner Kunst erfreut zur Kenntnis, registrierte aber auch, dass er zunehmend Gegner hatte, die seine – zunächst labile – Stellung ener-

gisch in Frage stellten und nicht vor ihn demoralisierenden Attacken zurückschreckten. Er erkannte dabei schnell die Chancen und Gefahren einer Promotion in eigener Sache und von Äußerungen gegenüber Autoren, die über ihn schreiben wollten. 1907 stellte er sich den Fragen von Guillaume Apollinaire für einen Essay, der vier Aussagen des Künstlers enthielt. 1908 griff er selbst zur Feder und veröffentlichte einen „Notes d'un peintre“ betitelt Aufsatz, der auch ins Deutsche übersetzt wurde (*Kunst und Künstler*, 1909). Die Initiative Wassily Kandinskys und Adolf Erbslöh's, ihn zu einem Text für einen Katalog der Neuen Künstlervereinigung München, dann für den Almanach *Der Blaue Reiter* zu bewegen, blieb 1910/11 erfolglos. Später hat er sich jedoch erneut über sein Kunstverständnis und seine Laufbahn geäußert. So empfing er 1913 Clara Mac Chesney, die ihre Impressionen von Haus, Atelier und Garten des Künstlers in der *New York Times* schilderte. Etwas später war Max Raphael in Issy-les-Moulineaux zu Besuch, worüber er 1917 im *Kunstblatt* berichtete.

Zwar veröffentlichten Autoren ihre Eindrücke von ihrer Begegnung mit dem Künstler mitunter, ohne ihn hinzuzuziehen, doch auch Texte, an denen Matisse mitgewirkt hat, sei es mit kurzen Antworten oder längeren Zitaten, sind nicht selten. Diese an teils prominenter, teils entlegener Stelle getätigten Äußerungen bilden eine Grundlage für die Matisse-Forschung, die trotz der Verdienste manch vorangehender Studie erst mit der Publikation der Monographie von Alfred H. Barr, Jr. einsetzte. Der Direktor des New Yorker Museum of Modern Art hat 1951, drei Jahre vor dem Tod des Künstlers, ein Buch vorgelegt, das Maßstäbe setzte, auch, weil er zahlreiche Selbstäußerungen von Matisse ausgewertet hat. Aber erst 1972 gab Dominique Fourcade eine von Gaston Diehl und Françoise Nora (Cachin) vorbereitete Textsammlung heraus, die seitdem ergänzt wurde und in

neuen Auflagen erschienen ist: Seine Publikation *Henri Matisse – Ecrits et propos sur l'art* enthält Texte, die minutiös kommentiert sowie durch Verweise miteinander in Verbindung gebracht sind; sie ist ein unverzichtbares Standardwerk der Matisse-Forschung.

Das gleiche Lob wird man der nun vorgelegten Veröffentlichung *Chatting with Henri Matisse: The Lost 1941 Interview* kaum zugestehen wollen. Dabei füllt sie eine empfindliche Wissenslücke, auf die man hin und wieder in Fußnoten der Matisse-Literatur stieß, weil sich dazugehörige Elemente verselbständigt hatten – extrem ausschnittshafte Teile eben jenes „verschollenen“ Interviews. *Chatting with Henri Matisse* bezieht sich auf im Plauderton geführte Gespräche, die Matisse 1941 mit dem in Genf geborenen Kunstkritiker Pierre Courthion (1902–1988) geführt hat. Der, wie man meinen könnte, dem Zeitgeist, heutigen Sprachgebrauch und Kaufanreiz geschuldete Titel ist durchaus berechtigt: Ein Chat ist zunächst einmal eine informelle, umgangssprachliche Unterhaltung. 1941 hat man dies in Frankreich als „bavardage“ bezeichnet, und eben so wollte Matisse die von vorne herein beabsichtigte Publikation der protokollierten Gespräche betitelt wissen. Diese Plaudereien entstanden im Auftrag des Genfer Verlegers Albert Skira, der sie mit seinem Partner Pierre Cailler – seriöser klingend – als „entretiens“ (Unterredungen) herausbringen wollte, doch kurz vor der Endredaktion distanzierte sich Matisse von dem, was ihm nun trivial und als „radotage“ (Gestammel) erschien, und verweigerte die Imprimatur.

RINGEN ZWISCHEN KÜNSTLER UND REDAKTOR

Dreh- und Angelpunkt des 2013 erschienenen Buches ist die redigierte Mitschrift von neun Gesprächssitzungen, die zunächst in Lyoner Restaurants stattfanden und ganz am Schluss in der Wohnung des Künstlers in Nizza-Cimiez. Damals war Matisse mit 71 Jahren dem Tod knapp entronnen; in Lyon war er notopiert worden und hatte als

Rekonvaleszent Ruhe, sich an Schlüsselerlebnisse zu erinnern. Während der Sitzungen blickt Matisse vor allem auf den Beginn seiner Karriere zurück. Er erzählt von seinen frühen Jahren in Bohain-en-Vermandois und Saint-Quentin, wo er die Lust am Zeichnen und Malen zufällig entdeckte, sowie von seinen Anfängen in Paris, wo er an der Académie Julian bei Bouguereau und später im Atelier von Gustave Moreau debütierte. Er berichtet vom Verkauf seines ersten Bildes, natürlich vom „Skandal“ der „Fauves“ 1905 und von Begegnungen mit Rodin, Maillol, Pissarro oder Renoir, mit Diaghilew und den Ballets Russes, mit Kunsthändlern und Sammlern. Themen sind einzelne Aufträge, aber auch seine Reisen etwa nach Sevilla, Tanger, Fiesole oder Tahiti.

Ein Stenograph hielt fest, was Matisse sagte, und Courthion intervenierte durch Anknüpfungen oder Weichenstellungen, ohne den Künstler davon abbringen zu können, immer wieder in die entferntere Vergangenheit abzuschweifen. Dass Matisse sich kaum zur Gegenwart äußerte – seine Arbeit ruhte, und Frankreich war seit Juni 1940 besetzt – verwundert wenig. Irritierender ist, wie wenig er über seine ungemein produktiven 1930er Jahre sprechen wollte, die auch im Zeichen der neuen „Muse“ Lydia Delectorskaya standen. Die im April 1941 aufgenommene Zusammenarbeit endete im August 1941 mit dem Rücktritt vom Autorenvertrag und dem Verbot, das Material zu veröffentlichen. Der juristisch versierte Künstler konnte sich auf ein französisches Gesetz und darauf berufen, bei Abschluss des Vertrags seine Kräfte noch nicht wiedererlangt zu haben. Matisse war in diesen Jahren mehr und mehr darauf bedacht, seine Kunst, aber auch seine subjektive Sicht auf die Dinge dargestellt sehen zu wollen. Etwas flapsig ausgedrückt, war er damals zum „Kontrollfreak“ geworden, der die Deutungshoheit über seine Äußerungen beanspruchte.

Sicherlich schmeichelte das Projekt anfangs seinem Ego und stellte eine Art die Genesung begleitende Gesprächstherapie dar, die ihn auch wieder zum Arbeiten brachte, da an Illustrationen gedacht war. Doch Matisse fiel beim Redigieren der Fahnen rasch auf, dass Courthion, der „die

zweite Geige“ spielen sollte, die Regie übernehmen und den Redefluss durch Umstellungen strukturieren wollte sowie thematische Kapitel und längere Sätze durchzusetzen suchte. Matisse wollte dagegen die Lebendigkeit der Gespräche erhalten, sie nur fortlaufend nummerieren und dabei Banalität wie Präntention vermeiden. Der Verleger verwies schließlich auf kriegsbedingte Papierknappheit und wollte den Umfang reduzieren, was weder Courthion behagte noch Matisse, der vor allem heikel erscheinende Passagen ohnehin bereits gestrichen hatte: Es ging um die Quadratur des Kreises. Was dann konkret zum Sinneswandel des Künstlers geführt hat – darunter sein enger Kontakt zu André Rouveyre, der seinerseits die Absicht hatte, mit ihm zu kooperieren, und dessen potentiell intrigante, sich gegen ein Konkurrenzprojekt richtende Einflussnahme –, sei dahingestellt.

EDITORISCHE MÄNGEL

Evident blieb dagegen die Verweigerung als zentraler Ausgangspunkt eines editorischen Unternehmens, das sich über 70 Jahre später die Aufgabe stellte, als *Chatting with Henri Matisse* zu enthüllen, was im Verborgenen geblieben war – Courthions Endfassung, die in seiner Schublade verschwand und 1985 mit seinem Archiv an das Getty Research Institute gelangte. Dort entdeckte es Serge Guilbaut, der nun als Herausgeber fungiert und in seiner Einleitung die detailreiche Geschichte des Manuskripts konzise resümiert. Dank seiner interkulturellen Erfahrungen scheint der aus Frankreich stammende, in jungen Jahren in Bordeaux tätige Emeritus der University of British Columbia der ideale Mann für diese Aufgabe. Nach seiner Promotion 1979 bei Timothy J. Clark lehrte er in Vancouver, publizierte aber auch in den USA und in Europa. Bekannt wurde Guilbaut mit zahlreichen Texten und Tagungsbeiträgen zu Kunst und Politik nach 1945 und mit dem Buch *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983). Quellenkritisches Arbeiten dürfte ihm dabei nicht unbekannt geblieben sein. Doch das nun von ihm herausgegebene, ansprechend ausgestattete und auf den ersten Blick systematisch angelegt wirken-

de Buch wird der „exigence“ des Künstlers, der Messlatte, die Matisse an die eigene Arbeit wie an die seiner Partner legte, nicht gerecht.

Chatting with Henri Matisse enthält zwei methodisch seriöse, die weitere Forschung zweifellos stimulierende Essays von Yve-Alain Bois und Laurence Bertrand Dorléac. Angesichts der überwiegenden Inhalte der Gespräche mit Courthion stellt sich zwar die Frage, warum gerade diese Beiträge – zu Matisse' Äußerungen über die Rolle seiner Reisen und über seine Haltung zum Krieg –, nicht aber andere vorgesehen waren. Kritik ist aber vor allem an der philologisch unzureichenden Aufbereitung und Präsentation des Manuskripts zu üben. Der Verweigerung der Druckgenehmigung gingen zahlreiche Briefe zur Konzeption und zum Prozedere des Produktionsablaufs sowie korrigierte Typoskripte voraus. Das Hin und Her um die geplante Veröffentlichung zeitigte weitere, recht fortgeschrittene Fassungen, die bis heute im Nachlass des Künstlers aufbewahrt werden – in den von Matisse selbst und seiner Frau Amélie angelegten, dann von der Tochter Marguerite Duthuit und Lydia Delectorskaya fortgeführten „Archives Henri Matisse“. Das konnten die Herausgeber nicht ignorieren, und das haben sie auch nicht getan. Eine andere Frage ist, welche Schlüsse sie daraus gezogen und wie sie diese vermittelt haben.

Wer auf das Vorwort des 1931 geborenen Matisse-Enkels Claude Duthuit schaut, der den Ruf erworben hat, sämtlichen Matisse-Projekten stets sehr zögerlich zu begegnen und das „heiße Eisen“ des Courthion-Interviews sehr genau kannte, wird zunächst beruhigt sein. Doch Duthuit starb 2011, und so stellt sich die Frage, ob ihm das ultimative Konzept und die definitive Methodik der Veröffentlichung, die zwei Jahre später herauskam, schon vorgelegt worden waren und ob er sich damit einverstanden erklärt hätte, wie sie sich dann darstellte. Die problematische Ausgangslage wirft banale Fragen auf, die zuerst gestellt werden müssen: Wie präsentiert man inhaltlich und formal einen französischsprachigen, noch Tippfehler, aber auch Irrtümer enthaltenden Text, von dem

keine Endfassung existiert, sondern nur weitgediehene Versionen, das Ganze für ein anglophones Publikum, aber auch für eines, das Zugang zur Originalsprache wünscht? Reichen wenige graphische Mittel aus, um Eingriffe sichtbar zu machen? Wie bringt man an unterschiedlichen Orten aufbewahrte, auf den Vorgang bezogene Dokumente sinnvoll zusammen? Wie sehr oder wie wenig kann man – heutiges – Benutzerverhalten antizipieren?

Die Redaktion hat sich durchaus einige dieser Fragen gestellt, einen kritischen Apparat und ein Register erarbeitet, doch absolute Transparenz zu schaffen, vermochte sie nicht. Statt aus umfassenden editorischen Kommentaren (und diese können natürlich nicht Sache eines noch so guten Übersetzers alleine sein) besteht der Hauptteil des Buches aus der Übersetzung des französischen Textes ins Englische, hier und da mit einer Endnote garniert, während die Transkription des Getty-Textes – immerhin der originale französische Wortlaut, auf den sich Verleger, Kritiker und Künstler 1941 beinahe verständigt hätten – als „Appendix“ nicht nur kleiner gesetzt und weniger aufwendig graphisch strukturiert wurde, sondern vor allem gänzlich unkommentiert blieb.

Dabei gäbe es einiges zu erläutern. So datiert Matisse, der ein durchschnittliches, also schlechtes Gedächtnis hatte, die wichtige Pariser Auktion der Sammlung der Vereinigung „La Peau de l'Ours“ mit „um 1910“ (statt 1914). Ebensovienig wird kommentiert, wie er Courthions Bitte entspricht, konkrete Daten für Reisen zu liefern, nämlich mit vagen Angaben: In Deutschland sei er „1904–1906“ (statt 1908 und 1908/09) und „1918 (?)“ (statt 1910) gewesen. Mit „Tannhäuser“ meinte Matisse Heinrich Thannhauser, wie hätte korrigiert werden müssen – und schon Barr wusste. Man gewinnt den Eindruck, dass Probleme, die sich dem Leser notwendig stellen werden, nicht erkannt wurden und fragt sich, weshalb eine Bibliographie am Schluss des Buches fehlt. Nur, was hätte man hier aufführen können? Denn Forschungsliteratur wurde weitgehend ignoriert. La-

konisch und fatalistisch lässt das Getty Research Institute dazu wissen: „The manuscript at the Getty reflects the thoughts and words of Henri Matisse just before he changed his mind [...], and we have respected the preference of his family that the interview be published as he left it, without annotation.“ Die Alternative zu dieser editorischen Kapitulation der Kunstgeschichte wäre die Bildung eines Teams gewesen, durchaus auch mit französischen, mit der Edition komplexer Manuskripte erfahrenen Literaturwissenschaftlern besetzt, oder aber, das Ablaufen der Rechte abzuwarten. Statt sich daran zu erinnern, was Isabelle Monod-Fontaine und Dominique Fourcade 1993 als Kuratoren der großen Matisse-Ausstellung im Centre Georges Pompidou aus langjähriger Erfahrung zum Ausdruck brachten – „sur Matisse on ne travaille pas seul“, etwa: sich mit Matisse zu beschäftigen, bedeutet, sich auszutauschen –, wurde im Chat die Büchse der Pandora geöffnet.

DR. PETER KROPMANN'S
5, rue Lantiez, F-75017 Paris,
kropmanns@voila.fr