

Lorenz Dittmann: Matisse begegnet Bergson. Reflexionen zu Kunst und Philosophie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008; 279 S., 28 Farbtafeln, 12 Textabb.; ISBN 3412200638; EUR 39,90

Interdisziplinäre kunstwissenschaftliche Untersuchungen sind aktuell und wünschenswert, denn sie weisen Beziehungen zwischen der Kunst und anderen Bereichen der Kultur auf, seien es andere Künste, die Naturwissenschaften oder eben die Philosophie. Im positiven Fall führt die Aufdeckung von Entsprechungen und Wechselwirkungen zu Erkenntnisgewinn durch „wechselseitige Erhellung“ der betroffenen Bereiche und zu einem vertieften Verständnis von Struktur und Funktion des kulturellen Gesamtsystems und seiner Subsysteme.

Diese Forschungsperspektive stellt jedoch aufgrund ihrer Komplexität besondere Anforderungen an die Methodik und Durchführung des Unternehmens, die – wie zahlreiche mehr oder weniger mißglückte Beispiele zeigen – oft nicht wirklich erfüllt werden. So ist in vielen Fällen eine eigentlich selbstverständliche Voraussetzung, nämlich die annähernd gleichwertige Kenntnis der zueinander in Beziehung gesetzten Phänomene bzw. kulturellen Teilbereiche durch den Forscher, nicht gegeben. Ein lückenhafter oder veralteter Kenntnisstand im fachfremden Bezugsgebiet muß aber zu oberflächlichen oder fragwürdigen Ergebnissen führen. Diese sind dann zumeist auf die Ebene vager phänomenaler Entsprechungen oder „Einflüsse“ beschränkt – in negativer Fortführung einer einstmals innovativen „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“.

Im Gegensatz dazu kann eine solche Untersuchung nur dann als differenziert und gelungen bezeichnet werden, wenn sie in Methodik und Durchführung die unterschiedlichen Ebenen der Stringenz der Aussagen unterscheidet. Es ist ohne Zweifel legitim und von Erkenntniswert, „strukturelle Analogien“ von Phänomenen verschiedener kultureller Teilbereiche festzustellen; (hinzukommende) Aussagen bzw. Interpretationen von Zeitgenossen, Gesprächspartnern oder dem Künstler selbst (wenn auch die letzteren bekanntlich zu hinterfragen sind) stellen eine stringenter Ebene der Beweisführung dar bzw. her.

Diese Anforderungen gelten in besonders hohem Maße für die Forschungsperspektive von Bezügen zwischen Phänomenen der Kunst und der Philosophie. Dabei geht es nicht nur um die Beherrschung der Philosophie unter dem Gesichtspunkt ihrer Geschichte, sondern letztlich um ein Verständnis von Unterschieden und Gemeinsamkeiten von künstlerischem und philosophischem Denken. Dies gilt in besonderem Maße für die Philosophie Bergsons, die ja von ihrer Grundstruktur her eine Philosophie *in actu*, ein philosophisches Denken in der Zeit darstellt.

Nun hat sich bekanntlich gerade der Autor der vorliegenden Untersuchung immer wieder auf hohem Niveau gerade mit dieser Perspektive von Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Ästhetik und allgemeiner Philosophie befaßt.

Im einleitenden Kapitel „Matisse und Bergson“ beantwortet Dittmann die Frage nach einer unmittelbaren Wirkung Bergsons auf Werke der bildenden Kunst seiner Zeit

negativ, stellt jedoch in diesem Bereich „Entsprechungen der Selbsterfahrung und Naturauffassung“ zu seinen Gedanken fest. Diesbezüglich ist jedoch nach Meinung des Rezensenten angesichts der Popularität des Philosophen und des hohen Bekanntheitsgrads seiner grundlegenden Ideen, die er in öffentlichen Vorlesungen am Collège de France vortrug, davon auszugehen, daß eine zumindest mittelbare Wirkung auf Künstler der Avantgarde (etwa den Kreis um Picasso) erfolgte.

Was die spezifische Kenntnisnahme der Philosophie Bergsons durch Matisse betrifft, so wird – gestützt auf die diesbezüglichen Aussagen in der Matisse-Monographie von Hilary Spurling¹ – angeführt, dass dieser 1914/15 durch Matthew Prichard, einen Freund von Sarah Stein, die Schülerin von Matisse war, von dem Philosophen erfuhr. Bergsons Werke gelesen habe Matisse, seinen eigenen Angaben zufolge, erst sehr spät, nämlich im August 1945. Doch findet Dittmann Hinweise auf Gedanken Bergsons schon in Matisse' 1908 veröffentlichten „Notizen eines Malers“. Einer Reihe von Zitaten aus diesem Text entnimmt der Autor nun Schlüsselbegriffe wie „Tiefe des Gedankens“, „Gefühl“, „Lebensgefühl“, „religiöses Lebensgefühl“, „Verdichtung der Empfindungen“, „wesentlicher Charakter“, „Dauer“, „dauerhafte Interpretation“, „die Matisse mit Bergson verbinden“.

Bereits hier wird das methodische Vorgehen und die Grundstruktur der vorliegenden Untersuchung deutlich: Wie der Autor selbst betont, nimmt er eine deskriptiv-konstatierende, keine genuin philosophische Perspektive ein und diagnostiziert „Entsprechungen, nicht Beeinflussungen“. Trotz dieser methodisch präzisierenden Einschränkung ist letztlich (durch die gesamte Untersuchung hindurch) zu beobachten: Einerseits erscheinen manche Entsprechungen zwischen philosophischen Konzeptionen und Begriffen Bergsons und dem künstlerischen Denken Matisse' als sehr nahe und überzeugend, andererseits verbleiben diese doch häufig im Feld zeittypischer Strukturen des philosophischen Denkens wie etwa der Lebensphilosophie oder verwandter Richtungen der Kunst der Moderne. Mit anderen Worten: Es ist wohl sehr schwierig, jeweils die *differentia specifica* eines spezifischen gegenüber einem allgemeinen Bezug anzugeben.

Im ersten Hauptteil der detaillierten Durchführung seiner Analyse bringt der Autor, vom philosophischen Pol ausgehend, die vier Hauptwerke Bergsons und zwei seiner kleineren Schriften vor allem durch Zitate zentraler Passagen zur Darstellung. Dies erfolgt auch unter der Perspektive von Entsprechungen im künstlerischen Denken von Matisse, die im Wesentlichen durch Zitate aus dessen Schriften hergestellt werden.

Den ersten Abschnitt stellt die Erörterung von Bergsons berühmtem, 1889 erschienenen „Essai sur les données immédiates de la conscience“ (deutsch: „Zeit und Freiheit“) dar, in dem der Autor seine grundlegende Konzeption der Zeit als „durée“, als qualitative innere Dauer, entwirft und diese vom räumlich kompartimentierenden Denken des quantitativen, mechanistisch-physikalischen Zeitbegriffs abgrenzt. Im ersten Kapitel „Von der Intensität der psychologischen Zustände“ führt Bergson die

1 HILARY SPURLING: Matisse – The Master; London 2006, S. 148–9, 151–2, 423.

Unterscheidung zwischen „Oberfläche“ und „Tiefe“ des Bewußtseins ein, die Dittmann zu Matisse' Forderung nach einer „Tiefe des Gedankens“ in Beziehung setzt, der entsprechend sich seine künstlerische Aufgabe als Durchdringung der vom äußeren Gegenstand abhängigen Empfindungen mit den Gefühlen des Tiefen-Bewußtseins darstellt.

Anschließend kommt Bergson auf die „ästhetischen Gefühle“ zu sprechen und dabei zuerst auf „das Gefühl der Anmut“, als deren wesentliches Element er den Rhythmus feststellt – eine für die Kunst von Matisse ohne Zweifel konstitutive Grundstruktur. Eine starke Entsprechung besteht für den Autor auch zwischen dem bei Bergson zentralen Gefühl der Sympathie, das „als Voraussetzung von ‚Identifikation‘, die für das Schaffen und Denken von Matisse grundlegend ist“ gesehen wird.

Zum Abschluss der Besprechung des 1. Abschnitts findet sich die für das Vorgehen des Autors beispielhafte Passage: „Immer bemüht sich Bergson, das Psychische in seinem Zusammenhang mit dem Physischen zu erfassen, und diesen als ‚Mannigfaltigkeit einfacher Zustände‘ zu begreifen. Das Bemühen, eine Mannigfaltigkeit einfacher Zustände zu entdecken, geht mit dem Ziel Matisse' parallel, Vereinfachung zu erreichen bei Bewahrung von Mannigfaltigkeit.“ Auf der einen Seite des Entsprechungspaares steht die „Mannigfaltigkeit“ als Grundstruktur des philosophischen Denkens Bergsons, das durch eine spannungshafte Synthese von Dualismus und Monismus charakterisiert ist. Auf der anderen Seite steht das als analog beschriebene Bestreben des Künstlers, dessen ästhetische Momente einer ausgewogenen Gestaltungsrelation von Einheit/Vielheit und des Prinzips künstlerischer Verdichtung nicht nur für das künstlerische Denken von Matisse, sondern letztlich für jegliches hochwertige künstlerische Schaffen konstitutiv sind.

Im zweiten Kapitel mit dem Titel „Von der Mannigfaltigkeit der Bewusstseinszustände – Die Vorstellung der Dauer“ grenzt Bergson die abstrakte, quantitative, homogene Zeitvorstellung von der erlebten, qualitativen „durée“ ab, die für Dittmann auch konstitutiv für die Kunst Matisse' ist. Zu Recht – doch eben auch für andere Künstler der Moderne.

Die der Entwicklung der Philosophie Bergsons folgende, inhaltlich konsequente Weiterführung dieser Analyse anhand weiterer Werke Bergsons kann hier leider nicht besprochen werden – dies würde den Umfang einer Rezension sprengen.

Auf die wechselseitige Erhellung zwischen den grundlegenden Konzeptionen der Philosophie Bergsons und des künstlerischen Denkens von Matisse folgt – erst in dieser mittleren Position der Untersuchung – ein allgemeines Kapitel über „Bergson und die Kunst der Avantgarde“. Der Autor bezieht sich in seiner Darstellung auf das grundlegende Werk von Mark Antliff², in dem vor allem die Bezüge von Künstlern des Fauvismus, Kubismus, Orphismus und Futurismus zu Bergson auf der Basis von zahlreichen schriftlichen Quellen untersucht werden. Doch der Name von Matisse findet sich nicht darunter. Dittmann versucht nun, seine These eines engen Bezugs

2 MARK ANTLIFF: *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*; Princeton, New Jersey 1993.

von Matisse und Bergson von den bei Anfliff genannten Richtungen und Künstlern und der Analyse von deren Konzeptionen in zeitgenössischen theoretischen Schriften her auszuarbeiten bzw. zu belegen. Die kritische Untersuchung zeitgenössischer Quellen deckt jedoch auch die Tatsache auf, daß Bergson bisweilen positive Aussagen zu künstlerischen Richtungen – wie dem Kubismus – unterstellt wurden, deren Kenntnis er aber leugnete und von denen er sich sogar distanzierte (S. 12). Überhaupt kommt Dittmann zum methodischen Grundsatz einer eingeschränkten Belegrelevanz theoretischer Texte: „Daraus ergibt sich die Forderung, die Kraft zur künstlerischen Schöpfung, die nach Bergson immer eine intuitive ist, als ein erstes Kriterium der Bezugnahme auf Bergsons Philosophie anzuerkennen. Texte können und brauchen dann nur im Prinzipiellen, und vielleicht nur in einigen Details übereinstimmen, niemals aber kann eine Philosophie zum Programm eines Künstlers werden – und schon gar nicht die Bergsonsche!“ (S. 113). Das ist ohne Zweifel grundsätzlich richtig, schränkt aber implizit die Beweiskraft des Verfahrens ein.

Als Beispiel für die in diesem Kapitel vorliegende Analysestruktur kann der Vergleich von Daniel-Henry Kahnweilers Darstellung von Schaffensprozeß und Bildstruktur im Kubismus³ und Bergsons in seiner Abhandlung „L'Effort intellectuel“ („Die geistige Anstrengung“, 1902) erörterten Vorstellung der geistigen Arbeit „von der Reproduktion bis zur Produktion oder Erfindung“ dienen. Kahnweiler analysiert die künstlerische Wahrnehmung (im Kubismus) als ein Wechselspiel zwischen Formschema, Gegenstandsbild und Erinnerungsbild. Bergson versteht in strukturell analoger Weise die geistige Anstrengung des Interpretierens, Verstehens, Aufmerkens und im speziellen bei den „höchsten Formen geistiger Arbeit“ wie dem Erfinden oder eben dem künstlerischen Schaffensprozeß als „Bewegung vom ‚dynamischen Schema‘ aus in der Richtung auf das Bild, zu dem das Schema ausgewickelt wird. Es ist eine beständige Umwandlung abstrakter, durch die wahrgenommenen Objekte suggerierter Beziehungen in konkrete Bilder, die imstande sind, diese Objekte zu decken.“⁴ Dabei „besteht die Anstrengung des Rückerinnerns in der Umwandlung einer schematischen Vorstellung mit ineinanderliegenden Elementen in eine bildhafte Vorstellung mit nebeneinanderliegenden Teilen“⁵. Diese Vorstellung ist im übrigen bereits in der kunsttheoretischen Konzeption der „idea“ präformiert.

Doch sieht Dittmann in den Entsprechungen bei den Kubisten, bei Delaunay oder Boccioni „nur Teilaspekte der umfassenden und vielschichtigen Philosophie Bergsons, die hier zu Ideen künstlerischer Werke werden. Einzig Matisse entspricht in seinem Denken und Schaffen im ganzen dem Denken Bergsons, schöpferisch, aus der Tiefe seiner Person.“ (S. 128).⁶

Der 3. Hauptteil mit dem Titel „Farbe und Form, Licht und Raum bei Matisse“ besteht in einer Darstellung der künstlerischen Entwicklungsphasen des Malers mittels zahlreicher, ausführlicher Werkanalysen, die vor allem im Hinblick auf die obigen

3 DANIEL-HENRY KAHNWEILER: Der Weg zum Kubismus; München 1920.

4 BERGSON: Die geistige Anstrengung; zit. nach DITTMANN, S. 122.

5 BERGSON: Die geistige Anstrengung, zit. nach DITTMANN, S. 119.

6 Dittmann, S. 128.

Kategorien vorgenommen werden. Die hohe Zahl und Ausführlichkeit der Analysen erhöht einerseits die Präzision gerade im Hinblick auf die Komplexität der Bildstrukturen, wirkt aber andererseits bisweilen etwas redundant – nicht zuletzt in bezug auf die erreichte Stringenz der Ergebnisse. Leider ist nur ein Teil der besprochenen Werke durch Abbildungen präsent, sodaß die entsprechenden Analysen nur zum Teil nachvollzogen werden können. – hierfür waren sicherlich budgetäre Zwänge die Ursache.

Nach dem Frühwerk, das sich von realistischen Anfängen zu kurzen impressionistischen und neoimpressionistischen Phasen entwickelt, findet das künstlerische Denken Matisse' im Fauvismus gewissermaßen zu sich selbst, zu einer Kunst des Ausdrucks, die zunächst vor allem von der Farbe als Trägerin von Empfindungen getragen ist. Hier schlägt der Autor wiederum die Brücke zu Bergson, in dessen Sinn die Farben „die Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Empfindungen, der Gefühle“ – letztlich den *élan vital* zeigen würden. Dasselbe gilt für das zweite, sich in der weiteren Entwicklung noch verstärkende Hauptprinzip der Kunst von Matisse, das bewegte Ornament, den Rhythmus, die „Arabeske“. Diese wird vom Künstler definiert als „*élan passionnel qui gonfle un dessin*“⁷ – ein sprachlicher Ausdruck bzw. eine Sicht, die mit Recht als nahe zu Bergson angesehen werden kann. Die Ornamente sind in diesem Sinn nach Dittmann „Chiffren des *élan vital*“⁸. Letztlich ist für Matisse der Ausdruck von der Gesamtstruktur des Bildes getragen: „Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen, alles hat seinen Teil daran.“⁸

Die Eigenart des künstlerischen Denkens von Matisse' als eines – phänomenologisch ausgedrückt – lebensweltlich – verlebendigen wird für den Autor auch in den vom Künstler in seinen Schriften gebrauchten Vergleichen deutlich: „Leben zeigt sich vor allem dem Gefühl, der Intuition und der Identifikation – wie Bergson erkannte.“ (S. 158).

Resumé: Eine notwendigerweise nach Umfang und Inhalt beschränkte Rezension kann weder der Komplexität des Themas noch dessen Ausarbeitung im Werk Dittmanns vollständig gerecht werden. Dies ist nur durch das Studium des Originals zu erreichen, das seinen weniger beweisenden als aufweisenden Belegwert vor allem durch vielfältige phänomenologische Perspektiven auf das Werk von Matisse und diesen entsprechende hochdifferenzierte Analysen gewinnt. Bei dieser letztlich hermeneutisch umkreisenden, dem Gegenstand adäquaten Methode konstituiert sich das Ergebnis im Leser als Gesamtheit bzw. Gesamtbild. Auf dieser Ebene ist das Ergebnis, auch wenn es – positivistisch gesehen – im wesentlichen auf eine Vielzahl, wenn auch zum Teil einen hohen Grad der Übereinstimmung aufweisender struktureller Analogien beschränkt bleibt, durchaus überzeugend. Der Autor ist – darin dem Gegenstand der Untersuchung gerecht werdend – nun doch über eine historische Sicht der Philosophie Bergsons hinausgegangen und hat analog bergsonische Mo-

7 Zit. nach DITTMANN, S. 174.

8 Zit. nach DITTMANN, S. 155.

mente im künstlerischen Denken Matisse aufzeigt. Trotz der angemerkten Einschränkungen wäre es wünschenswert, in der gegenwärtigen kunstwissenschaftlichen Literatur häufiger ein so komplexes Denken am Werk zu sehen, das rationale Analyse, Intuition und Synthese vereint und zwischen der Scylla positivistischer Erbsenzählerei und der Charybdis kulturwissenschaftlicher Allgemeinaussagen ein dem Gegenstand und der Fragestellung methodisch angemessenen Weg beschreitet.

MICHAEL KAUSCH

Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

Anselm Wagner (Hg.): Heinrich Schwarz. Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929–1966; Fotohof edition: Salzburg 2006; 279 S., 235 SW-Abb., Bibliographie, Index; ISBN 978-3-901756-70-2; EUR 25,00

Kunstgeschichte ist auch eine Wissenschaft der Wiederentdeckungen und -aneignungen. Das Tagesgeschäft wird zwar vom Kanon und von Konjunkturen bestimmt; doch gab und gibt es die Auseinandersetzung mit vermeintlichen Nebensächlichkeiten, mit Kleinmeistern und Spezialfragen. Die Gründe für solche Forschungen sind vielfältig und können der Suche nach einer kommoden Nische im Wissenschaftsbetrieb ebenso geschuldet sein wie der Annahme, hier sei für grundlegende Auseinandersetzungen neues Material zu gewinnen. Warum also wird der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz dem Halbdunkel entrissen, in das sein Name und Werk bereits gehüllt sind?

Dass dem überhaupt so ist, könnte schon ein erster Grund sein: Heinrich Schwarz war österreichischer Jude und emigrierte 1939 über Schweden in die USA; nach dem Ende des Krieges und des Holocaust wurde auch er wie viele andere nicht zurück gerufen und starb 1974 in New York, nachdem er lange als Professor Kunstgeschichte gelehrt und als Kurator gearbeitet hatte. So ließe sich die Publikation einer Auswahl seiner Schriften auch als postume Anerkennung lesen, auf die man zumal in Österreich bis dato in bekannter Manier vergessen hatte. Ein Akt pflichtschuldiger Wiedergutmachung also, der Versöhnung gar?

Das ließe sich annehmen, wenn Heinrich Schwarz selbst nur in den Nischen seiner Zeit gearbeitet hätte und seine Überlegungen heute allenfalls noch für ein eingeschränktes Fachpublikum interessant wären. Zwar sind in der Bibliografie des Bandes auch Aufsätze solcher Art angeführt, die *Regesten zum Leben und Werk des Malers Joseph Ignaz Mildorfer* etwa, *Neue Nachträge zu Andresens deutschen Malerradiereern* und eine Reihe anderer Artikel mit ähnlich spezifischen Titeln. Die entsprechenden Texte fehlen allerdings in dem von Anselm Wagner zusammengestellten Buch; der Herausgeber hat sich auf jene Schriften konzentriert, die ein, wenn nicht das Lebensthema Heinrich Schwarz' behandeln – das Verhältnis der Fotografie zur Kunst im allgemeinen und im besonderen zur Malerei. Und damit ist allerdings ein Themenfeld berührt, das längst nicht erledigt ist. Denn einerseits sind fotografische Medien in der