

A black and white portrait of Rudolf Koella, a man with dark, wavy hair, wearing a suit jacket, a white shirt, and a bow tie. He is sitting and looking directly at the camera with a serious expression. The background is a plain, light-colored wall.

Rudolf Koella

Gotthard
Jedlicka
Kunst sehen
lernen

rüffer & rub biografie



Rudolf Koella

**Gotthard
Jedlicka**
Kunst sehen
lernen

Inhalt

Abbildung Umschlag | Berenice Abbott, Fotoporträt
Gotthard Jedlicka, Paris um 1928
Abbildung S. 2 | Gotthard Jedlicka, um 1960,
Fotograf unbekannt

Der rüffer&rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2016–2020 unterstützt.

Erste Auflage Frühjahr 2019
Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2019 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: Arnhem
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Papier: Salzer EOS naturweiß (FSC), 90 g/m², 1.75



ISBN 978-3-906304-49-6

Einleitung	9
»Brei hat es für die Kinder immer gegeben«	19
<i>Eine Jugend</i>	
»Man glaubt, man wäre dabei gewesen«	27
<i>Henri de Toulouse-Lautrec</i>	
Das Kunstwerk als seelisches und geistiges Abenteuer	39
<i>Methodisches</i>	
»Wenn ich gewusst hätte, dass Sie ein grüner Junge sind«	45
<i>Jedlickas Vorbilder</i>	
»Der unruhigste und beunruhigste Romantiker«	57
<i>Pablo Picasso</i>	
Von Paris nach Zürich	65
<i>Städtebilder</i>	
»Ordnen und zügelnd«	73
<i>Henri Matisse</i>	
»In Wirklichkeit herrscht auf jedem Flecken Leinwand das Gesetz«	79
<i>Pieter Bruegel</i>	
»Da muss man schon Ihre Leichtigkeit im Schreiben haben, Herr Collega«	85
<i>Die Habilitation</i>	


Die persönliche Art des Berührtseins	99
<i>Dozieren, Publizieren, Redigieren</i>	
»... dass man durch Jedlicka mehr sehen lernt«	115
<i>Neue Aufgaben und Pflichten, Ehrungen und Freundschaften</i>	
»... die leidenschaftlichste Durchbildung der Form«	127
<i>Alberto Giacometti</i>	
»... wie die Gesellschaft sich zum schöpferischen Menschen verhält«	143
<i>Max Gubler</i>	
»Harren Sie aus, bleiben Sie bitte ruhig ...«	169
<i>Bildnisse von Jedlicka</i>	
Epilog	185
<i>Tod und Nachleben</i>	
Anhang	194
<i>Anmerkungen</i>	195
<i>Von Gotthard Jedlicka verfasste Bücher und Broschüren</i>	215
<i>Literatur über Gotthard Jedlicka</i>	218
<i>Bildnachweis</i>	220
<i>Personenverzeichnis</i>	221
Dank	225

Einleitung

»Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewusst in sich bergen. Die Form ist sein grosses Erlebnis, sie ist als unmittelbare Wirklichkeit das Bildhafte, das wirklich Lebendige in seinen Schriften.«

Georg Lukács, 1911¹

Es gibt wohl keinen anderen Schweizer Kunsthistoriker, Kunstschriftsteller oder Kunstkritiker, der so viel publiziert hat wie Gotthard Jedlicka. Dies ist umso erstaunlicher, als er 1965 im Alter von nur 66 Jahren starb. In der Tat hat Jedlicka mehr als 40 Bücher und Broschüren verfasst, dazu über 700 Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, Festschriften und anderen Sammelwerken sowie ein halbes Dutzend Vorworte. Kaum bestreiten lässt sich auch, dass sich Mitte des 20. Jahrhunderts niemand so beherzt für die Schweizer Kunst eingesetzt hat wie er, insbesondere für die zeitgenössische Schweizer Kunst. Und wer sonst hätte sich damals außerhalb Frankreichs so intensiv mit moderner französischer Kunst beschäftigt, von Manet und Cézanne über Toulouse-Lautrec und Bonnard bis zu Picasso, Matisse und Modigliani? Wobei



Max Gubler, Bildnis Gotthard Jedlicka, 1958
Öl auf Leinwand, 73 x 50,5 cm
Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen,
Stiftung Gotthard und Friedel Jedlicka

Letzteres natürlich auch mit den Zeitumständen zu tun hatte. Jedlickas kunstkritische und kunstschriftstellerische Tätigkeit setzte in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre ein, als die reichsdeutsche Kunstliteratur dem französischen Kunstschaffen immer ablehnender gegenüberstand, und sie erreichte ihren Höhepunkt während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als es in Deutschland kaum noch eine seriöse Kunstberichterstattung gab. Die Tatsache, dass während des Krieges die Schweizer Grenzen geschlossen waren, man also weitgehend auf das Naheliegende, Eigene beschränkt war, mag andererseits auch erklären, weshalb sich Jedlicka so intensiv mit Schweizer Kunst beschäftigte.

Das Besondere an Jedlickas Wirken war, dass er nicht nur ein äußerst produktiver Publizist und Redaktor war – Letzteres erst für die Zeitschrift *Galerie und Sammler*, darauf für die Zeitschrift *werk* –, sondern dass er seit 1939 auch einen der wichtigsten akademischen Lehrstühle der Schweiz innehatte, denjenigen für neuere Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Auch in dieser Hinsicht war seine Leistung beachtlich. Er las sowohl über alte Meister wie Rembrandt und Rubens, Velázquez und Goya als auch über moderne Kunst, insbesondere über moderne französische Kunst, und obschon seine Vorliebe klar der Malerei galt, hielt er auch Vorlesungen über Skulptur, Architektur und Kunsttheorie. Unvergleichlich war sein Unterricht jedoch vor allem deshalb, weil er dafür eine völlig neue, unerprobte Methode anwandte, die nicht so sehr auf historischem Wissen beruhte, sondern sich auf die Empfindungen verließ, die ein Kunstwerk im Betrachter auszulösen vermag. Das dokumentarisch Verbürgte war zwar aus seiner Art Kunstinterpretation nicht ausgeschlossen; es kam ihm aber eine viel geringere Bedeutung zu, als dies bislang in der Kunstwissenschaft der Fall gewesen war.

Diese »Erlebnisästhetik«, die letzten Endes auf Charles Baudelaire zurückgeht und in Frankreich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Anhänger fand, begann sich Anfang des

Jahrhunderts auch in der deutschen Kunstliteratur auszuweiten, insbesondere wenn es um die Darstellung moderner französischer Kunst ging. Ihre wichtigsten Vertreter waren Karl Scheffler und Julius Meier-Graefe, die beide eine Generation älter waren als Jedlicka, mit ihm aber seit seinen Anfängen als Kunstkritiker befreundet waren. Als Erster habe auf diese neue Art von Kunstliteratur Hugo von Hofmannsthal aufmerksam gemacht, hielt Jedlicka 1960 in einer Würdigung des deutschen Feuilletonisten Benno Reifenberg fest.² 1907, im gleichen Jahr als Scheffler die Redaktion der Berliner Kunstzeitschrift *Kunst und Künstler* übernahm und Meier-Graefe sein epochemachendes und mehrmals neu aufgelegtes Buch über den französischen Impressionismus publizierte,³ schrieb Hofmannsthal im Rahmen einer Buchkritik, er zweifle nicht, »dass auch bei uns gerade von diesem Augenblick ab diese so schwer als leicht zu handhabende Kunstform, dieser ernsthafte, loyale und unpedantische Journalismus anfangen wird zu existieren«. Es werde nun eine neue Kategorie deutscher Kritiker hervortreten, »deren Geste bedeutend genug sein wird, dass man ihnen darüber die Leistung wird vergessen dürfen, die nebenbei auch in der momentanen Beherrschung eines so ziemlich grenzenlosen Materials liegt«. Vorläufig sei es allerdings noch leichter, den Schatten zu sehen, den dieser neue geistige Typus vorauswerfe, als vorauszusagen, ob die Zeit diesen Kräften ihren Platz konzедieren werde, »oder ob sie ihn nicht finden und sich als Sekretäre der großen Industriellen, im Verwaltungsdienst oder als Universitätslehrer werden unterbringen müssen«.⁴

Dank der Tatsache, dass Scheffler sein Brot als Redaktor von *Kunst und Künstler* verdiente, habe er seine intellektuelle Unabhängigkeit bis ins hohe Alter bewahren können, hielt Jedlicka 1949 in einem Artikel zu dessen achtzigstem Geburtstag fest. Scheffler sei nicht nur der letzte Ausleger der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts, er bilde auch den

»Markstein, von dem ab wir die vorderhand freilich noch sehr schwankende Epoche einer neuen deutschen Kunstliteratur datieren«, zitiert er aus einer anderen Würdigung des Jubilars.⁵ Auch Meier-Graefe sei, weil er aus wohlhabendem Haus stammte, sein Leben lang sein eigener Herr und Meister geblieben, heißt es acht Jahre später in einem noch viel ausführlicheren Artikel, den Jedlicka dem bewunderten Autor widmete. Zusammen mit Scheffler habe er »mehr als ein Vierteljahrhundert die öffentliche Meinung auf dem Gebiete der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland und darüber hinaus, auch in der Schweiz, bestimmt. [...] Er glaubte an die Größe und Macht der Kunst wie nur wenige seiner Generationsgenossen; er war seit seiner Jugend davon überzeugt, dass durch die Kunst, nur durch die Kunst das ganze Leben umgestaltet zu werden vermöge, und diese Überzeugung setzte er, leidenschaftlicher als die meisten seiner Freunde, in die Tat um.«⁶

Zu dieser neuartigen Gattung deutscher Literaten zählten damals auch Autoren wie der ungefähr gleichaltrige Hermann Uhde-Bernays und der etwas jüngere Wilhelm Hausenstein, mit denen Jedlicka ebenfalls in freundschaftlichem Kontakt stand. Er selbst sei innerhalb dieser Gattung einer der Letzten gewesen, meinte Eduard Hüttinger in der Gedenkschrift, die 1974 zu Jedlickas Ehren erschien. In seinen zahlreichen Bekenntnissen zu älteren Gleichgesinnten und Geistesverwandten bekunde sich zwar unverhohlen ein Stück »geistiger Genealogie«. Doch so viel er diesen Vorläufern in intellektueller Hinsicht verdankte, habe er auf sie methodisch, generations- und temperamentbedingt »mit der Gebärde eines kritischen Mehrers« geantwortet.⁷

Wie sehr diese Vorläufer Jedlicka ihrerseits schätzten, zeigt schon die Tatsache, dass er bereits in jungen Jahren für die gleichen angesehenen deutschen Printmedien schreiben durfte wie sie, insbesondere für die Zeitschrift *Kunst und Künstler* und die *Frankfurter Zeitung*, und dass sein erstes

wichtiges Buch – es war eine große Monografie über Henri de Toulouse-Lautrec – 1929 in Berlin bei Bruno Cassirer, dem Verleger von *Kunst und Künstler*, erscheinen konnte. Was ihn in intellektueller Hinsicht mit diesen Vorläufern verband, war die Überzeugung, dass die moderne französische Kunst der wichtigste künstlerische Ausdruck der Zeit sei. Dies hinderte ihn freilich nicht, sich später, wie vor ihm schon Meier-Graefe, auch für die spanische Kunst zu begeistern, insbesondere für Vorläufer der Moderne wie Velázquez und Goya. Zwei wesentliche Dinge unterschieden ihn jedoch klar von seinen Vorläufern. Es war dies einerseits die Tatsache, dass er sich vor allem mit zeitgenössischer Kunst beschäftigte, also mit der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dass er sich andererseits in ungewöhnlichem Ausmaß für die Künstler selbst interessierte, ihre Denk- und Sprechweise, ihr Aussehen und ihre praktischen Lebensumstände. Jedlicka war sozusagen der Physiognomiker unter den damaligen Kunstschriftstellern.⁸ Akribisch hielt er in kleinen Notizbüchern fest, was er bei Begegnungen erlebt, gesehen und gehört hatte, mit dem Ziel, daraus später ein möglichst lebendiges literarisches Porträt zu formen. Diese Beschreibungen besitzen oft einen hohen dokumentarischen Wert. Wie in einem Dokumentarfilm ist darin festgehalten, wie ein bestimmter Künstler auf ihn wirkte und wie die Begegnung mit ihm vonstattenging. Dieses Interesse ging schließlich so weit, dass in Jedlickas zweitem wichtigen Buch – es trägt den Titel *Begegnungen* und ist 1933 erschienen – kein einziges Kunstwerk beschrieben oder abgebildet ist, es vielmehr nur Begegnungen mit lebenden Künstlern beschreibt, von denen jede mit einer Porträtfotografie illustriert ist.

Nicht jeder Künstler wollte allerdings so genau unter die Lupe genommen werden. Für einige hatte diese Art des Porträtiertwerdens etwas eher Peinliches oder zumindest Unnötiges. So meinte der Maler René Auberjonois, der in dieser Hinsicht besonders dünnhäutig war, 1946 in einem Brief

an die Redaktion der Zeitschrift *werk*, er sei zwar durchaus bereit, Herrn Jedlicka die undankbare Aufgabe zu erleichtern, sich mit seinem Schaffen zu beschäftigen, dies allerdings nur unter der Bedingung, dass er den Bereich Kleidung (»la partie vestiaire«), dem er in einem früheren Artikel so viel Wichtigkeit beigemessen habe, beiseitelasse.⁹ Der Wunsch fand bei Jedlicka jedoch kein Gehör, und so klagte Auberjonois nach Erscheinen des Artikels dem zuständigen Redaktor Heinz Keller, er möge Jedlickas Manie überhaupt nicht, eine Person durch ihr Äußeres zum Nachteil des Innern zu charakterisieren, indem er selbst Hut, Hemd und Schuhe beschreibe. »Fehlten nur noch die Adressen des Hemdenschneiders und des Hutmakers.«¹⁰

Ebenso akribisch wie seine Künstlerporträts fielen Jedlickas Beschreibungen von Kunstwerken aus, die er seit den frühen Dreißigerjahren in großer Zahl für die Tagespresse verfasste, insbesondere für die *Neue Zürcher Zeitung*. Anstatt lange nach historischen Hintergründen und ikonografischen Deutungen zu suchen, konzentrierte er sich ganz auf die sichtbare Erscheinung, dies aus der Überzeugung, die künstlerische Schöpferkraft verschaffe sich vorab im Gestalterischen Ausdruck. Nicht aber, dass es ihm dabei nur um eine platte Anschauung der Materie ging; was ihn interessierte, war vielmehr der Prozess, den ein optischer Reiz, ohne Überlegung ins Spiel kommen zu lassen, im Auge des Betrachters auszulösen vermag. Dieser Prozess könne, glaubte er, nur durch eine exakte Beschreibung des Kunstwerks in Gang gesetzt werden. In dieser Hinsicht stimmte er durchaus mit seinem einstigen akademischen Lehrer Heinrich Wölfflin überein, der in seiner frühen Publikation *Das Erklären von Kunstwerken* schrieb, das Sehen sei etwas, das gelernt werden müsse: »Es ist durchaus nicht natürlich, dass jeder sieht, was da ist. Ein Bildwerk erklären in dem Sinne, dass das Auge geführt wird, ist daher an sich schon ein notwendiger Teil kunstgeschichtlicher Unterweisung.«¹¹

Mit seiner Manie, Künstler und Kunstwerke akribisch zu beschreiben, war Jedlicka auch ein Kind seiner Zeit. Wie sehr damals auch andere Autoren auf Äußerlichkeiten und Nebensächlichkeiten Wert legten, bezeugt etwa ein 1932 publizierter Aufsatz von Wilhelm Hausenstein. Dem Autor werde in diesen Zeiten der Maßstab des Wichtigen immer ungewisser, heißt es da, und so wende er sich dem Kleinen, Gleichgültigen zu – »in der Hoffnung, mit dem Subjektiven und Unbeträchtlichen möge einiges Wesentliches hervortreten, das die Fähigkeit besäße, den Charakter eines Gegenstandes zu bestimmen.«¹² Und trieb diese Manie nicht auch große Schriftsteller jener Zeit wie Thomas Mann, Robert Walser oder Robert Musil um? Der junge Törleß habe sich, schrieb Letzterer in seinem gleichnamigen Roman, eine besondere Menschenkenntnis zugelegt, »die es lehrt, einen anderen nach dem Fall der Stimme, nach der Art, wie er etwas in die Hand nimmt, ja selbst nach dem Timbre seines Schweigens und dem Ausdruck der körperlichen Haltung, mit der er sich in einen Raum fügt, kurz nach dieser beweglichen, kaum greifbaren und doch erst eigentlichen vollen Art, etwas Seelisch-Menschliches zu sein, die um den Kern, das Greif- und Besprechbare, wie um ein Skelett herumgelagert ist, so zu erkennen und zu genießen, dass man die geistige Persönlichkeit dabei vorwegnimmt.«¹³

Kein Zweifel, dass Jedlicka diesen wunderbaren Text gekannt hat. Seine riesige Bibliothek bewies eindrücklich, wie gut er sich in der zeitgenössischen Literatur auskannte. Kein Zweifel auch, dass er von jung auf wusste, dass auch seine wahre Begabung im Schriftstellerischen lag. Wenn der Öffentlichkeit daran liege, ihn einzuordnen, meinte er noch 1942, als er bereits Extraordinarius war, so sei dies unter dem Begriff Kunstschriftsteller. Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller seien letztlich geistige und wissenschaftliche Gegensätze, auch wenn sie in allen erdenklichen Mischungen auftreten würden. »Der Kunsthistoriker beschäftigt sich

vor allem mit der Kunst der Vergangenheit und ordnet die einzelnen künstlerischen Äußerungen in die großen kunsthistorischen Zusammenhänge ein; er denkt und urteilt in historischen und kunsthistorischen Kategorien. Der Kunstschriftsteller aber geht vom künstlerischen Erlebnis der Gegenwart und von der Kunst der Gegenwart aus – und auch die Kunst der Vergangenheit besteht für ihn nur so weit, als sie für die Gegenwart lebendig zu werden vermag. [...] Der Kunsthistoriker stellt wissenschaftliche Erkenntnisse leidenschaftslos dar; der Kunstschriftsteller formuliert künstlerische Erlebnisse und kämpft mit seinem Wort um persönliche Überzeugungen, die ihm lebenswichtig sind. Kunstgeschichtsforschung ist in einem großen Ausmaß Tatsachenforschung; Kunstschriftstellerei ist in einem großen Ausmaß Erlebniserklärung.«¹⁴

Jedlickas Sprache ist denn auch nicht die Sprache eines Wissenschaftlers, sondern die eines Schriftstellers. Seine Texte sind stets sehr anschaulich und flüssig geschrieben, und obschon sie wie hingeworfen wirken, sind sie, wie die eigenhändigen Manuskripte beweisen, das Resultat sorgfältiger Gestaltung. Um sich sprachlich einem Gegenstand anzunähern, habe Jedlicka viel Zeit aufgewendet, meinte sein Freund Benno Reifenberg in einem Artikel zu dessen 60. Geburtstag, »und in dieser Geduld, in diesem Verschwenden eigener Lebenszeit für ein Werk, für das Beschreiben und für das Begreifen eines Künstlerlebens und das Begreifen des Werkes an sich – nicht nur als einer Illustration für das Schicksal seines Schöpfers oder eines Exempels für eine Epoche – wächst dem Kunstforscher aus dem Leben des individuellen Kunstwerkes neue Kraft des Schriftstellers zu.«¹⁵

Zwar können Jedlickas aufwendige Beschreibungen beim Leser gelegentlich auch Ermüdung hervorrufen, und gewisse neue Wortschöpfungen von ihm muten oft ziemlich befremdlich an. Wenn Jedlicka von »Geistreichigkeit«, »Hautfühligkeit« oder »Lebensschmiegsamkeit« spricht, kann

dies zwar problemlos verstanden werden; doch weil diese Ausdrücke aus der Feder eines Wissenschaftlers stammten, lösten sie vielerorts Befremden aus. Undenkbar, dass ein Kunsthistoriker alter Schule solche ungewöhnlichen Wortschöpfungen verwendet hätte.


Wahrscheinlich waren diese beiden Vorbehalte auch einer der Gründe, warum Jedlicka nach seinem Ableben fast ganz vergessen wurde. Ein anderer, noch plausiblerer Grund dafür ist, dass die Kunstwissenschaft unterdessen ganz neue Wege eingeschlagen hatte – die hohe Zeit der Ikonografen war angebrochen. »Feuilletonisten« wie Jedlicka wurden nun mit Verachtung gestraft, wobei angesichts ihrer einstigen Beliebtheit auch ein bisschen Neid mitgespielt haben mag. Und doch: Die Verdienste, die diese Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für das Fach Kunstgeschichte und die Popularisierung der Kunst, insbesondere der modernen Kunst, erbracht haben, können aus historischer Sicht unmöglich bestritten werden. Man brauche nicht Prophet zu sein, meinte schon 1974 Eduard Hüttinger, dass, wie dies gerade geschehe, Meier-Graefe neu entdeckt werde, sondern dass auch auf Jedlicka »früher oder später wieder das Licht der Aufmerksamkeit fallen« werde. Denn das von ihm Geleistete sei »zu aufschlussreich und kunsthistorisch zu denkwürdig, als dass es nicht, mindestens in gewissen Sektoren, durch einen künftigen Rezeptionsvorgang frisch wahrgenommen werden, zu frischer Strahlung kommen müsste, und sei es vorerst nur in kritischer Beleuchtung – auch sie ist ja eine Form der Fortdauer«.¹⁶ Einige seit der Jahrtausendwende erschienene Publikationen, die sich erneut mit Gotthard Jedlicka und seinem Werk beschäftigen, bestätigen diese Vermutung. Den Anfang dazu machte ein großer, sehr persönlich gehaltener Artikel von Werner Weber zu Jedlickas 100. Geburtstag, der am 30. April 1999 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschien.

»Ordnend und zügeln«

Henri Matisse

Hätte man Jedlicka im höheren Alter gefragt, welches der bedeutendste Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen sei, hätte er wohl kurz gezögert und dann geantwortet: Pablo Picasso. Mit diesem kurzen Zögern hätte er ohne Zweifel andeuten wollen, dass es damals noch einen anderen hoch bedeutenden Künstler gab, der Picasso durchaus das Wasser reichen konnte: Henri Matisse. Vielleicht hätte er auch gestanden, dass ihm Matisse – bei allem Respekt vor Picasso – letztlich näherstand, was auch erklären mag, weshalb in seinen Schriften mehr von Matisse und als von Picasso die Rede ist.

Immer wieder ging Jedlicka auf das Verhältnis der beiden Ausnahmekünstler ein, so im *Pariser Tagebuch*, das zwischen 1953 und 1954 in sieben Auflagen bei Suhrkamp in Frankfurt erschien und das auf Texten beruht, die bereits früher in der Tagespresse erschienen waren.⁸⁹ Seit bald einem halben Jahrhundert bildeten Matisse und Picasso die beiden Pole, um die sich ein großer Teil der europäischen Künstler gruppierten. »Und es ist keine Frage, dass sich die beiden auch oft als Gegenspieler empfunden haben, und sei es vorerst auch nur darum gewesen, weil sie von vielen ihrer



Henri Matisse bei der Arbeit an einem
»papier découpé« (Scherenschnitt)
in der Villa Le Rêve, Vence,
um 1946/47, Fotograf unbekannt

Zeitgenossen als solche empfunden wurden. Matisse hat dabei ordnend und zügelnd, Picasso auflösend und dämonisierend gewirkt. Schon als Vierzigjähriger sammelte Matisse Schüler um sich, vertrat er, mit Leidenschaft und seltenem pädagogischem Geschick, ein künstlerisches Programm, das allgemein genug gehalten war, um von vielen angenommen und [...] fruchtbar abgewandelt werden zu können. Aber der Lehrer, der stark und klar, scheinbar kalt, ungewöhnlich beweglich, nicht nur einer Schule, sondern einer ganzen Bewegung vorstand, die nun nicht mehr vom Fauvismus, sondern von ihm selber ausging, [...] blieb unruhiger und beweglicher als seine Schüler, entwickelte sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt von einer schöpferischen Krise zur andern, wobei er in jeder und über jede hinaus die Grundstruktur seiner künstlerischen Gestaltung unverändert erhielt.« Diese Grundstruktur bestehe darin, heißt es in dem Text weiter, dass sich bei Matisse alles »zu einem gewissermaßen metaphysischen Ornamentgefüge« zusammenschließe und dass damit die Welt der sichtbaren Erscheinung auf jene Erscheinungsgesetze zurückgeführt werde, »wie sie in deren dekorativen und ornamentalen Möglichkeiten sichtbar werden [...].«

Es erstaunt deshalb nicht, dass auch in Jedlickas elf Jahre zuvor erschienenem Buch *Begegnungen* ein Kapitel Matisse gewidmet ist.⁹⁰ Es handelt sich dabei um den Wiederabdruck eines Zeitungsartikels, der Ende 1931 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen war.⁹¹ Geschildert wird darin, wie Jedlicka im Sommer jenes Jahres mit Matisse in Paris eine Ausstellung des Künstlers besuchte, wobei der Anlass ungleich erfreulicher und ertragreicher verlief als die Begegnung mit Picasso im Jahr danach. Dies vielleicht auch deshalb, weil Matisse damals bereits wusste (oder Jedlicka es ihm bei dieser Gelegenheit mitgeteilt hatte), dass er schon 1931 zu dessen 60. Geburtstag in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine ausführliche Würdigung des verehrten Künstlers publiziert hatte.⁹²

Begegnet war er Matisse zuvor aber noch nie, und so hatte er, wie er etwas gar ausführlich und umständlich beschreibt, seine liebe Mühe, den Künstler in der Hotelhalle, wo er sich mit ihm verabredet hatte, zu erkennen. Schwergewollt sei ihm dies auch deshalb, weil am Äußeren des Künstlers so gar nichts auf seinen Beruf schließen lasse – Matisse sehe eher wie ein Notar aus, schreibt er. Darauf fuhren die beiden im Taxi in die Galerie Georges Petit, um dort die hochkarätige Matisse-Ausstellung zu besuchen, die der Künstler weitgehend selbst zusammengestellt und eingerichtet hatte – dies übrigens nur ein Jahr vor der großen Picasso-Ausstellung in der gleichen Galerie, von der dann die Picasso-Ausstellung im Kunsthaus Zürich sehr profitieren konnte.⁹³

Was die Schilderung der Begegnung mit Matisse so besonders macht, ist die Tatsache, dass sie, im Gegensatz zur Schilderung des Besuchs bei Picasso, eine Fülle höchst informativer Aussagen des Künstlers enthält, die Jedlicka wie immer nach der Begegnung schriftlich festgehalten hat. Es sind deren so viele – sie beanspruchen im Buch nicht weniger als 13 Seiten –, dass man kaum glauben kann, dass sie ausschließlich auf den Rundgang durch diese Ausstellung zurückgehen. So erfährt man etwa, was Matisse über seine künstlerischen Anfänge, sein Malerhandwerk und seine Zeichenkunst sagte und was er von gewissen Werken in der Ausstellung hielt. Und ähnlich wie bei Jedlickas Besuch bei Pierre Bonnard, über den er 1942 ein ganzes Buch verfasste, gelang es ihm auch hier, dem Künstler Aussagen zu entlocken, von denen viele sehr überraschend und aufschlussreich sind. Einige davon haben geradezu den Charakter von geflügelten Worten. So etwa, wenn Matisse sagte: »Ce qu'il faut imiter, c'est l'effort et non pas la réussite« – dies erst unterscheide den wirklichen Maler vom Epigonen. Oder wenn er, noch prägnanter, verkündete: »Ich habe früh gelernt, auf Charme zu verzichten, um Charakter zu geben.« Und auf die Frage, warum in der Ausstellung so viele Bilder aus seinem

Besitz unverkäuflich seien, habe er geantwortet: »Es ist mir unmöglich, sie wegzugeben. Ich muss sehen, woher ich komme, um ahnen zu können, wohin ich gehe.«⁹⁴

Jedlicka ist Matisse später noch mindestens einmal persönlich begegnet. Als er plante, eine Publikation über die von Matisse ausgestaltete Rosenkranzkapelle in Vence zu verfassen, suchte er den bereits bettlägerigen greisen Künstler am 19. März 1952 in Nizza auf. In seinem drei Jahre später bei Suhrkamp erschienenen Buch *Die Matisse Kapelle in Vence* über diese letzte große künstlerische Arbeit des Künstlers ist dieser Besuch in aller Ausführlichkeit und mit großer innerer Anteilnahme beschrieben. Vorangestellt ist dem Bericht ein kritischer Essay, der sich mit dem Werk selbst, seiner Entstehung, seiner Ikonografie, seiner technischen Ausführung und seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung befasst.⁹⁵

Auch in der Tagespresse äußerte sich Jedlicka in der Folge noch mehrmals über Matisse.⁹⁶ Zum letzten Mal in einem Nachruf auf den kurz zuvor Verstorbenen, der am 14. November 1954 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschien und der einmal mehr zeigt, wie eng sich Jedlicka mit Matisse und seinem Werk verbunden fühlte. Und hatte er schon 1936 eine kleine Broschüre in französischer Sprache über den Künstler verfasst,⁹⁷ so erschien in seinem Todesjahr 1965 in der Reihe *Werkmonographien zur bildenden Kunst* der Reclam Universal-Bibliothek eine Studie über das Bild *La Coiffure* (1907), das seit 1959 der Staatsgalerie Stuttgart gehört und das Jedlicka besonders gerne mochte.⁹⁸ Im erwähnten Nachruf schreibt Jedlicka, Matisse habe seine wesentlichste künstlerische Aufgabe darin gesehen, »sich selber durch das Erlebnis der Welt der sichtbaren Erscheinung hindurch zu behaupten, diese, nach einem Wort von Eugène Delacroix, nur als ein Wörterbuch zu betrachten, dem man entnimmt, was man braucht. Und es ist auch zeit seines Lebens sein stärkstes Bemühen geblieben, mit einem Bild, einer Zeichnung, einer Plastik

nicht ein Abbild, sondern ein Sinnbild und zugleich mit der formalen eine geistige Quintessenz der Welt zu geben [...]. In seiner Gestaltung spricht immer eine Intelligenz von einer Kraft und Penetranz mit, wie sie auch bei den großen französischen Künstlern der Vergangenheit nur selten gewesen ist, und wenn sich in ihr Gestaltungskraft und Kunstverstand organisch miteinander verbinden, wenn sie darin ineinander verschmelzen, entstehen Werke, in denen sich alles verdichtet, alles aufzuleuchten scheint, was Wesen und Gehalt eines Kunstwerks bestimmt. Im Anteil des Geistes beruht auch die Strahlungskraft, die bisweilen sogar von Bildern ausgeht, die auf einen ersten Blick nur prachtvolle Dekorationen zu sein scheinen, auf die Dauer im Erlebnis sich aber in eigentliche Lebensgleichnisse verwandeln.«