

Wolfram Pichler

Schwarze Lichter? Bildlogische Operationen bei Michelangelo und Matisse

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18610>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pichler, Wolfram: Schwarze Lichter? Bildlogische Operationen bei Michelangelo und Matisse. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Textil, Jg. 6 (2015), Nr. 1, S. 45–62. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18610>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Schwarze Lichter?

Bildlogische Operationen bei Michelangelo und Matisse¹

Wolfram Pichler

»Der ›Glanz‹, das ›Glanzlicht‹ kann nicht schwarz sein. Ersetze ich das Helle der Glanzlichter in einem Bild durch Schwärze, so wären's nun nicht schwarze Glanzlichter; und zwar nicht einfach darum, weil in der Natur das Glanzlicht nur so und nicht anders entsteht, sondern auch weil wir auf ein *Licht* an dieser Stelle in bestimmter Weise reagieren.«

Ludwig Wittgenstein

IM FOLGENDEN werden uns zwei kleine Rätsel beschäftigen – zwei miteinander verwandte Rätsel, die man etwas genauer als ›Bildrätsel‹ bezeichnen könnte. Das Feld, auf dem sie das Denken herausfordern, mag ›Bildlogik‹ heißen. Der Weg dorthin führt über die Unterscheidung zwischen Bildvehikel und Bildinhalt, eine Differenz, von der eine ganze Bildtheorie (welche die hier so genannte Bildlogik inkludieren wird) ihren Ausgang nimmt.² Was die Termini ›Bildvehikel‹, ›Bildinhalt‹ und ›Bild‹ im Rahmen dieser Theorie meinen, ist hier wenigstens anzudeuten. Zu einem Bildvehikel kann der Theorie zufolge jede beliebige sinnlich wahrnehmbare Sache werden, in der eine davon verschiedene Sache zu erkennen ist; man denke etwa an ein Stück Marzipan und an das darin zu erkennende Schwein. Unter bestimmten Voraussetzungen, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen erläutert werden können, wird aus dem im Marzipanstück zu erkennenden Schwein ein Bildinhalt, dem das Marzipanstück als Bildvehikel dient. Da der Bildinhalt in diesem Fall die Gestalt eines einzelnen Gegenstands annimmt, kann spezieller von einem ›Bildobjekt‹ gesprochen werden. Die zwiespältige Einheit von beidem – hier also von Marzipanstück (Bildvehikel) und Schwein (Bildinhalt oder spezieller: Bildobjekt) – wird in der skizzierten Theorie mit dem Terminus ›Bild‹ bezeichnet. In die Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit ein Bild dieser Art zustande kommt, geht – so weiter die Theorie – ein logisches Moment ein,

¹ Für die kritische Lektüre einer ersten Version dieses Aufsatzes danke ich Antonia von Schöning.

² Siehe Wolfram Pichler und Ralph Ubl: Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014.

nämlich in Form einer begrifflichen Kontraindikation, die verhindert, dass das Marzipanstück (um bei diesem Beispiel zu bleiben) kurzerhand als Schwein klassifizierbar wäre. Die Kontraindikation resultiert aus einem vorgängig etablierten Begriffsschema, demzufolge kein Marzipanstück ein Schwein sein kann. Was in der skizzierten Theorie ›Bild‹ heißt, ist eine spezifische Weise, mit solchen Widersprüchen produktiv umzugehen. Das im Marzipanstück trotz der begrifflichen Gegenanzeige erkannte Schwein wird wie auf eine andere Ebene des Seins gehoben und als ein unwirkliches Exemplar seiner Art betrachtet, auf das man sich jedoch im Rahmen fiktionaler Redeweisen weiterhin beziehen kann. Hingegen wird, wo die Kontraindikation im Begriffsschema entweder überhaupt nicht vorhanden war oder zum Verschwinden gebracht wurde, der Theorie zufolge kein Bild zustande kommen, sondern es setzt sich beispielsweise die Überzeugung durch, dass es *neben* den Haus- und Wildschweinen auch noch die – auf ihre Art ebenso schmackhaften – Marzipanschweine gibt.

Bei der auf dem Weg über die Unterscheidung von Bildvehikel und Bildobjekt erreichbaren ›Bildlogik‹ handelt es sich um ein in Entstehung begriffenes, noch nicht klar umrissenes bildtheoretisches Forschungsgebiet. Zu seiner vorläufigen Sondierung bietet sich die Frage nach dem Verhältnis von Bildlichkeit und Negation an – nicht nur aus systematischen, sondern vor allem auch aus historischen Gründen, wird die Bestimmung dieses Verhältnisses doch schon seit langem als wichtiges bildtheoretisches Problem angesehen. Diese Frage – nach dem Verhältnis von Bildlichkeit und Negation – kann auf mindestens drei verschiedenen Ebenen verhandelt werden.³ Gefragt werden kann erstens, ob die zwiespältige Einheit von Bildvehikel und Bildinhalt durch eine Negation hervorgebracht wird. Anlass dazu gab und gibt der merkwürdige Status von Bildinhalten. Wenn die als Marzipanstück klassifizierte Sache nicht zugleich als Schwein klassifizierbar ist, kommt das in ihm dennoch zu erkennende Schwein nicht mehr als wirkliches Exemplar seiner Art in Frage. Edmund Husserl meinte diesen prekären Status von Bildinhalten fassen zu können, indem er von einer »Durchstreichung« sprach und eine bestimmte Art von vorprädikativer Negation postulierte, von der Wahrnehmungsinhalte wie unser problematisches Schwein betroffen seien.⁴ Im Anschluss an Husserl hat sich später auch Jean-Paul Sartre zu diesem Aspekt des Verhältnisses von Bildlichkeit und Negation einflussreich geäußert.⁵ Zweitens kann gefragt werden, ob im Bild

³ Der Verf. hat hierzu eine größere Studie in Arbeit.

⁴ Edmund Husserl: Modi der Reproduktion und Phantasie Bildbewußtsein (März-April 1912), in: ders.: Phantasie und Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925), hrsg. von Eduard Marbach, Den Haag/Boston/London 1980 (= Husserliana XXIII), S. 329–422 (Text Nr. 15).

⁵ Jean-Paul Sartre: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft (1940), Reinbek bei Hamburg 1994.

oder genauer gesagt: in dem durch die zwiespältige Einheit von Bildvehikel und Bildobjekt eröffneten Raum Negationen oder zumindest negationsanaloge Operationen möglich sind. Zielt der erste Aspekt der Frage auf eine Negation, die *zum* Bild führt, so geht es bei diesem zweiten um die Negation *im* bereits konstituierten Bild. Eine Motivation, die Frage in diese Richtung zu lenken, rührt daher, dass sich an Bildern vielfach Gegensatzbeziehungen und Verkehrungen ins Gegenteil beobachten lassen, nicht nur im Hinblick auf das Bildvehikel und den Bildinhalt, sondern auch hinsichtlich des Verhältnisses zwischen verschiedenen Bildern oder verschiedenen Betrachtungsweisen desselben Bildes. Verkehrungen ins Gegenteil aber sind derjenigen Operation, die in der modernen Logik ›Negation‹ heißt, nahe verwandt. Die wichtigsten Stichworte zur Untersuchung solcher Operationen im Bereich der Bilder haben Sigmund Freud, Aby Warburg und Claude Lévi-Strauss gegeben.⁶ Gefragt werden kann drittens aber auch, ob sich mit Hilfe von Bildern so etwas wie negative Aussagen ausdrücken lassen. Hier wird nicht nach der Negation *zum* oder *im*, sondern *durch* das Bild gefragt. Dieser dritte Aspekt der Frage ist in bildtheoretischer Beziehung voraussetzungsreicher als die beiden anderen. Um das betreffende Problem entfalten zu können, muss man die theoretische Basis ausweiten und von der zwiespältigen Einheit von Bildvehikel und Bildinhalt eine dritte Instanz, den sogenannten Bildreferenten, unterscheiden. Der Bildreferent wird dabei als diejenige Entität verstanden, die ein (als zwiespältige Einheit von Vehikel und Inhalt begriffenes) Bild in einem bestimmten Gebrauchszusammenhang vertritt. Als klassisches Beispiel darf das Porträt gelten. Die in einem Porträt zu erkennende Frau (das Bildobjekt) ist von jener wirklichen Frau, auf die das Porträt bezogen wird (dem Bildreferenten), zu unterscheiden. Sobald im Anschluß an solche Differenzierungen festgestellt wurde, dass Aspekte von Bildinhalten im Kontext bestimmter Praktiken als Prädikate von Bildreferenten interpretierbar sind, kann weiter gefragt werden, ob auf diese Weise auch negative Prädikationen – also das, was man in der traditionellen Logik als das ›Absprechen eines Prädikats‹ bezeichnet hat – möglich sind. Mit diesem dritten Aspekt der Frage nach dem Verhältnis von Bildlichkeit und Negation haben sich nach Sigmund Freud auch bildtheoretisch interessierte Philosophen wie Flint Schier beschäftigt.⁷

⁶ Sigmund Freud: Die Traumdeutung (=Gesammelte Werke, Band 2 und 3), Frankfurt am Main 1999, S. 331 und öfter; Claude Lévi-Strauss: Der Weg der Masken (1975), Frankfurt am Main 1977. Zum Begriff der »energetischen Inversion« bei Aby Warburg siehe etwa Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (1970), Hamburg 1992, S. 243 f. und S. 334–338 (Kap. 13); Georges Didi-Huberman: L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002, S. 244–246.

⁷ Freud: Die Traumdeutung (wie Anm. 6), S. 317–344. Flint Schier: Deeper into Pictures, Cambridge 1986, S. 120f., 124, 165f., vgl. auch, was die Logik von Port-Royal zu diesem

Vielleicht ließe sich aus den drei Aspekten der Frage nach dem Verhältnis von Bildlichkeit und Negation, wenn man sie etwas allgemeiner formuliert, eine erste Gliederung des Gegenstandsbereichs der Bildlogik gewinnen: (1) Welche Operationen müssen immer schon stattgefunden haben, wenn man es mit einer Struktur zu tun hat, die in der angedeuteten Weise als zwiespältige Einheit von Bildvehikel und Bildinhalt analysierbar ist? (2) Welche Operationen sind innerhalb dieser Struktur möglich? (3) Welche Operationen lassen sich mit Hilfe dieser Struktur im Hinblick auf Bildreferenten durchführen?

Soviel musste vorausgeschickt werden, um den systematischen Ort der beiden Bildrätsel andeuten zu können, von denen gleich die Rede sein wird. Mein theoretisches Interesse gilt dem zweiten der drei genannten Aspekte, es betrifft die Frage, welche Operationen *innerhalb* der durch die zwiespältige Einheit von Bildvehikel und Bildobjekt etablierten Struktur möglich oder auch *nicht* möglich sind. Ein besonderes Augenmerk der Untersuchung lag von Anfang an auf solchen Operationen, die von der Art einer Verkehrung ins Gegenteil sind und insofern der Negation ähneln. Unter welchen Umständen verbleiben sie im Rahmen dessen, was in der skizzierten Theorie ›Bild‹ heißt? Und wann führen sie dazu, dass sich die zwiespältige Einheit von Bildvehikel und Bildinhalt auflöst und an ihre Stelle eine andere Art von Darstellung tritt? Theoretische Fragen dieser Art haben die nachfolgenden Beobachtungen und Überlegungen angestoßen und auf den Weg gebracht. Zum Teil wurden sie beantwortet, zum Teil bewusst offen gelassen. Der theoretische Impuls wurde genützt, um sich auf bestimmte Phänomene besser einlassen zu können, nicht umgekehrt.

1.

Zwei miteinander verwandte Bildrätsel also. Das erste wurde vom Kunsthistoriker James Elkins in seinem schönen Buch *On Pictures and the Words that fail them* angesichts einer bei Michelangelo diagnostizierten Unstimmigkeit formuliert und auf den Namen »Anti-Glanzlicht« (*anti-splendor*) getauft.⁸ Auf der rechten Seite ist eine der Zeichnungen abgebildet, die Elkins' Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten.

Diese Zeichnung – eine Studie für die Figur Adams in der Szene der *Erschaffung Adams* an der Decke der Sixtinischen Kapelle – führt scheinbar mustergültig Michelangelos Kunst vor Augen, mit Hilfe zeichnerischer Verfahren der Kontur-

Punkt zu sagen hat: *La logique ou l'art de penser*, hrsg. v. Émile Charles, Paris 1869, S. 47 (Teil 1, Kapitel 1).

⁸ James Elkins: *On Pictures and the Words that fail them*, Cambridge 1998, Kap. 2.

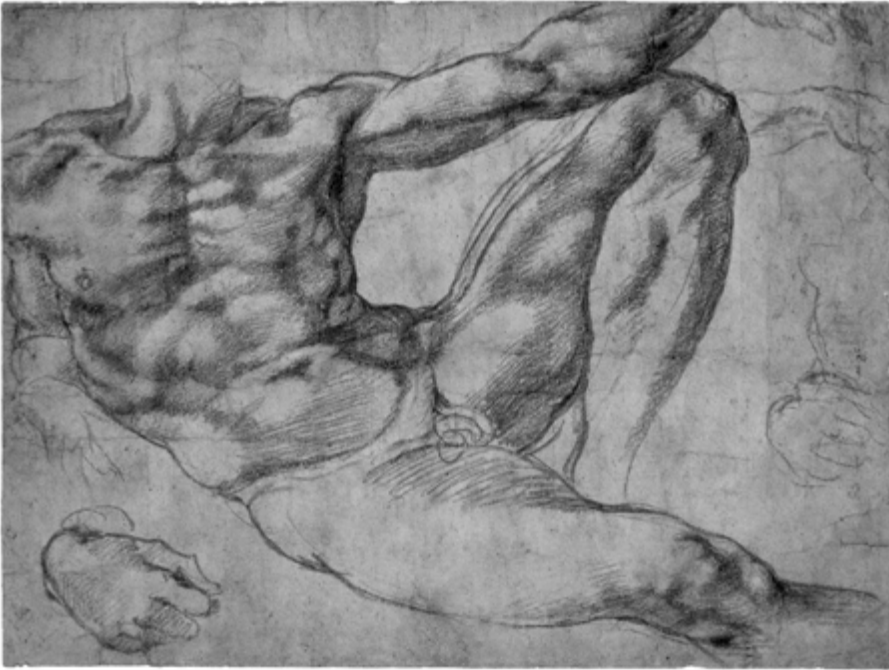


Abb. 1

bildung und Modellierung Bildobjekten wie diesem männlichen Körper eine erstaunliche imaginäre Form von Plastizität zu verleihen. Auf die Frage, von welcher Seite die merkwürdig kopflose Figur beleuchtet werde, fällt es zunächst leicht zu antworten: von links oben. Man erkennt es zum Beispiel an dem großen Schatten, der sich von der Unterseite des linken Oberarms über die rechte Seite des Oberkörpers bis in den Lendenbereich erstreckt. Elkins jedoch, der sich und andere gern mit dem Nachzeichnen solcher Blätter beschäftigt und folglich genauer hinsieht, fiel eine Unstimmigkeit auf: Statt sich zum Licht hin sukzessive aufzuhellen, wird dieser Schatten von den angrenzenden helleren Partien durch eine *noch* dunklere Bahn getrennt. Weshalb diese zusätzliche Vertiefung des Schattens, wo man einen sanften Übergang zum Licht erwarten würde? Der Kunsthistoriker verglich das Phänomen mit einem seit dem 15. Jahrhundert in Europa weit verbreiteten, auch in der Kunstliteratur beschriebenen Darstellungsverfahren, bei dem nicht nur der Schatten vom Licht, sondern von beidem noch einmal ein Drittes unterschieden wird, nämlich das Glanzlicht.⁹ In der malerischen Praxis der Vormoderne wur-

⁹ Zur Kunstgeschichte des Glanzlichtes siehe Ernst Gombrich: *The Heritage of Apelles*, in: ders.: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1976,

den Glanzlichter genau da gesetzt, wo in dieser wie in anderen Zeichnungen Michelangelos eine dunkle Bahn zu beobachten ist: im Grenzbereich von Licht und Schatten. Diese Lichter wurden verwendet, um die am meisten vorspringenden, dem Auge der Betrachterin am nächsten kommenden Stellen konvexer Körper zu markieren, und bei seitlich beleuchteten konvexen Körpern sind diese Stellen eben regelmäßig im Grenzbereich von Licht und Schatten zu finden. Elkins folgerte, dass er es mit einer Verkehrung der Verhältnisse zu tun habe: Wo der hellste Ton, ein Glanzlicht, zu erwarten gewesen wäre, hatte Michelangelo den dunkelsten gesetzt; es schien jedenfalls, als ob er die zu erwartenden weißen Striche oder Flecken durch dunkle Rötelmalkierungen ersetzt hätte.

Das Elkins'sche Anti-Glanzlicht, wie es hier heißen soll, ist also die Inversion eines gewöhnlichen Glanzlichts. Ein dreiteiliges Hell-dunkel-Schema – Licht/Weißhöhung/Schatten – wird solcherart ins Gegenteil verkehrt, dass sich der Höhepunkt des Schemas in einen Tiefpunkt verwandelt: Licht/stärkstes Dunkel/Schatten. Um die Verkehrung sprachlich zu verdeutlichen, könnte man die invertierte Weißhöhung auch als ›Dunkelvertiefung‹ bezeichnen. Diese Lösung eines bei Michelangelo entdeckten Problems löst es offenbar nicht auf, sondern lässt daraus einen merkwürdigen Begriff hervorgehen, der einer Paradoxie nahekommt. Ein dunkles Glanzlicht, das wäre *de facto* die Spiegelung einer dunklen Lichtquelle. Kann es so etwas überhaupt geben? Um nicht vorschnell zu antworten, muss man sich erinnern, dass der Terminus ›Glanzlicht‹ so, wie er hier gebraucht wird, zweideutig ist. Er bezeichnet nicht nur ein bestimmtes optisches Phänomen, das man regelmäßig an Augen, Nasen und kahlen Schädeln beobachtet, sondern zugleich auch einen malerischen Kunstgriff, der eingesetzt wird, um diese Art von Phänomen auch an Bildobjekten erscheinen zu lassen. Die eigentliche Frage lautet daher nicht: Kann es schwarze Lichtquellen und folglich auch Spiegelungen solcher Lichtquellen geben? Sondern: Ist es möglich, eine an einem Bildvehikel angebrachte dunkle Markierung als Glanzlicht (auf der Seite des Bildobjekts) zu sehen? Da mir dies, allen Bemühungen zum Trotz, noch nie gelungen ist und da ich bislang auch von niemandem gehört oder gelesen habe, der behauptet hätte, es zu können, neige ich zur negativen Antwort: Nein, es scheint nicht – jedenfalls nicht angesichts von Beispielen wie der hier reproduzierten Zeichnung Michelangelos – möglich zu sein, dunkle Markierungen (Bildvehikel) als Glanzlichter (Bildobjekt) zu sehen. Wenn die betreffenden Markierungen aber kein solches Erkennen ermöglichen, dann hört die Zeichnung an dieser Stelle in gewisser Weise auf, ein Bild zu sein. Die dunkle Bahn erweist sich, wenn

S. 3–18; Ernst Gombrich: *Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps*, in: ders.: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1976, S. 19–35. Auch James Elkins bezieht sich auf diese Texte.

Elkins' Deutung zutreffen sollte, als lokale Bildstörung. Während ein gewöhnliches Glanzlicht auf Seiten des Bildvehikels eine helle, ja weiße Markierung ist, die sich als Spiegelung einer Lichtquelle an der Oberfläche eines Bildobjekts sehen lässt, gibt das Antiglanzlicht nichts Anderes als die eigene Dunkelheit zu erkennen.

Aber vielleicht ist die dunkle Bahn in Michelangelos Zeichnung ja gar kein verkehrtes Glanzlicht, sondern sollte ganz einfach als Schattenbahn betrachtet werden. Wer diese enttäuschend einfach klingende Lösung vorschlägt, muss freilich erst noch erklären, weshalb der linke Oberarm der von Michelangelo gezeichneten Figur unterhalb der dunklen Bahn wieder heller wird und weshalb sich am rechten Rand des Oberkörpers eine analoge Aufhellung beobachten lässt. Doch wenn man sich der Faszination der Elkins'schen Argumentation erst einmal entwunden hat, sollte es nicht allzu schwer fallen, eine passende Antwort zu finden. Offenbar muss es eine zweite, schwächere Lichtquelle geben, die den Körper von der entgegengesetzten Richtung her beleuchtet, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Reflexlicht. Ist es möglich, die Zeichnung tatsächlich so zu sehen? Kann man in der dunklen Bahn wirklich einen Schatten, in der darauffolgenden helleren Partie wirklich ein Reflexlicht erkennen? Urteilen Sie selbst.

Wie bei Elkins' Deutung sind auch bei *dieser* drei Termini und eine Inversion im Spiel. Die drei Termini heißen jetzt aber nicht Licht, Glanzlicht und Schatten, sondern Licht, Schatten und Reflexlicht. Dieses Schema kann deshalb für Verwirrung sorgen, weil es von jener regelmäßigen Abstufung der Helligkeitswerte, die von den einfachsten Beispielen der Modellierung her geläufig ist, signifikant abweicht. Bei der einfachen Modellierung eines einfach gerundeten Körpers wird sich eine regelmäßige Abstufung der Töne vom Hellen über einen Mittelton ins Dunkle beobachten lassen. Schematisch dargestellt: hell/Mittelton/dunkel. Wir nehmen hier einen konvexen Körper und eine Beleuchtung von links an. Das Schema einer Modellierung, die ein Reflexlicht enthält, stellt sich demgegenüber als eine bestimmte Art von Verkehrung oder Umstellung dar: hell/dunkel/Mittelton. Diese Verkehrung ist von anderer Art als diejenige des Elkins'schen Antiglanzlichtes. Bei diesem kommt es im Verhältnis zum gewöhnlichen Glanzlicht zu einer Verkehrung der Qualität ohne Veränderung der Lage. Das Antiglanzlicht ist sozusagen ein falscher Ton an der richtigen Stelle: Es erscheint genau da, wo man ein Glanzlicht erwarten mag, aber es handelt sich um eine dunkle Markierung. Hingegen fällt im Vergleich der Modellierung-mit-Reflexlicht mit der simplen Modellierung eine Verkehrung nicht der Qualität, sondern der Lage auf. Das Reflexlicht gibt sich als Aufhellung an der von der Lichtquelle *abgewandten* Seite einer verschatteten Partie zu erkennen und kann im Vergleich mit der simplen Tonabstufung als richtiger Ton (Mittelton) an der falschen Stelle beschrieben werden.

Welche von beiden Deutungen ist die richtige? Wer überzeugt ist, dass bei klassischen Aktstudien wie der hier reproduzierten Zeichnung Michelangelos gewöhnlich alle Markierungen so gesetzt wurden, dass sie helfen, im Bildvehikel (dem markierten Zeichenblatt) ein Bildobjekt (hier einen nackten Körper) zu erkennen, wird der zweiten Interpretation den Vorzug geben, da sie einen nicht zwingt, eine lokale Bildstörung anzunehmen. Um diese Lesart bestätigen zu können, müsste man freilich erst noch überprüfen, ob sich alle von Elkins bei Michelangelo beobachteten »Antiglanzlichter« in der angedeuteten Weise uminterpretieren lassen. Und im Idealfall wird man diese Untersuchung zu einer kleinen Kunstgeschichte des Reflexlichtes ausweiten, die es, was die historische Detaillierung und Präzision betrifft, mit der von Elkins – in kritischer Auseinandersetzung mit Ernst Gombrich – entwickelten Kunstgeschichte des Glanzlichtes aufnehmen kann.¹⁰ Denn solange sich das Betrachten von Bildern an den Intentionen derjenigen orientiert, die sie hergestellt haben, bleibt sie auf ein der Sache nach altbekanntes kunsthistorisches Verfahren angewiesen, nämlich die Rekonstruktion chronologischer Sequenzen von Artefakten, von denen die jeweils jüngeren (auf) jeweils ältere replizieren. Weshalb diese Notwendigkeit, »Replikationsketten« zu rekonstruieren? Der Kunsthistoriker Whitney Davis, dem wir diesen Terminus verdanken, hat auch den zugrunde liegenden Sachverhalt am besten erklärt: »the intentionality of pictoriality – what a particular occasion of depiction intends to picture – emerges in the complex replicatory sequences in which the marks are made, recognized, inspected, revised, reinspected, reproduced, and preserved.«¹¹

2.

Das zweite bildtheoretische Rätsel ist dem ersten nahe verwandt, es handelt ebenfalls von der Rolle, die dunkle Markierungen in Bildern spielen können (oder auch *nicht* spielen können). Henri Matisse hat mehrfach behauptet, pures Schwarz könne in der Malerei als leuchtende Farbe oder als Farbe des Lichts betrachtet werden, und er selbst habe es so auch eingesetzt.¹² Für sich genommen, sind die

¹⁰ Ansätze dazu bei Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 595 f.; Michael Baxandall: *Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung*, München 1998, S. 30 f.

¹¹ Whitney Davis: *A General Theory of Visual Culture*, Princeton/Oxford 2011, S. 165. Zum Begriff der Replikationskette, vgl. Whitney Davis: *Replications. Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, University Park 1996.

¹² Dazu etwa Jean-Claude Lebensztejn: *Les textes du peintre*, in: ders.: *Zigzag*, Paris 1981, S. 161 – 206, hier S. 182 f.; John Gage: *Colour and Meaning. Art, Science, and Symbolism*, Berkeley/Los Angeles 1999, Kapitel 18.



Abb. 2

betreffenden Äußerungen rätselhaft. Sie werden vielleicht klarer, wenn man Gemälde betrachtet, auf die sie zu beziehen sind.

Eine von Alfred H. Barr überlieferte Bemerkung zu diesem Thema betrifft das Stilleben *Die Koloquinten* von 1915/16.

Matisse teilte mit, er habe »in diesem Werk damit begonnen, pures Schwarz als Farbe des Lichts und nicht als Farbe der Dunkelheit zu gebrauchen.«¹³ Die Bemerkung schließt nicht aus, dass das Schwarz in diesem Gemälde *auch* als eine »Farbe der Dunkelheit« zum Einsatz kommt; tatsächlich kann man Schattierungen (etwa am weißen Krug) und Ansätze von Schlagschatten (unterhalb der hellgrünen Frucht am rechten Rand der Obstschale) ausmachen. Wenn Matisse jedoch sagt, er habe »in diesem Gemälde damit begonnen, pures Schwarz als Farbe des Lichts [...] zu gebrauchen«, bezieht er sich vermutlich nicht auf diese Details, sondern auf die Gliederung des ganzen Bildgrundes in zwei Teile und insbesondere auf den linken, tiefschwarzen Teil dieses Grundes. Beim Versuch, diese schwarze Seite des

¹³ Alfred H. Barr: Matisse. His Art and His Public, New York 1951, S. 119: »When asked by the Museum of Modern Art if he had any special comment to make about the *Gourds* [...] Matisse made two observations: he said it was a composition of objects which do not touch – but which all the same participate in the same *intimité*, and added that »in this work I began to use pure black as a color of light and not as a color of darkness.« Siehe auch Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Présenté par Dominique Fourcade, nouvelle édition revue et corrigée (1972), Paris 2009, S. 117 (Anm. 73).

Grundes, Matisse' Hinweis folgend, als eine Darstellung von Licht zu sehen, kann man sich an den gerade erwähnten traditionellen Darstellungsverfahren orientieren und beispielsweise an einen großen Schlagschatten denken, der eine im Bild zu erkennen gegebene Fläche – man denke etwa an die Fläche eines Tisches – in zwei Teile teilt. Während bei einem solchen Schema das Schwarz gewöhnlich den Schatten darstellt, wäre es bei Matisse genau umgekehrt und das Schwarz, also die dunklere Seite des zweigeteilten Bildgrundes, würde die *beleuchtete* Seite der im Bild zu erkennen gegebenen Fläche darstellen. Für diese ›Inversionsthese‹, wie man sie nennen könnte, mag sprechen, dass der bereits erwähnte, offenbar stark beleuchtete weiße Krug ausgerechnet auf der *schwarzen* Seite des Bildes platziert wurde. Diese Seite kann also nicht in jeder Hinsicht eine Seite der Dunkelheit oder des Schattens sein. Der Umstand, dass der Krug auf markante Weise nach Licht und Schatten modelliert ist, unterscheidet ihn von Bildobjekten wie dem darunter platzierten großen Kürbis, dessen unmotiviert wirkende blaue Farbe (sie kommt derjenigen der rechten Seite des Bildgrundes nahe, wenn sie nicht mit ihr identisch ist) von gleichbleibender Helligkeit ist. Der Krug führt ein altes Kunstmittel vor Augen, das im Gemälde sonst weitgehend ignoriert wurde. Andererseits scheint die Modellierung des Krugs nicht ohne Zusammenhang mit der Zweiteilung des Bildgrundes zu sein. Der Krug ist links hell, rechts dunkel – genau umgekehrt wie der Bildgrund, der links dunkel, rechts hell bemalt wurde. Wenn der Krug aber auf der tiefschwarzen, linken Seite des Bildes steht und wenn sein Hell/Dunkel dem Dunkel/Hell des Bildgrundes entgegen gesetzt ist, so kann man diese spannungsvolle Beziehung als eine aus einer Verkehrung resultierende Unstimmigkeit betrachten und den Versuch unternehmen, diese Unstimmigkeit durch eine weitere, in der Betrachtung des Bildes zu vollziehende Verkehrung derselben Art aufzuheben. Wenn diese Inversion gelänge, würde am Ende auch für den zweigeteilten Bildgrund – genau wie für den Krug – gelten: links Licht.

Ein vergleichbarer Hinweis auf eine in der Betrachtung eines Gemäldes nachzuvollziehende, die Rolle des Schwarz betreffende Transformation gewohnter Verhältnisse findet sich in einem wenig später (1916/17) entstandenen Gemälde, das in der Tradition der Atelierbilder der Dreiecksbeziehung von Maler, Modell und Gemälde nachgeht.

Auch in diesem Gemälde füllt das Schwarz einen großen Teil der Bildfläche aus und grenzt unmittelbar an wesentlich hellere Flächen. Da sich der im Gemälde zu erkennen gegebene Atelierraum durch eine *porte-fenêtre* auf der rechten Seite öffnet, so dass von dort her Tageslicht eindringen kann, erinnert das Schwarz, vor allem im oberen Bereich des Gemäldes, an einen Schlagschatten, und die links angrenzende weiße Fläche kann als der beleuchtete Teil einer weißen Wand gesehen werden. Das in eine grüne Robe gekleidete Modell ist offenbar ganz dem vom Fenster her einfallenden Licht ausgesetzt. Die Deutung der schwarzen Fläche

im Bild als Schlagschatten lässt sich zwar nicht konsequent durchhalten, sie ist jedoch ein Schema, auf das sich das Gemälde bezieht, sei es auch nur, um sich darüber hinwegzusetzen. In dem auf der Staffelei stehenden Gemälde hat sich das Schwarz so weit ausgebreitet, dass es die darin zu erkennen gegebene grün gekleidete Figur, die mit dem Anblick, den das Modell bietet, sonst übereinstimmt, allseits umgibt. Das Weiß ist aus diesem Bild-im-Bild verschwunden. In ihm kommt das Schwarz nicht – wie ansatzweise noch in der einschließenden Atelierszene – als ein Mittel zur Darstellung des Schattens zum Einsatz: Es umschließt die Figur zwar, aber verschattet sie nicht, sondern lässt sie, ganz im Gegenteil, ungetrübt leuchten.

An der Inversionsthese scheint zumindest richtig zu sein, dass Matisse das Schwarz nicht unmittelbar als eine Farbe des Lichts einzusetzen versuchte, sondern dass er dies in Absetzung von seinen bekannten Rollen bei der Darstellung von Schatten oder Dunkelheit tat. Wenn sie nicht zu Missverständnissen führen soll, bedarf diese These allerdings zweier Präzisierungen und einer Ergänzung. Erstens sind die Verkehrungen nur partieller Natur, es kommt in diesen Gemälden offensichtlich nicht zu einem konsequent durchgehaltenen Rollentausch von hell und dunkel, wie man ihn etwa von fotografischen Negativen her kennt. Es ist zum Beispiel keineswegs so, dass der weiße Krug im *Stilleben mit Koloquinten* (Abb. 2) einen hellen Schlagschatten ins Schwarz der linken Bildhälfte werfen würde. Zweitens darf man aus der Möglichkeit der beschriebenen Inversionen nicht den Schluss ziehen, Schwarz könnte *in derselben Weise* wie Weiß zu einer Farbe des Lichts werden. An dieser Stelle müssen jene bildtheoretischen Grundbestimmungen, von denen eingangs kurz die Rede war, erneut in Erinnerung gerufen werden. Eine schwarz bemalte Fläche ist zwar kein Schatten, mitunter kann man darin aber einen Schatten erkennen. Wo dies geschieht, sind die Bedingungen dafür gegeben, dass eine bestimmte Art von bildlicher Darstellung stattfinden kann: Die schwarz bemalte Fläche wird zum Bildvehikel eines Bildobjekts namens ›Schatten‹. Hingegen dürfte es unmöglich sein, in einer tiefschwarzen Fläche die *beleuchtete* Seite



Abb. 3

irgendeines Bildobjekts zu erkennen. Man ist vielleicht informiert worden oder kann aus Indizien erschließen, dass eine Verkehrung stattgefunden hat und dass das Schwarz vom Maler verwendet wurde, um den beleuchteten Teil einer imaginären Fläche darzustellen; aber *erkennen* wird man dieses Licht in jenem Schwarz nicht können, zumindest nicht auf dieselbe Art und Weise, wie man es gewohnt ist, in Gemälden und anderen Bildvehikeln Krüge, Schüsseln, Kürbisse, Zimmer, Fenster und alle möglichen sichtbaren Dinge und Situationen zu erkennen.¹⁴ Wo sich ein solches Erkennen als unmöglich erweist, scheitert eine bestimmte Form bildlicher Darstellung – was freilich nicht ausschließt, dass an ihre Stelle eine andere Art von Darstellung tritt, deren andersartige Prinzipien es zulassen, die Farbe Schwarz in durchaus nachvollziehbarer, keineswegs unmotivierter Weise als eine Farbe (zur Darstellung) des Lichts einzusetzen.

Die Inversionsthese muss daher ergänzt werden um eine positive Bestimmung jener andersartigen Form von Darstellung, die es Matisse erlaubt haben mag, Schwarz in nachvollziehbarer Weise als eine Farbe des Lichts einzusetzen. Zu diesem Zweck empfiehlt es sich, die Herangehensweise zu ändern. Statt sich, wie wir es bisher getan haben, an bekannten Verfahren der Darstellung von Licht zu orientieren und zu überlegen, wie man von ihnen zu Matisse' Schwarz gelangt, wird man umgekehrt von dem ausgehen, was an diesem Schwarz zu beobachten ist, das es rechtfertigen könnte, es als eine das Licht darstellende Farbe anzusehen. Man wird also feststellen, dass das großflächig aufgetragene Schwarz im *Stillleben mit Koloquinten* (Abb. 2) eine überaus starke koloristische Wirkung entfaltet. Man wird es ein tiefes Schwarz nennen und sagen, dass es im Vergleich mit dem unmittelbar angrenzenden gebrochenen Blau der rechten Seite des Bildgrundes als eine kräftige, satte, geradezu volltönende Farbe zur Geltung kommt. Man wird auch erwähnen, dass dieses Schwarz durch den Helligkeitskontrast andere Farben und Dinge zum Leuchten bringt, und in diesem Zusammenhang beispielsweise auf den großen Flaschenkürbis auf der linken Seite hinweisen, dessen Farbe, wie schon gesagt, dem gebrochenen, stumpf wirkenden Blauton der rechten Bildhälfte gleich oder verwandt ist und dennoch beinahe zu leuchten scheint. Denn diese Aufhellung verdankt der blaue Kürbis zweifellos dem Schwarz, das ihn allseits umgibt. In gewisser Weise spielt das Schwarz hier also die Rolle einer Lichtquelle: Es lässt das stumpfe Blau zu einer lichten, beinahe leuchtenden Farbe werden. Nicht zuletzt wird man bemerken, dass dieses Schwarz, so dunkel es sein mag, jedenfalls nicht als Darstellung einer den imaginären Bildraum füllenden *Dunkelheit* gesehen werden kann. Denn eine solche Dunkelheit würde die Gegenstände verbergen, während dieses Schwarz den weißen Krug und den blauen Flaschenkürbis umfasst,

¹⁴ Vgl. Richard Wollheim: On Drawing an Object, in ders.: On Art and the Mind. Essays and Lectures, London 1973, S. 3–30, hier S. 25.

ohne sie zu verschlucken. Man wird also mindestens drei Gründe namhaft machen können, weshalb dieses Schwarz auf positive Weise mit dem Licht in Verbindung zu bringen, ja sogar als ein Licht-Äquivalent aufzufassen ist: erstens wegen seiner koloristischen Kraft, zweitens, weil es Anderes zum Leuchten zu bringen vermag, und drittens, weil es den Dingen, statt sie zu verschlucken, eine besondere Evidenz verleiht. Diese Gründe sind es wohl, die Matisse' Behauptung, er habe das Schwarz im *Stilleben mit Koloquinten* als Farbe des Lichts eingesetzt, eine gewisse Plausibilität verleihen.

Wenn das stimmt, hat man es dabei allerdings nicht mit bildlicher Darstellung im Sinn des Erkennens von Bildobjekten in Bildvehikeln, sondern mit einer auf Exemplifikation beruhenden Darstellungsweise zu tun. Bildliche Darstellung in jenem engeren Sinn schließt nämlich stets ein Moment von Unwirklichkeit mit ein.¹⁵ Eine dunkle Markierung, die bewirkt, dass an einem Bildobjekt (wie dem weißen Krug hier) ein Schatten zu erkennen ist, wird, solange man sich keiner fiktionalen Redeweise bedient, nicht wahrheitsgemäß ›Schatten‹ heißen können, denn schwarze Markierungen, die durch Pigmentablagerungen an Oberflächen entstehen, werden von Schatten unterschieden. Wenn wir für eine verschattete Fläche gehalten haben, was tatsächlich eine schwarz bemalte Fläche ist (oder umgekehrt), sprechen wir bezeichnender Weise von einer Täuschung. Aus demselben Grund können wir uns auf den am Krug zu beobachtenden Schatten genau genommen nur in fiktionaler Redeweise beziehen; dieser Schatten ist so unwirklich wie der Krug, an dem man ihn beobachten kann. Hingegen kann vom schwarzen Bildgrund in nicht-fiktionaler Redeweise gesagt werden, er sei satt und tief und bringe andere Farben zum Leuchten. Und insofern der Bildgrund auf diese Merkmale, die man an ihm beobachten und in buchstäblicher oder metaphorischer, jedenfalls aber nicht-fiktionaler Redeweise bezeichnen kann, seinerseits Bezug nimmt, ist in Nelson Goodmans Terminologie von einer Exemplifikation zu sprechen.¹⁶ Nur bei der Aussage, dass der schwarze Grund den weißen Krug oder den blauen Kürbis umschließt, ohne sie zu verschlucken, kommt durch die Referenz auf Bildobjekte (Krug und Kürbis) ein Moment von Unwirklichkeit ins Spiel dieser exemplifikatorischen Darstellung, und die beiden Darstellungsweisen – die exemplifikatorische und die bildliche – fangen an, sich auf eine schwer durchschaubare, rätselhafte Weise zu vermischen.

¹⁵ Dazu Pichler und Ubl: Bildtheorie (wie Anm. 2), S. 37–49 und 71–74.

¹⁶ Zur Exemplifikation Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie (1968/76), Frankfurt am Main 1995, S. 59–72.

3.

Die beiden bildtheoretischen Rätsel – die ›Dunkelvertiefung‹ im Grenzbereich von Licht und Schatten, die von James Elkins bei Michelangelo beobachtet und als »Antiglanzlicht« gedeutet (und dadurch vielleicht überhaupt erst zum Rätsel gemacht) wurde, und das von Matisse gestellte Rätsel vom Schwarz als einer Farbe des Lichts – werden hier nicht nur ihrer offenkundigen Verwandtschaft wegen gemeinsam diskutiert. Es könnte sein, dass die Beschäftigung mit dem ersten eine Voraussetzung dafür ist, dass man die kunsthistorische Genealogie des zweiten vollständig nachzeichnen kann.

Vorhin wurde ein Gemälde erwähnt, auf dem eine Figur in grüner Robe zu erkennen gegeben ist, die, auf einem (noch nicht erwähnten) roten Sessel sitzend, ganz von Schwarz umschlossen ist (Abb. 3). Dieses ›Gemälde‹ ist zwar kein wirkliches Exemplar seiner Art, sondern ein Bild-im-Bild. Aber so unwirklich es sein mag, man kann dieses Bild-im-Bild dennoch als Stellvertreter eines anderen, wirklichen Gemäldes von Matisse deuten, dem es in gewisser Weise ähnelt. Wenn man nämlich aufgefordert würde, dasjenige Gemälde im Œuvre von Matisse ausfindig zu machen, dessen imaginärer Stellvertreter auf der imaginären Staffelei des Atelierbildes steht, könnte man dieses Gemälde zweifelsfrei identifizieren. Es heißt *Lorette in grüner Robe* und ist ungefähr zur gleichen Zeit wie das Atelierbild entstanden.

Die grün gekleidete Frau auf dem roten Sessel sitzt mit geschlossenen Augen im Licht. Matisse' Fingerzeig folgend, kann man das Schwarz, das die Figur allseits umschließt, aus mindestens drei Gründen als Darstellung von Licht deuten. Erstens ist das satte Schwarz des Grundes so kräftig wie das Licht, in dem die Figur mit geschlossenen Augen sitzt. Zweitens bewirkt dieses Schwarz durch den Helligkeitskontrast, dass die Figur auch so betrachtet werden kann, als ob sie von innen leuchten würde. Und drittens steht es in einem pointierten Gegensatz zu dem, was man von einem dunklen Raum erwarten würde: Ein solcher Raum



Abb. 4

würde die Figur verschlucken, während dieses Schwarz sie leuchten lässt. Die Figur ist offenbar nicht im Dunkeln verborgen, man kann aber auch nicht sagen, sie wäre dem Licht ausgesetzt. Sie ist in Licht gehüllt und im Licht geborgen wie eine Figur sonst vielleicht nur in Schatten gehüllt und im Dunkeln verborgen sein kann.

Zu dieser Sichtweise, die aus dem Schwarz die Farbe eines allerdings besonderen, bergenden Lichts macht, gelangt man vermutlich nur mit Hilfe von überlieferten Äußerungen des Malers und Gemälden wie dem zuvor betrachteten Atelierbild (Abb. 3), das sich zu *Lorette in grüner Robe* (Abb. 4) ähnlich verhält wie ein Kommentar zu einem Text. Der Vergleich mit dem Atelierbild legt den Gedanken nahe, dass der schwarze Grund von *Lorette in grüner Robe* auch so etwas wie ein verkehrtes Weiß oder ein ins Gegenteil verkehrter Schatten sein könnte: ein verkehrtes Weiß, weil *diese* Farbe ein traditionelles malerisches Mittel ist, um Licht in eine bildlich dargestellte Situation zu bringen; ein ins Gegenteil verkehrter Schatten, weil man vom Schwarz erwartet, dass es einen Schatten darstellt, nicht aber, dass es als »Farbe des Lichts« fungiert. Es gibt in *Lorette in grüner Robe* jedoch noch eine andere Verkehrung der Lichtverhältnisse, und diese andere Verkehrung lässt sich ganz ohne supplementäre Hinweise bemerken (Abb. 4). Im grünen Kleid der Frau sind schwarze Markierungen auszumachen, die, wenn man sich nicht dagegen sträubt, als Schatten gesehen werden. Sie geben deutliche Hinweise auf ein von rechts oben einfallendes Licht. Ähnlich beim Gesicht. Die Stirn, das Kinn und die (von uns aus gesehen) rechte Gesichtshälfte sind deutlich heller als die linke Gesichtshälfte, die insofern als die verschattete Seite gesehen werden kann. Der rötliche Ton der (von uns aus gesehen) linken Gesichtshälfte ist jedoch nicht nur dunkler, sondern zugleich auch koloristisch kräftiger als die Farbe der anderen Seite. Wenn dies ein Schatten ist, so wird es ein energiegeladener, leuchtender Schatten gewesen sein. So lassen sich am Gesicht der Frau mit den geschlossenen Augen zwar eine Licht- und Schattenseite unterscheiden, aber das Licht kehrt auf der Seite des Schattens wieder, wenngleich in einer anderen, intimeren Form, die von der Wärme des Körpers weiß. Als Ausgangspunkt dieser Erfindung mag das Schema das Reflexlichtes gedient haben. Ein von rechts beleuchtetes Gesicht kann von links her ein farbiges Reflexlicht empfangen, zumal wenn sich dort ein stark reflektierender roter Gegenstand (der Sessel) befindet. Ich sage nicht, dass Matisse hier tatsächlich ein Reflexlicht gemalt hat, sondern behaupte nur, dass er von diesem Kunstgriff ausging, um jene eigentümliche Wiederkehr des Lichts auf der Seite des Schattens zu erreichen, die das Gesicht der Frau mit den geschlossenen Augen belebt, so dass es wie von innen zu leuchten scheint.

Diese Beobachtung ist auch im Hinblick auf das von Matisse gestellte Rätsel von Interesse. Möglicherweise kann man das zur Farbe des Lichts gewordene Schwarz von zwei verschiedenen traditionellen Kunstgriffen der Malerei her betrachten. Wenn man an die Rolle denkt, die Schwarz und Weiß bei der bildlichen

Darstellung von Schatten spielen, handelt es sich, wie gesagt, um eine Verkehrung ins Gegenteil. Man könnte aber auch vom Modell des Reflexlichtes ausgehen, und dann wäre eher von einer *Intensivierung* zu sprechen. Wenn das Licht auf der dunklen, aber koloristische kräftigeren Seite einer nach hell und dunkel unterschiedenen Form wiederkehren kann, weshalb soll es dann nicht auch in der allerdunkelsten Farbe wiederkehren können? Vielleicht kann man – so der Gedanke – die Schattenseite einer zweiseitigen Form beliebig vertiefen, ohne das in ihr wiederkehrende Licht zu verlieren. Ich schlage daher vor, das Schwarz, insofern es bei Matisse als Farbe des Lichtes vorkommt, (auch) vom Reflexlicht her zu sehen. In bildgeschichtlicher Hinsicht wäre freilich erst noch zu beweisen, (1) dass der leuchtende Schatten im Gesicht der Frau mit den geschlossenen Augen (Lorette) tatsächlich ein transformiertes Reflexlicht ist und (2) dass der vermutete Zusammenhang zwischen dem Reflexlicht und der Idee des Schwarz als Farbe des Lichts tatsächlich besteht.

Der erste Schritt des Beweises (der an dieser Stelle nicht zu führen, nur zu skizzieren ist) impliziert unter anderem die Frage, ob Lorettes Gesicht als Glied einer Replikationskette betrachtet werden kann, die, wenn man sie zurück verfolgt, zu Phänomenen führt, bei denen der bildgeschichtliche Zusammenhang mit dem Modell des Reflexlichts eindeutig ist. Ich weise hier nur auf ein einziges einschlägiges Beispiel hin, das 1905 gemalte Bild *Der grüne Streifen (Madame Matisse)*



Abb. 5

An diesem berühmten Gemälde lässt sich ein Phänomen beobachten, das mit jener »Dunkelvertiefung«, die James Elkins bei Michelangelo gefunden und auf den Namen »Antiglanzlicht« getauft hat, große Ähnlichkeit aufweist. Ich bin jedoch der Ansicht, dass es sich *nicht* um die Verkehrung eines Glanzlichtes handelt, sondern um ein – allerdings stark transformiertes, verfremdetes – Reflexlicht. Das vermeintliche Antiglanzlicht – der grüne Streifen in der Mitte des Gesichts, der dem Gemälde seinen Namen gegeben hat – wäre folglich als Variation auf einen Schattensteg zu betrachten, der zwei Seiten voneinander trennt, die in gewisser Weise beide Licht-Seiten sind: die

vom primären Licht beleuchtete Seite rechts, die vom Reflexlicht beleuchtete Seite links (von uns aus gesehen).¹⁷ Eine genauere Untersuchung könnte zeigen, dass dies tatsächlich die wahrscheinlichste Genealogie des Phänomens ist und dass sich eine Replikationskette rekonstruieren lässt, die von eindeutigen Reflexlichtern über die merkwürdige Helligkeitsabstufung in *Der grüne Streifen* bis zum ›leuchtenden Schatten‹ in Lorettes Gesicht führt.

Damit ist freilich noch nicht gesagt, dass das Reflexlicht auch in die Erklärung des von Matisse als Farbe des Lichts eingesetzten Schwarz eingehen müsste. Der Nexus zwischen beiden Phänomenen wäre erst noch zu beweisen. Auch dieser zweite Beweisschritt kann an dieser Stelle nicht durchgeführt, nur angedeutet werden. Ich sage nur: Wenn es hier tatsächlich eine Verbindung geben sollte, so wäre zu erwarten, dass sich davon schon im ersten Gemälde, bei dem Matisse, seiner eigenen Auskunft zufolge, das Schwarz als Farbe des Lichts eingesetzt hat, eine Spur findet. Man müsste also unter anderem prüfen, ob sich im *Stilleben mit Koloquinten* ein Hinweis auf den Zusammenhang zwischen dem zur Farbe des Lichts verkehrten Schwarz und dem Reflexlicht entdecken lässt. Und ich denke, dass dies tatsächlich der Fall ist. Zeigen lässt sich das an dem in der Schüssel liegenden Paar kleiner runder Früchte (Abb. 2). Die linke Frucht ist – abgesehen von der Schüssel selbst und dem weißen Krug auf der schwarzen Seite des Bildes – das einzige Bildobjekt dieses Gemäldes, das so etwas wie eine Modellierung aufweist. Anders als der Krug wird die Frucht allerdings nicht von links, sondern von rechts beleuchtet: Sie ist jedenfalls rechts hell, links dunkel. Man beachte auch die Position des Früchtepaars im Verhältnis zur Teilung des Bildgrundes: Eine befindet sich auf der rechten, hellen Seite des Bildes, die andere auf der linken, dunklen; die erste ist selber durchgehend hell, die andere halb verschattet. Bei genauerem Hinsehen wird nun aber deutlich, dass es sich bei der ›Verschattung‹ der linken Frucht nicht um ein zwei-, sondern um ein dreistelliges System handelt, das an das Schema eines Reflexlichtes bei Lichteinfall von rechts erinnert: Mittelton/dunkel/hell. Auf der Schattenseite dieser Frucht, die der dunklen Seite des Bildes zugeordnet ist, ist so etwas Ähnliches wie ein Reflexlicht und somit eine Wiederkehr des Lichts zu beobachten. Da die Schüssel links hell aufleuchtet, kann man auch verstehen, woher dieser – allerdings koloristisch verfremdete – Reflex kommt. Wenn also auf der linken, tiefschwarzen Seite dieses Gemäldes das Licht zu finden sein soll, und wenn man überlegt, wie die von diesem Schwarz erfüllte Darstellungsfunktion von traditionellen Kunstgriffen der Malerei abgeleitet werden könnte, zeichnen sich mindestens zwei mögliche Wege ab. Von der Modellierung des weißen Krugs her gesehen, präsentiert sich das so verwendete Schwarz

¹⁷ Eine andere Analyse dieses Gemäldes, die von einem zweiteiligen Schema ausgeht, bei Lebenszejn: Les textes du peintre (wie Anm. 12), S. 182.

als Verkehrung ins Gegenteil, denn wo dieser Krug hell ist, wird das Gemälde dunkel und soll dennoch eine Darstellung von Licht bieten. Geht man hingegen von der reflexlichtartigen Färbung auf der linken Seite der kleinen Frucht aus, wäre eher von einer Intensivierung zu sprechen. Dieser Intensivierungsaspekt wurde bereits erläutert: Matisse wollte nicht etwa (wie bei der Frucht) eine relativ dunkle Farbe, sondern er wollte die dunkelste von allen, das Schwarz der linken Bildhälfte, als eine Farbe des Lichts einsetzen. Ergänzen wir noch, dass dabei auch eine *Verdichtung* stattgefunden haben wird, scheint es doch, als ob der Maler in der Gliederung des Bildgrundes mit nur *zwei* Tönen zu erreichen versucht hätte, wozu es im Schema des Reflexlichtes gewöhnlich dreier Töne bedarf: eine Wiederkehr des Lichts auf der anderen Seite, wo es zunächst dunkel ist.

Nun dürfte es zwar unmöglich sein, in der linken, tiefschwarzen Seite dieses zweiseitigen Bildgrundes *auf dieselbe Weise* ein Licht-Phänomen zu erkennen, wie man in der vergleichsweise dunklen (rötlichen Farbe) auf der linken Seite der kleinen Frucht eine Art von Reflexlicht (oder Variation auf das Schema des Reflexlichtes) erkennen kann. Wir haben jedoch gesehen, dass diese Unmöglichkeit keineswegs ausschließt, dass es einen anderen Sinn von Darstellung gibt, demgemäß Matisse' Behauptung, er habe in diesem Gemälde erstmals das Schwarz als Farbe des Lichts eingesetzt, einen anschaulich nachvollziehbaren Sachverhalt bezeichnet. Wir haben diesen anderen Darstellungssinn auch ansatzweise analysiert und uns von ihm auf die Spur eines anderen Lichtes bringen lassen – eines Lichts, das die Dinge nicht bestrahlt, sondern umhüllt, und zwar so, dass sie trotz höchster Klarheit als geborgene zur Erscheinung kommen können. Des Rätsels Lösung, so wäre zu folgern, ist seine Wiederkehr auf einem anderen Schauplatz.

Bildnachweis:

Abb. 1: Michelangelo Buonarroti: *Studie für die Erschaffung Adams* (Sixtinische Kapelle), 1510–11. Rötel auf Papier, 193 x 259 mm. The British Museum, London.

Abb. 2: Henri Matisse: *Die Koloquinten*, 1915/16. Öl auf Leinwand, 65,1 x 80,9cm. The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund. John Elderfield: Henri Matisse. A Retrospective, New York/London 1992, S. 259.

Abb. 3: Henri Matisse: *Der Maler in seinem Atelier*, 1916. Öl auf Leinwand, 146,5 x 97cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. John Elderfield: Henri Matisse. A Retrospective, New York/London 1992, S. 275.

Abb. 4: Henri Matisse: *Lorette in grüner Robe (schwarzer Hintergrund)*, 1916. Öl auf Leinwand, 73 x 55 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Jacques and Natasha Gelman Collection. John Elderfield: Henri Matisse. A Retrospective, New York/London 1992, S. 274.

Abb. 5: Henri Matisse: *Der grüne Streifen (Madame Matisse)*, 1905. Öl auf Leinwand, 40,5 x 32,5 cm. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. John Elderfield: Henri Matisse. A Retrospective, New York/London 1992, S. 147.