

MICHAEL KAUSCH (KOBLENZ-LANDAU)

Time, space and the image of cosmos: Structures of artistic thinking in the series of Claude Monet.

The method of investigation is a structural analysis of landscape painting, especially the series paintings of Claude Monet in the perspective of the categories of time and space. The diagnosis is a development from the optical impression of the moment (classical impressionism) passing by a succession of temporal states in the series to a unification of time and space in an image of the cosmos in the Nymphéas series.

Thereby interrelationships and structural analogies between the artistic thinking of Monet and several fields of the cultural context, especially science and philosophy are investigated. In particular striking similarities between the philosophical conception of Henri Bergson and the artistic thinking of the late Monet can be observed. Bergsons unification of time and space in *la durée*, the conception of creative development in *élan vital* and intuition as a method of empathic contemplation of changing life are analogous to the late series of Monet. In a certain sense, the artistic thinking and the methodical approach of the late Monet can be understood as an intuitive, holistic, philosophical analysis of reality by artistic means. Moreover, a similar view of the world is constitutive of Japanese landscape painting and Buddhist philosophy, the former being dear to Monet.

Apart from the gained insight into the artistic thinking of Claude Monet in particular, the analysis is a new approach of comprehension of the development from Impressionism to Post-Impressionism in general.

Zeit, Raum und das Bild des Kosmos: Strukturen des künstlerischen Denkens in den Serien Claude Monets

1. Gegenstand und Methodik

<1>

Der Gegenstand der folgenden Überlegungen ist die Entwicklung der Bildstruktur im Oeuvre Claude Monets und zwar zunächst in formaler Hinsicht, dann aber vor allem auch in Bezug auf den damit verbundenen inhaltlich-symbolischen Aspekt. Dabei ist festzuhalten, dass

diese Trennung eine methodisch-analytische ist, da Form und Inhalt im künstlerischen Denken und Schaffen bzw. in der Struktur des Kunstwerks eine Einheit bilden.

<2>

Neben der neuartigen, insbesondere im Spätwerk der *nymphéas* in innovativer Weise weit in die Zukunft vorausweisenden Form- und Farbstrukturen soll hier die Perspektive auf die gerade im künstlerischen Denken Monets in impliziter Weise weltbildhaften Gehalte gerichtet werden, die eine enge strukturelle Ähnlichkeit zu progressiven Vorstellungen bzw. Theorien des kulturellen Kontexts aufweisen.

<3>

Den Ausgang bildet die phänomenologische Analyse der Bildstruktur, deren Ergebnis durch spezifische Aussagen des Künstlers belegt und präzisiert wird. Eine wichtige Quelle stellen auch interpretatorische Aussagen von zeitgenössischen Kritikern und Freunden dar, die Monets Werk aus dem Bewusstseinsstand des zeitlichen Kontexts heraus zu verstehen suchten. Ihre Interpretationen wirkten in gewissem Grad auf das künstlerische Denken des Meisters zurück und hatten einen Anteil an der Bedeutungskonstitution der Werke. Den gewissermaßen äußeren, aber deswegen nicht sekundären Ring des Analyseprozesses stellen strukturelle Analogien mit anderen Phänomenen des zeitgenössischen kulturellen Kontexts dar, im Falle Monets insbesondere aus den Bereichen der Philosophie und der Naturwissenschaften. Dabei ist festzuhalten, dass diese Analysebewegung von einer im Sinne eines strengen historischen Belegverfahrens absteigenden Stringenz gekennzeichnet ist; letztlich entscheidet die Kohärenz der Phänomene und ihrer Interpretation.

2. Die Entwicklung von Monets künstlerischem Denken und Bildstruktur (mit Schwerpunkt auf den Serien):

2.1 Die 1. Phase: Grundlegung des Impressionismus

<4>

Der Ausgangspunkt von Monets künstlerischem Denken liegt in der Tradition des Realismus des 19. Jahrhunderts. Bald nach seiner Ankunft in Paris kam der Künstler in Kontakt mit dessen stilistischer Variante, die von den Malern der *École de Barbizon*, vor allem Théodore Rousseau und Charles Daubigny, aber auch – der Gruppe nahestehend –, Camille Corot entwickelt worden war. Sowohl die formale Struktur ihrer Bilder, die in hohem Maß als ›präimpressionistisch‹ bezeichnet werden kann, aber auch die inhaltliche Auffassung, die in der romantischen Tradition einer meditativen Einfühlung in die Natur, ihr Wesen und die in ihr waltenden Kräfte steht, wurden für Monets eigene künstlerische Entwicklung prägend. Als

Beispiele seien *Die Straße von Chailly im Wald von Fontainebleau* (1865, Kat.-Nr.57¹, Abb.1) und vor allem *Die Bodmer-Eiche von Bas-Bréau* (1865, Kat.-Nr.60, Abb.2) genannt. Vor allem das letztere Werk, in dem eines der beliebtesten Motive der Maler von Barbizon gestaltet ist, macht auch deutlich, dass Monets Weg zunächst und für lange Zeit in eine andere Richtung gehen wird: bereits hier hat er sich sowohl von der Perspektive der Romantik als auch jener des Realismus – dem es um das nicht nur beobachtete, sondern auch gewusste physische Sein der Dinge in ihrer ganzheitlichen Wahrheit geht – entfernt und einen deutlichen Schritt in die Richtung getan, die später (ab 1874, dem Jahr der 1. Impressionistenausstellung) mit dem Begriff ›*Impressionismus*‹ charakterisiert werden wird.



1 *Die Straße von Chailly im Wald von Fontainebleau*, 1865, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, Ordrupgaardsamlingen, Charlottenlund-Kopenhagen



2 *Die Bodmer-Eiche von Bas-Bréau*, 1865, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

<5>

Diese Stilbezeichnung geht bekanntlich auf Monets in der Ausstellung gezeigtes, als Gründungs- und Symbolwerk der Richtung berühmtes gewordenes Bild *Impression, soleil levant* (1873, Kat.-Nr.263, Abb.3 und die Aufnahme dieses Titels durch den ablehnenden Kritiker Louis Leroy) zurück, das die Hafenslandschaft von Le Havre darstellt, der Stadt, in der der Maler seine Kindheit und Jugend verbrachte. In diesem Werk erscheint die Perspektive bzw. die Bildstruktur des Impressionismus Monet'scher Prägung – die ja (sieht man von der verwissenschaftlichten Weiterentwicklung im Pointillismus Seurats einmal ab) im Sinne von Konzeption und Theorie als die reinste, konsequenteste und extremste anzusehen ist:

<6>

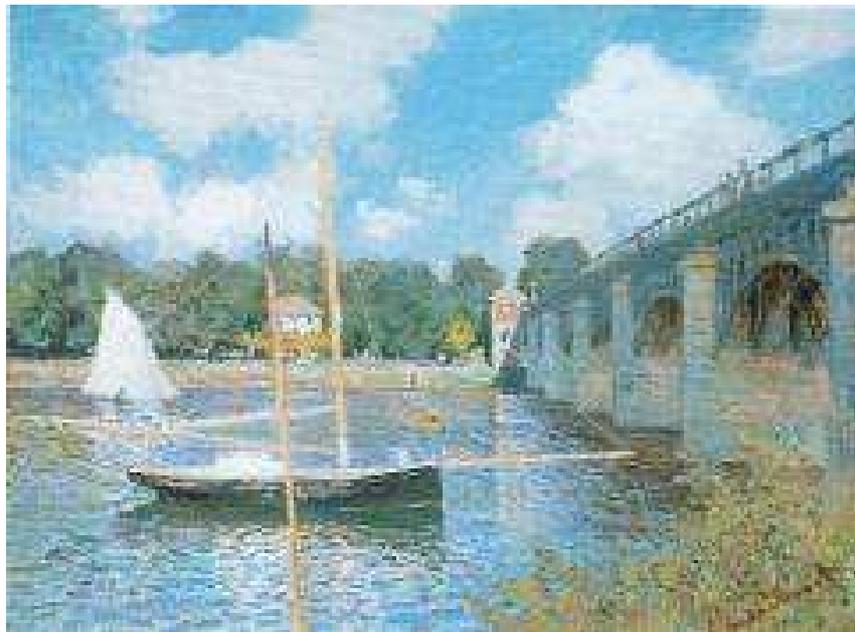
Bereits der makroskopische Bildaufbau dieser Stadtlandschaft imponiert durch die weitgehende Abwesenheit der traditionellen Kompositionsprinzipien und -elemente wie Gründe und Perspektivkonstruktion. Die Dinge sind nicht mehr in ihrer gewussten dreidimensionalen physischen Existenz in der rational bestimmten Ordnung eines euklidischen Illusionsraums wiedergegeben, sondern in ihrer rein phänomenalen, optischen Erscheinung. Die Feinstruktur weist an Stelle des traditionellen Aufbaus aus Linien bzw. Farbflächen bereits weitgehend ein System, eine ›macchia‹ aus kleinen Farbklecksen bzw. Pinselhäkchen auf.



3 *Impression, soleil levant*, 1873, Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris

<7>

Dieses System erscheint noch weiter gediehen in Bildern wie *Die Straßenbrücke in Argenteuil* (1874, Kat.-Nr. 312, Abb.4) und vor allem in *Der Teich in Montgeron* (1876, Kat.-Nr. 420, Abb.5) oder auch in *Vétheuil im Sommer* (1880, Kat.-Nr. 605, Abb.6) bzw. *Vétheuil von Lavacourt aus gesehen* (1879, Kat.-Nr.528, Abb.7).



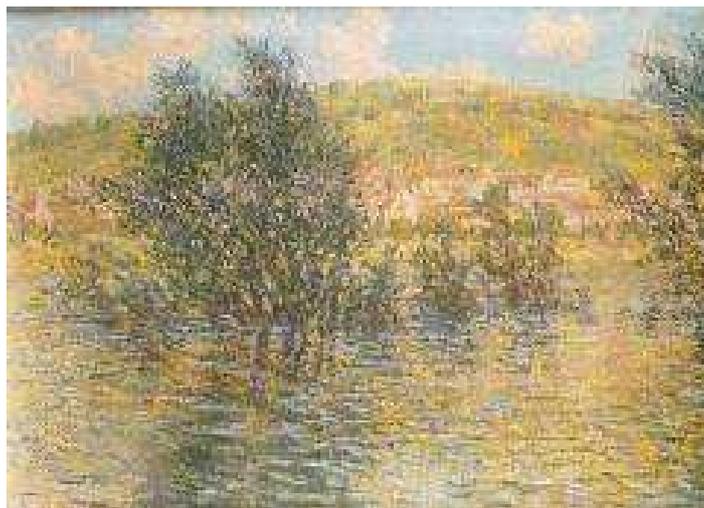
4 *Die Straßenbrücke in Argenteuil*, 1874, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.



5 *Der Teich in Montgeron*, 1876, Öl auf Leinwand, 172 x 193 cm, Eremitage, St. Petersburg



6 *Vétheuil im Sommer*, 1880, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



7 *Vétheuil von Lavacourt aus gesehen*, 1879, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris

<7>

Die »wissenschaftliche Perspektive« (Novotny) ist an ihr Ende gekommen, der mit ihrem Mittel konstruierte Guckkastenraum ist in die malerische Fläche gekippt. In der weiteren Entwicklung werden noch bewusster Flecken möglichst reiner Primär- bzw. Sekundärfarben unvermischt nebeneinandergesetzt, deren von hoher Farb- und Lichtintensität gekennzeichnete Zusammenklang erst »auf der Netzhaut«, genauer: im Wahrnehmungsprozess des Betrachters das Eindrucksbild ergeben sollen.

<8>

Die Raum-Zeit-Struktur der Bilder dieser Periode der Grundlegung von Monets »klassischem« Impressionismus lässt sich als sensualistische Momentaufnahme der phänomenalen Erscheinung einer als rein physisch aufgefassten Wirklichkeit charakterisieren – im Gegensatz zur Perspektive des Realismus, der es um eine durative, kategorial geordnete Auffassung des ebenfalls als weitgehend physisch begriffenen Seienden geht und weiterhin im Gegensatz zur Romantik, bei der das physisch Seiende in ein Metaphysisches hineinragt bzw. von diesem begründet wird.

<9>

Monets sensualistisch-materialistische Auffassung und zunehmend quasi experimentelle, in seinen Serien umgesetzte Vorgehensweise entspricht dem zeitlichen Kontext des Positivismus, wo sie vor allem in Theorie und Methodik der Naturwissenschaften ein strukturelles Analogon und in gewissem Maß auch Vorbild findet. Weite Verbreitung fanden die diesbezüglichen Schriften von Emile Littré², in denen die Position eines relativistischen Sensualismus, eines Subjektivismus der Wahrnehmung und eines Primats der Impression vertreten wird. Die materialistisch-sensualistische Grundposition liegt auch Hippolyte Taines *De l'intelligence* (1880), einer Abhandlung über Wahrnehmung, zugrunde. Von großer

Breitenwirkung bezüglich der positivistischen Theorie bzw. Methode des Experiments war Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).

<10>

Von spezieller Bedeutung für die Entwicklung von Theorie und Praxis des Impressionismus, vor allem aber des pointillistischen Neoimpressionismus (Georges Seurats) – seiner verwissenschaftlichten bzw. parawissenschaftlichen Weiterentwicklung – waren die neuen Theorien zur Optik bzw. zur Physiologie der Wahrnehmung, vor allem Eugène Chevreuils *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), die Werke von Hermann v. Helmholtz³, Ogden Rood⁴ und Charles Henry⁵, die wiederum von den symbolistischen Schriftstellern und Kritikern Jules Laforgue, Gustave Kahn und Felix Fénéon rezipiert, in ihre eigene Ästhetik verarbeitet und propagiert wurden.

<11>

Exkurs: An diesem Punkt stellt sich die Frage nach der Rezeption dieser und anderer Theorien bzw. abstrakterer weltanschaulicher Strukturen durch Monet. Deren Vermittlung erfolgte durch einschlägig gebildete Bekannte und Freunde, wie die Schriftsteller und Kritiker Gustave Geffroy und Octave Mirbeau oder Monets universell interessierten, vor allem im Bereich der Naturwissenschaften und der Philosophie kompetenten Freund Georges Clemenceau, dessen Werke sich auch in Monets Bibliothek in Giverny finden. In dieser Bibliothek befinden sich neben zahlreichen Romanen – vor allem aus dem Bereich der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – etwa philosophische Werke von Taine und Tolstoi, Literatur aus dem Bereich der Ästhetik und Kunsttheorie, vor allem aber die Bände der *Revue Blanche* mit ihren Beiträgen aus den verschiedensten Bereichen wie Philosophie (Schopenhauer, Nietzsche), Religion (Buddhismus), Naturwissenschaften (Optik, Physiologie der Wahrnehmung), Ästhetik, Literatur, Musik (Wagner) und Kunst (Impressionismus, Symbolismus, Japanische Kunst): Monet muss ein eifriger Leser dieses ›Reader's Digest‹ des französischen Fin de siècle gewesen sein. Erwähnt seien auch die zahlreichen Werke zur Botanik und Gartenbaukunst, die auch für Monets künstlerisches Denken und Schaffen der Spätzeit (vor allem der Serien der nymphéas) von Bedeutung sind, da die Entwicklung der malerischen Erkundung und Gestaltung des Gartens mit der gartenkünstlerisch-botanischen in einer Konvergenzbewegung Hand in Hand gingen.

<12>

Das Bildungs- bzw. begrifflich-reflexive Niveau des Künstlers Claude Monet ist weder zu unter- noch zu überschätzen. Wenn er selbst in dem von Thiébault-Sisson redigierten Artikel »Mon Histoire«⁶ die Beschränktheit seiner Schulbildung betont, so handelt es sich hier wohl teilweise um einen Aspekt seiner Selbstdarstellung bzw. -inszenierung als eines nicht intellektuellen, einfach ›nach der Natur‹ arbeitenden Künstlers – ein Topos bei der

Selbstdarstellung von Künstlern dieser Zeit. Dieses Bild wird jedoch allein schon durch den in Umfang und Inhalt seiner Bibliothek dokumentierten Bildungshorizont korrigiert.

<13>

Seinem philosophischen Gesprächspartner Clemenceau gegenüber äußerte sich Monet folgendermaßen:

<14>

»Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, disait-il avec son bon sourire, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences concordantes, en étroites corrélations avec les réalités inconnues. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité, ou tout au moins de ce que nous en pouvons connaître. Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers, pour en rendre témoignage par mon pinceau. N'est-ce donc rien ? Votre faute est de vouloir réduire le monde à votre mesure, tandis que croissant votre connaissance des choses, accrue se trouvera votre connaissance de vous-mêmes. Votre main dans la mienne, et aidons-nous les uns les autres à toujours mieux regarder.«⁷

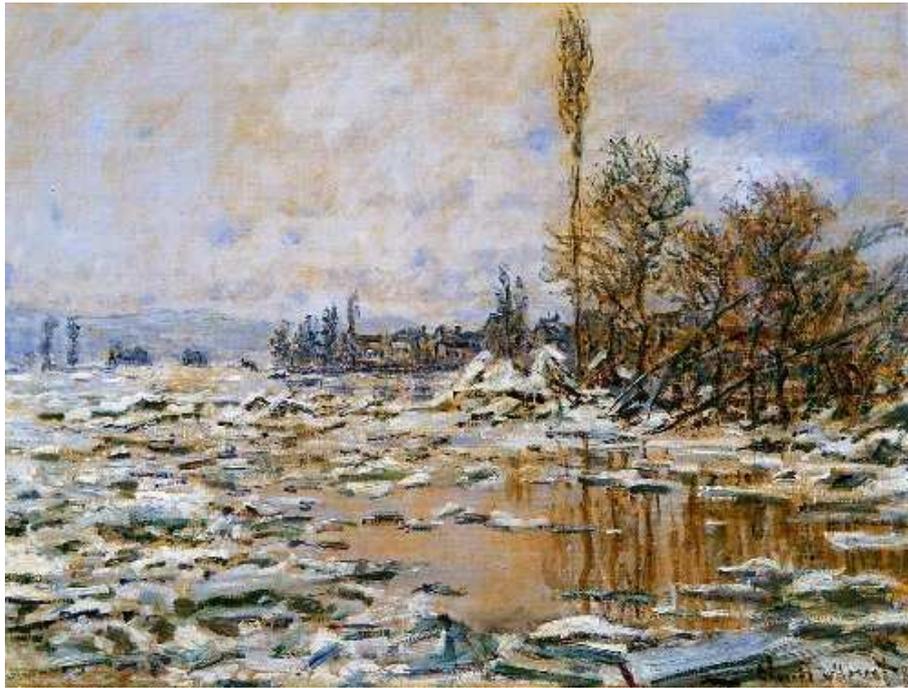
<15>

Hier macht Monet selbst deutlich, dass seine Zugangsweise zur Wirklichkeit eine beobachtend-intuitive ist, die er im Gegensatz zur jener der diskursiven Analyse seines philosophischen Freundes Clemenceau als phänomenologisch und ganzheitlich erkennt. Monets herausragende intuitive Fähigkeit liegt auch den strukturellen Analogien zwischen seinem künstlerischen Denken bzw. Weltbild und anderen Bereichen der zeitgenössischen Kultur, eben gerade der Philosophie zugrunde.

2.2. Die 2. Phase: Die Serien der Reifezeit:

<16>

Ende der achtziger Jahre verändert und erweitert sich Monets Konzeption der impressionistischen Wirklichkeitserkundung und -darstellung vom Einzelbild zur Serie und wird damit zu einem zunehmend experimentellen, der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnismethodik analogen Verfahren. Zwar waren bereits früher Gruppen von Bildern desselben oder verwandter Motive wie etwa die Eisbrüche und Eisschollen der Ende 1879/Anfang 1880 auftauenden Seine – zum Beispiel Eisbruch, trübes Wetter (1880, Kat.-Nr. 560, Abb.8) – entstanden, doch lag diesen noch nicht die spätere systematisch-serielle Konzeption und Verfahrensweise zugrunde.



8 *Eisbruch, trübes Wetter*, 1880, Öl auf Leinwand, 68 x 90 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

<17>

Als nahe Vorstufe zu dieser kann Monets Studienunternehmung des Bahnhofs Saint-Lazare von 1877 angesehen werden: Hier wird ein zentraler, symbolischer Bereich des modernen, technisch bestimmten Großstadtlebens unter verschiedenen Perspektiven und bei unterschiedlichen, tageszeitlich und witterungsmäßig bedingten Verhältnissen auf seine optischen Phänomene hin untersucht (Der Bahnhof Saint-Lazare, 1877, Kat.-Nr. 438, Abb.9).



9 *Der Bahnhof Saint-Lazare*, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris

<18>

Die erste Serie im Sinne der neuen, systematisch-experimentellen Konzeption stellen die Getreideschober (meules) dar: Monet befasste sich mit diesem Motiv zum ersten Mal um die Jahreswende 1888–1889 (Getreideschober in Giverny bei Sonnenuntergang, 1888–1889, Kat.-Nr.1213, Abb. 10); am Ende des Sommers 1890 nahm er den Gegenstand wieder auf.



10 *Getreideschober in Giverny bei Sonnenuntergang*, 1888–1889, Öl auf Leinwand, 65 x 92 cm, Saitama Museum of Modern Art, Urawa-shi, Japan

<19>

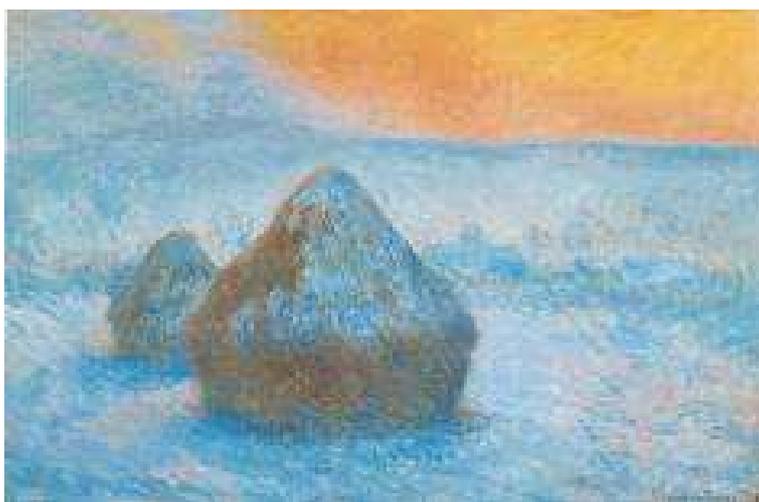
In Bildern wie *Getreideschober an einem Spätsommertag* (1890, Kat.-Nr.1266, Abb. 11), *Getreideschober an einem Spätsommerabend* (1890, Kat.-Nr.1269, Abb. 12) und *Verschneite Getreideschober bei Sonnenuntergang* (1890/91, Kat.-Nr.1278, Abb. 13)...



11 *Getreideschober an einem Spätsommertag*, 1890, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris



12 *Getreideschober an einem Spätsommerabend*, 1890, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, The Art Institute of Chicago, Mrs. Arthur M. Wood Collection, Chicago



13 *Verschneite Getreideschober bei Sonnenuntergang*, 1890/91, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, The Art Institute of Chicago, Potter Palmer Collection, Chicago

<20>

...untersuchte der Maler die Phasen phänomenaler Veränderung im zirkadianen und im jahreszeitlichen Verlauf. Die spezifische Perspektive der Konzeption wird auch an der Relation zwischen der Simplizität des Motivs und der Komplexität der künstlerisch erfassten Erscheinungsmodalitäten deutlich. Gerade ein unscheinbarer Gegenstand aus dem Alltag des ländlichen Bauernlebens wird zum Anlass des Studiums und des minutiösen Festhaltens des sich in einem nahezu ständigen Fluss verändernden Erscheinungsbildes bzw. der Erscheinungsbilder und zu deren Träger. Trotz oder gerade aufgrund der Konzentration auf das sinnlich-phänomenal Erscheinende liegt so in der Bildstruktur der meules eine Polarität, in deren Tiefenschicht letztlich das die Erscheinung begründende

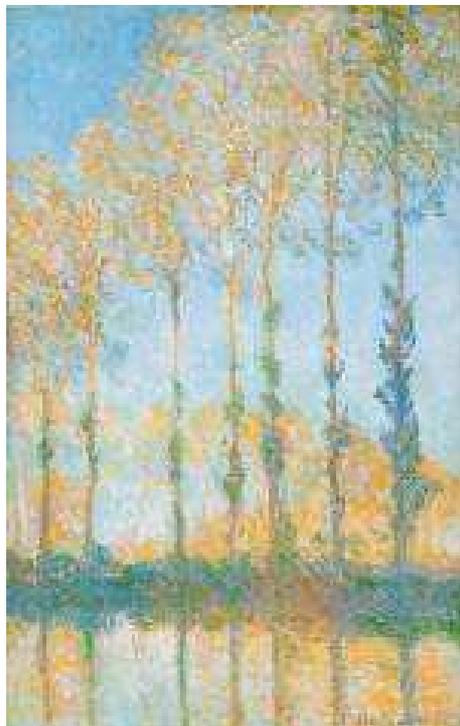
metaphysische Sein des Dinges mitgedacht ist – eine Struktur, die auf jene der späteren *Nymphéas* vorausweist.

<21>

Der konzeptionelle Charakter der Serien wurde im übrigen von Monet auch in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis zum Ausdruck gebracht, in der die Einzelbilder in entwicklungsmäßiger Feinabstimmung nebeneinander gehängt waren (so etwa 15 Meules bei der Ausstellung, die am 4. Mai 1891 durch die Galerie Durand-Ruel eröffnet wurde).

<22>

Das nächste Serienmotiv, das Monet anzog, war das der Pappeln von Limetz, die er 1891 an einem Seitenarm des Flüsschens Epte – in der Nähe seines Wohnortes Giverny – entdeckt hatte und deren kurzfristig drohende Abholzung er bekanntlich durch eine finanzielle Vereinbarung mit dem Holzhändler hinausschob. Bilder wie *Pappeln in weißem und gelbem Licht* (1891, Kat.-Nr.1298, Abb. 14) und *Pappeln, drei rosa Bäume im Herbst* (1891, Kat.-Nr.1307, Abb. 15) – die Serie ist im übrigen weitgehend vom Boot aus gemalt – zeigen den spezifischen Aufbau dieser Werke:



14 *Pappeln in weißem und gelbem Licht*, 1891, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



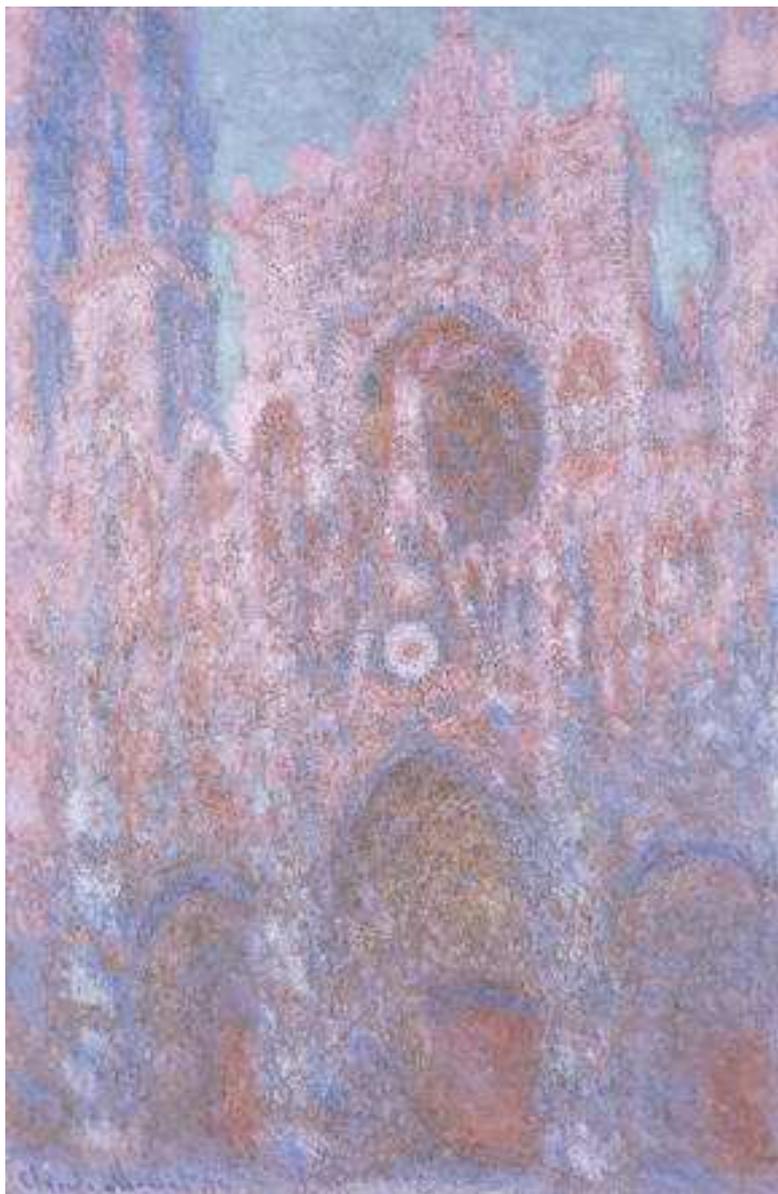
15 Pappeln, drei rosa Bäume im Herbst, 1891, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Philadelphia Museum of Art, Chester Dale Collection, Philadelphia

<23>

Zwischen dem vom Flüsschen bzw. dem Element des Wassers gebildeten Basisbereich und der hohen Zone des Himmels bzw. der Luft ist gleichsam schwebend die Uferzone eingefügt, aus deren Boden sich die hochaufragende, linear aufgefasste Gitterstruktur der Bäume erhebt. Die terrestrische Statik erscheint so aufgehoben und die Reihung der Bäume bringt ein nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich rhythmisierendes Moment ins Bild. In dieser Auflösung des dreidimensionalen physikalischen Raums sowie der Integration eines Zeitablaufs in die Bildstruktur findet sich ein Keim der neuen, von der Zeitdauer, der ›durée‹, getragenen Struktur eines Raum-Zeit-Kontinuums.

<24>

In der 1892 entstandenen Serie der Kathedrale von Rouen ist die Bildstruktur bestimmt durch die Polarität zwischen der physischen Masse des gewaltigen Bauwerks und deren durch die auflösende Wirkung der atmosphärischen Verhältnisse Verschwinden hinter dem Erscheinungsbild. Es sei bemerkt, dass durch diese Vorgehensweise die gotische Kathedrale, ein hochsymbolischer Bedeutungsträger des kulturell-religiösen Bereichs, gewissermaßen durch eine positivistisch-physikalische Perspektive naturalisiert, also zum Teil der Natur wird. Vor allem aus dem Rückblick von Monets Weltansicht der Nymphéas her könnte man hier auch ein pantheistisches Moment (deus sive natura) erkennen: Die Kathedrale von Rouen, Symphonie in Grau und Rosa (1892, Kat.-Nr.1323, Abb. 16).



16 *Die Kathedrale von Rouen, Symphonie in Grau und Rosa*, 1892, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm,
National Museum of Wales, Cardiff

<25>

Als letzte Serie vor den *Nymphéas* seien die 1897 gemalten Seinelandschaften bei Giverny genannt, die die auflösende aquatische Welt der Seerosen vorwegnehmen: *Vormittags auf der Seine bei klarem Wetter* (1897, Kat.-Nr. 1482, Abb. 17).



17 *Vormittags auf der Seine bei klarem Wetter*, 1897, Öl auf Leinwand, 81 x 92 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

2.3. Die Nymphéas:

<26>

Im Jahre 1893 erwarb Monet einen Streifen Land, der sich – damals allerdings durch die Bahnlinie abgetrennt – an sein Grundstück in Richtung Seine hin anschloss. Eine von der Gemeinde Giverny genehmigte Umleitung eines Seitenarms der Epte erlaubte es ihm, dort seinen Traum zu verwirklichen, einen Wassergarten zu gestalten. Der große Teich mit seinen Trauerweiden, der Japanischen Brücke und vor allem den vielgestaltigen Seerosen – seinerseits ein Gegenstand unermüdlicher gestalterischer Tätigkeit und somit ein Gartenkunstwerk sui generis – sollte zunehmend zum zentralen Experimentierfeld von Monets Streben nach intuitiv-anschaulicher Welterkenntnis werden.

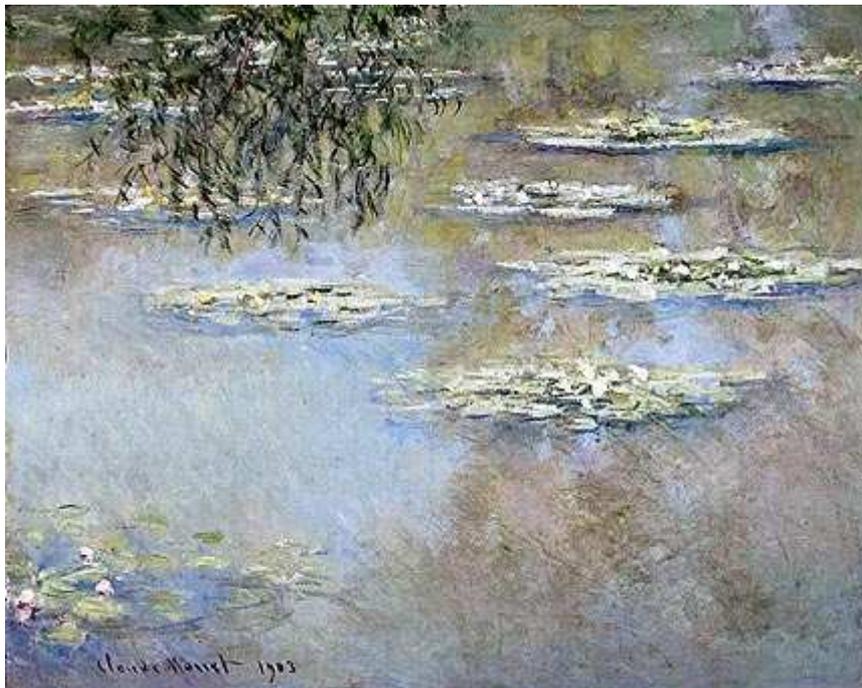
<27>

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Wasserlandschaft des Seerosenteichs setzt 1897 ein und erreicht einen ersten Höhepunkt mit den zwischen 1903 und 1909 entstandenen *Paysages d'eau*, die in diesem Jahr in den Ausstellungsräumen der Galerie Durand-Ruel gezeigt werden. Gegenüber den frühen Studien wie *Rosafarbene Seerosen* (1897–1899, Kat.-Nr.1507, Abb. 18) ist die Struktur der *Paysages d'eau* durch zunehmende Komplexität und einen wachsenden Abstraktionsgrad gekennzeichnet. Dies wird bereits bei *Seerosen* (1903, Kat.-Nr.1657, Abb. 19) deutlich, in dem die verschiedenen Bildgegenstände bzw. Zonen wie Wasser, Seerosen, Trauerweide und nicht zuletzt der sich zusammen mit

den am Ufer stehenden Bäumen im Wasser spiegelnde Himmel gegenseitig durchdringen und zu einem homogenen Raumkontinuum verschmelzen.



18 *Rosafarbene Seerosen*, 1897–1899, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom



19 *Seerosen*, 1903, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Dayton Art Institute, Dayton, Ohio

<28>

Das optische Phänomen bzw. Gestaltungsmittel der Spiegelung ist noch ausgeprägter in *Seerosen*, *Wasserlandschaft*, *Wolken* (1903, Kat.-Nr.1656, Abb. 20), wo der gespiegelte Himmel gewissermaßen das Wasser vertieft und sich dieses in den Himmelsraum emporwölbt, eine Verschränkung, die in der Verschmelzung der Elemente auf die kosmische Ganzheit hinweist.



20 Seerosen, Wasserlandschaft, Wolken, Öl auf Leinwand, 73 x 100 cm, Privatbesitz, USA

<29>

Der Konservator und Kritiker Louis Gillet schrieb über die *Paysages d'eau*, die er in Monets Atelier in Giverny sah:

<30>

»[...] miroirs de songeries [...] où le ciel et les nuages apparaissent à la renverse, où l'univers se réduisait à ce qu'il a de plus subtil, au mariage de deux fluides et deux profondeurs, où cet immatériel espace, formé de l'intersection de deux plans idéaux, recevait et réverbérait toutes les nuances de la lumière, et où – seule chose solide dans ce monde de la vision pure –, des fleurs naissent comme des rêves. // Il semblait que l'art de peindre ne pouvait aller au-delà.«⁸

<31>

In *Seerosen* (1903–1904, Kat.-Nr.1664, Abb. 21) ruft die Spiegelung der dunklen Baummassen im Wasser des Teichs den Eindruck unergründlicher Tiefe hervor, der auf den meditativ gestimmten Betrachter einen psychischen Sog ausübt. Wasser steht ja in der symbolistischen Malerei der Jahrhundertwende für das Unbewusste und das Weibliche, eine Symbolik, die sich mit jener der Tiefenpsychologie trifft. In psychoanalytischer Sicht ist es außerdem ein Bild für das Streben des bewussten Ich nach Auflösung in der unbewussten Totalität des Kosmos, nach der analytischen Psychologie ein Anima-Symbol. Nach C.G. Jung ist die Auseinandersetzung mit der Anima konstitutiv für die schöpferische Fähigkeit des Künstlers und Monet bekannte selbst, dass er eine große Nähe zum Element des Wassers habe – was sich im übrigen auch im diesbezüglichen Motivschwerpunkt seines Oeuvres zeigt.



21 *Seerosen*, 1903–1904, Öl auf Leinwand, 90 x 93 cm, Musée des Beaux-Arts, Le Havre



22 *Seerosen*, 1907, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan



23 *Der Seerosenteich*, 1917–1919, Öl auf Leinwand, 100 x 200 cm, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes

<32>

Im Gegensatz dazu steht im Zentrum der Seerosen (1907, Kat.-Nr.1713, Abb. 22) eine einer Eruption von Feuer ähnliche, gelb-orange Lichtformation – ein Phänomen, das durch die Reflexion der Sonne hervorgerufen wird. Ein ähnliches Bild bietet, in noch stärker abstrahierter Struktur Der Seerosenteich von 1917–1919 (Kat.-Nr.1886, Abb. 23), der bereits zum Zyklus der Grande Décoration, Monets synthetischem opus magnum, überleitet. Im Übrigen sahen bereits zeitgenössische Beobachter in den Nymphéas die 4 – Elemente – Symbolik als Teil einer kosmischen Gesamtsymbolik.

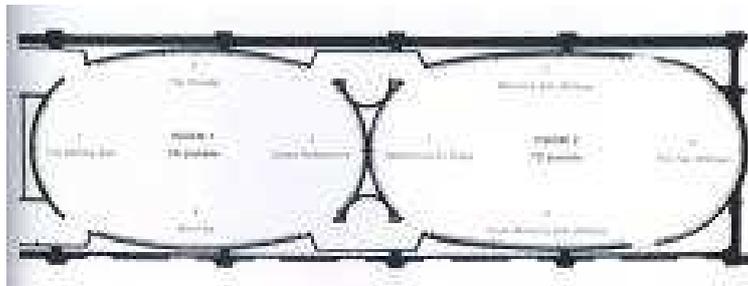
<33>

Diese findet in Makro- und Mikrostruktur der Gemälde sowie der Struktur von deren Installation ihre voll ausdifferenzierte künstlerische Gestaltung in der Grande Décoration. Das von Monet seit 1914 umgesetzte Projekt fand nach vielfachen Änderungen bezüglich der verwendeten Bilder wie auch der Disposition der Aufstellung seine definitive Realisation in der 1927 durchgeführten Installation im dafür architektonisch adaptierten Untergeschoss der Orangerie.

Struktur und Einzelbilder der Grandes Décorations im Musée de l'Orangerie, Paris:

<34>

I. Plan der Grandes Décorations



24 Plan der Grandes Décorations, 1927, Musée de l'Orangerie, Paris

<35>

II. Raum 1

1. Sonnenuntergang (Kat.-Nr. 1)



25 *Sonnenuntergang*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 200 x 600 cm

2. Die Wolken (Kat.-Nr. 2a, 2b, 2c)



26 *Die Wolken*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 3 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

3. Grüne Spiegelungen (Kat.-Nr. 3a, 3b)



27 *Grüne Spiegelungen*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 2 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

4. Morgen (Kat.-Nr. 4a, 4b, 4c, 4d)



28 *Morgen*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 4 Panneaux, 2 (a,d) 200 x 212,5 cm, 2 (b,c) 200 x 425 cm

<36>

III. Raum 2

1. *Baumspiegelungen* (Kat.-Nr. 1a, 1b)



28 *Baumspiegelungen*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 2 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

2. *Morgen mit Weiden* (Kat.-Nr. 2a, 2b, 2c)



30 *Morgen mit Weiden*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 3 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

3. *Die beiden Weiden* (Kat.-Nr. 3a, 3b, 3c, 3d)



31 *Die beiden Weiden*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 4 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

4. *Klarer Morgen bei den Weiden* (Kat.-Nr. 4a, 4b, 4c)



32 *Klarer Morgen bei den Weiden*, 1920–1926, 3 Panneaux, jedes 200 x 425 cm

<37>

Es ist evident, dass die rundum verlaufende Anordnung des Zyklus nicht nur die Intensität der Wirkung bzw. der Erfahrung des Betrachters intensiviert, sondern diesen gewissermaßen zum Teil der dargestellten, begehbar gewordenen Welt macht. Dadurch wird der dieser Welt – Anschauung adäquate Zugang der meditativen Versenkung bzw. intuitiven Anschauung, der im Übrigen der Haltung des schöpferischen Prozesses beim Künstler entspricht, in noch höherem Maße als beim Einzelbild möglich. Der Realitätscharakter der Bilder wird durch die Struktur der Installation verstärkt, der Totalitätscharakter der kosmischen Symbolik um eine Dimension erhöht.

<38>

Die Feinstruktur der Gemälde mit ihrem Gewebe aus ondulierenden Linien und in einander übergehenden Flecken bzw. Farbflächen verweist auf ein System elementarer Naturkräfte, die in einer zur Dauer verdichteten Zeit zyklisch ablaufen. Dies wird besonders deutlich im Triptychon *Der Seerosenteich, Wolken Spiegelungen* (1920–1926, Kat.-Nr. 1972–74, abgebildet 1972).



33 *Der Seerosenteich, Wolken Spiegelungen*, 1920–1926, Öl auf Leinwand, 200 x 425 cm, The Museum of Modern Art, New York

3. Spezielle inhaltliche Aspekte:

3.1. Monet und das neue Weltbild in Naturwissenschaften und Philosophie:

<39>

Hier kann zunächst eine strukturelle Analogie mit dem zeitgenössischen Weltbild der modernen Physik gesehen werden: Nach René Huyghe⁹ ersetzte Monet die Form durch Masse + Zeit und gelangte so zu einer der Einstein'schen Vorstellung der Raumzeit analogen Struktur.

<40>

Clemenceau sah in den *nymphéas* eine pantheistische Überhöhung des zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Weltbilds in kosmischer Dimension:

<41>

»Ainsi, Monet a peint l'action, l'action de l'univers aux prises avec lui-même, pour se faire et se continuer à travers des étapes d'instantanés surpris aux surfaces réfléchissantes de son étang de Nymphéas.«¹⁰

»Toute la distance de la science à l'art, c'est entendu. Mais, en même temps, toute l'unité des phénomènes cosmiques, dont le peintre, au lieu de la vision directe, nous offre une interprétation couronnée d'une envahissante émotion de beauté.«¹¹

<42>

Und speziell zur Dimension der Zeit:

<43>

»Ainsi recevons-nous simultanément sur notre écran visuel (lui-même en perpétuel changement) des indications plus ou moins coordonnées de ce qui a été et de ce qui est en voie d'être par les relais insaisissables de l'Infinité. Et par cette raison même, ne voilà-t-il pas que l'œil, engagé sur les plans invertis de l'eau dormante et du ciel, en leurs agitations profondes, poursuit imaginativement le phénomène sans jamais trouver une éventuelle fixation du temps et de l'espace dans l'éternel devenir.«¹²

<44>

Im Übrigen ist die zyklische Zeitstruktur im Weltbild der ›Grandes Décorations‹ symbolisch mitgetragen durch den Lebenszyklus der Seerose, der in einem rhythmischen Wechsel von Sich-öffnen und Sich-schließen der Blüte bzw. Auftauchen und Versinken besteht. Über Inhalte aus der Botanik hinaus, mögen auch Vorstellungen aus dem Bereich der in der Kunst in beträchtlichem Maß rezipierten Evolutionstheorie in Monets Konzeption eingeflossen sein: der Entwicklungsgedanke und ein vormenschliches Stadium der Natur.

3.2. Die neue Bildstruktur bei Monet und die philosophische Konzeption Bergsons:

<45>

Näher als die Relativitätstheorie und deren Modell eines Raum-Zeit-Kontinuums stand Monets Denken und künstlerischer Konzeption einflussmäßig wie strukturell die Lebensphilosophie seines in Paris am Collège de France lehrenden Zeitgenossen Henri Bergson, der die französische Philosophie der Jahrhundertwende beherrschte.

<46>

Bergson gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Lebensphilosophie, die das mechanistische und materialistische Denken des Positivismus überwand. Sie ist im Kontext des neuen Idealismus zu sehen, der seit etwa 1890 alle Bereiche der französischen Kultur erfasste.

<47>

Im Jahre 1889 erschien Bergsons erstes Werk, der *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Der Philosoph wendet sich darin gegen die diskursive Betrachtungsweise der positivistischen Psychologie, die zeitliche psychische Abläufe nach dem Modell des euklidischen Raumes zergliedert. Diese seien jedoch durch die sogenannte ›durée‹ charakterisiert, die nur qualitativ mit der Methode der Intuition erfasst werden könne. Bergson charakterisiert die strukturell mit der Intuition zusammenhängende ›durée‹ folgendermaßen:

<48>

»La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.«¹³

<49>

Bergson geht also vom Verhältnis von Zeit und Raum aus. Der Raum ist homogen und dem analytischen Verstand zugänglich. Für die Zeit trifft dies nicht zu, denn jeder Augenblick ist eine unvorhersehbare, schöpferische Neuentwicklung. Dem vermag der Verstand aufgrund seiner Eigenart nicht gerecht zu werden und versucht er dies doch, so wird die Zeit falscherweise in der Kategorie des Raumes gedacht. Die wirkliche Zeit, die reine Dauer, kann nur durch Intuition erfasst werden, also durch ›die sich einfühlende Anschauung der Veränderung‹ (→ Qualität des künstlerischen Denkens Monets in den *Grandes Décorations*). Während der Verstand der Praxis zugeordnet ist und auch in seiner wissenschaftlich-analytischen Form auf eine Relativität der Erkenntnis beschränkt bleibt, so ist die Intuition das Mittel der philosophischen Erkenntnis und im Stande, ein Absolutes zu erreichen:

<50>

»Est relative la connaissance symbolique par concepts préexistants qui va du fixe au mouvant, mais non pas la connaissance intuitive qui s'installe dans le mouvant et adopte la vie même des choses. Cette intuition atteint un absolu.«¹⁴

<51>

Dieses Absolute ist zunächst das Leben in seiner Gesamtheit, als Einheit von bewusstem Ich und materiellem Objekt, von Selbstwelt und Umwelt (in der Terminologie von Heidegger):

<52>

»C'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment.¹⁵

L'intuition dont nous parlons porte donc avant tout sur la durée intérieure. [...] Intuition signifie donc d'abord conscience, mais conscience immédiate, ›vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est en contact et même coïncidence. [...]‹ L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur.«¹⁶

<53>

Die hier geschilderte Erkenntnisform und –methode der Intuition, deren Vision die kosmologische Grundstruktur der ›durée‹ erfasst, wobei sich schauendes Bewusstsein und geschauter Gegenstand nahezu bis zum Zusammenfall vereinigen, liegt auch bei Monets künstlerischer Weiterforschung der ›Grandes Décorations‹ vor (siehe Zitat Monet/Clemenceau in 2.1.). Die Intuition ist für Bergson ja nicht nur die adäquate Methode der Philosophie, sondern auch charakteristisch für die Vorgangsweise des Künstlers. Dabei wird die Kreativität selbst als eine Manifestation des kosmischen élan vital aufgefasst.

<54>

In der dualistisch-monistischen Konzeption Bergsons umfasst die Grundstruktur der ›durée‹ nicht nur den Geist, sondern auch die Materie. Beide unterscheiden sich nur im Grad der An- bzw. Abspannung oder – anders ausgedrückt – in der Schwingungsfrequenz, wobei dem ersteren der ontologische Primat zukommt. Daraus ergibt sich,

»daß der reine Geist aus sich selbst heraus, eben jenen Widerstand der Materie hervorbringt, den er braucht, um mit und gegen ihn schöpferisch zu werden, indem er durch eine freiwillige Selbstbeschränkung hinter die ihm eigene absolute Schöpferkraft zurücktritt und sich damit implizit an jenen Moment des Stillstandes ausliefert, in dem seine endlich gewordene schöpferische Geste zum Erliegen kommt, sich umkehrt und im Ersterben die Materie einer vom Leben durchströmten Kreatur hervorbringt, deren Dasein forthin als ein Schweben zwischen dem Leben des Geistes, der sie nach oben trägt, und dem Tod der Materie, die sie nach unten zieht, zu verstehen ist.«¹⁷

<55>

Auch diesbezüglich kann im Sinne einer strukturellen Analogie die Brücke zur Konzeption bzw. zum Weltbild des späten Monet geschlagen werden: Monets Wahrnehmung, geistige Verarbeitung und künstlerische Darstellung der ihn umgebenden Welt kann als Vorgang abstrahierender Entmaterialisierung und Vergeistigung charakterisiert werden. Die im Sinne Bergsons aufgrund der evolutionär bedingten Ursache der praktischen Lebensbewältigung als physisch-euklidisch wahrgenommene und damit manipulierbare Umwelt wird im künstlerischen Denken Monets auf ihre ursächlich wirkende physikalisch-energetische Grundstruktur, auf die sie eigentlich phänomenal erst hervorbringenden, schöpferischen Kräfte hin hinterfragt und transzendiert. Auch in Monets künstlerischer Konzeption liegt hier der Primat letztlich beim Geistigen, die Welt wird – wie bei Bergson – als virtuell aufgefasst.

<56>

In dieser Hinsicht ist es erstaunlich, dass die radikale, zukunftsweisende Modernität des späten Monet von den ihrerseits von einem abstrahierenden künstlerischen Denken geprägten Richtungen der frühen Moderne nicht wahrgenommen wurde.

<57>

Erkenntnisreiche Einsichten in das künstlerische Denken und den Schaffensprozess des späten Monet bietet auch insbesondere Bergsons in der *Revue philosophique* vom Januar 1902 veröffentlichter Aufsatz »L'Effort intellectuel«. Gegenstand der Abhandlung sind Struktur und Ablauf des geistigen Erkenntnis- und Schaffensprozesses in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Dabei entwickelt der Philosoph seine Analyse von der für ihn einfachsten Form der intellektuellen Arbeit, der Reproduktion, zur schwierigsten, der Produktion und der Erfindung.

<58>

Diese geistigen Leistungen bzw. Prozesse sind für Bergson vor allem Akte der ›mémoire‹, der Erinnerung, und laufen in einem Wechselspiel zwischen schematischer und bildhafter Vorstellung ab:

<59>

»L'effort de rappel consiste à convertir une représentation schématique, dont les éléments s'entrepénètrent, en une représentation imagée, dont les parties se juxtaposent.«¹⁸

<60>

Bergson unterscheidet nun zwei Arten des Verstehens (›intellections‹): eine erste, niedrigere, die in einer automatischen Antwort auf eine Wahrnehmung durch einen angepassten Akt besteht, und eine zweite, auf einem höheren Niveau ablaufende:

<61>

»Tout autre est l'intellection vraie. Elle consiste dans un mouvement de l'esprit qui va et qui vient entre les perceptions ou les images, d'une part, et leur signification, de l'autre.«¹⁹

<62>

Der hermeneutische Prozess verläuft also in einer Wechselwirkung von Wahrnehmung und Erinnerung, er wird als ein Vorgang sinngeliteter Interpretation und Rekonstruktion verstanden:

<63>

»La vérité est que la vision et l'audition brutes se bornent, en pareil cas, à nous fournir des points de repère ou mieux à nous tracer un cadre, que nous remplissons avec nos souvenirs. [...]

Mais, s'il en est ainsi, il faut bien que ce soit le sens, avant tout, qui nous guide dans la reconstitution des formes et des sons. [...]

L'interprétation est donc en réalité une reconstruction. Un premier contact avec l'image imprime à la pensée abstraite sa direction. Celle-ci se développe ensuite en images représentées qui prennent contact à leur tour avec les images perçues, les suivent à la trace, s'efforcent de les recouvrir. Là où la superposition est parfaite, la perception est complètement interprétée.«²⁰

<64>

Bergsons Charakteristik des hermeneutischen bzw. schöpferischen Prozesses entspricht strukturell und prozessual dem künstlerischen Denken und Schaffen des späten Monet. Auch dieser geht zunächst nach wie vor von den Bildern der Wahrnehmung aus, interpretiert sie jedoch als Erinnerungsbilder in zunehmend abstrakten Schemata – auch ganz im Sinne von Bergsons geistig-virtueller Auffassung der Materie. In seiner letzten grossen Entwicklungs- bzw. Schaffensphase (der Grandes Décorations) verarbeitete der Maler dann kaum mehr unmittelbar vor der Natur die dort wahrgenommenen Bilder, sondern schöpfte beim Malen im Atelier aus seinem reichen Reservoir abstrahierter, interpretierter und daher mit Sinn erfüllter Erinnerungsbilder.

<65>

Bergsons Auffassung der Materie bzw. der äußeren Wirklichkeit und – damit ursächlich zusammenhängend und letztlich davon bedingt – der inneren, psychischen Wirklichkeit des Betrachters, ist keine statische, sondern eine dynamische:

<66>

» I. – Il y a une réalité extérieure et pourtant donnée immédiatement à notre esprit. Le sens commun a raison sur ce point contre l'idéalisme et le réalisme des philosophes.

II. – Cette réalité est mobilité. Il n'existe pas de choses faites, mais seulement des choses qui se font, pas d'états qui se maintiennent, mais seulement des états qui changent. Le repos n'est jamais qu'apparent, ou plutôt relatif. La conscience que nous avons de notre

propre personne, dans son continuel écoulement, nous introduit à l'intérieur d'une réalité sur le modèle de laquelle nous devons nous représenter les autres. Toute réalité est donc tendance, si l'on convient d'appeler tendance un changement de direction à l'état naissant.«²¹

<67>

Dieses heraklitische Weltbild des Philosophen findet sich auch in den Bildern bzw. Zyklen des späten Monet. Dies gilt zunächst für die Mikrostruktur aus ondulierenden bis kreisenden, zunehmend ineinander verfließenden Pinselstrichen, sodann natürlich für die Makrostruktur, die bei den nymphéas in einem komplexen Durchdringungsgefüge von Wasserfläche, Beleuchtung und Reflexionen von Pflanzen und Wolken besteht, wobei die Struktur beider Ebenen Träger der thematisch-symbolischen Bedeutung ist. Diese beiden Ebenen werden – vor allem bei den ›Grandes Décorations‹ – gewissermaßen überwölbt von der Struktur des Zyklus, der symbolischen Form fließender Entwicklung, aber auch des Gleichbleibenden der Wiederkehr. Letzteres findet eine strukturelle Analogie in Nietzsches Konzeption der ewigen Wiederkehr, aber auch in Zeitimplikationen physikalischer Weltmodelle, etwa der Thermodynamik.

3.3. Weiterführende Analogien in Phänomenologie und Existenzanalyse:

Husserl und Heidegger

<68>

Das Ziel weitergehender Erhellung bzw. Erkenntnisgewinnes rechtfertigt es, die Grenze des näheren, französischen kulturellen Kontexts räumlich und auch zeitlich ein wenig zu überschreiten. Eine spezifischere Begründung für dieses Vorgehen liegt in der genetischen Beziehung zwischen der ›Lebensphilosophie‹ einerseits und der Phänomenologie, vor allem aber der Existenzanalyse andererseits. Für den Heidegger von Sein und Zeit waren aus dem Bereich der ›Lebensphilosophie‹ nicht nur Nietzsche, sondern – sowohl vom deutschen Meisterdenker selbst eher unterschlagen bzw. als unzureichend beurteilt als auch von seinen Exegeten bisher wenig beachtet²² – sondern auch die Zeitanalysen Bergsons wichtige Bezugspunkte.

<69>

Heideggers methodische Konzeption einer das Gefüge von Selbstwelt und Umwelt grundlegend beleuchtender ›Ursprungswissenschaft‹ kann als kongruent zur Vorgangsweise künstlerischer Erkenntnis angesehen werden. Auch

»die Ursprungswissenschaft soll das Phänomen des Selbstwelt-erfahrens nicht erklären, sondern sich verstehend ihm nähern, so wie das faktische Leben selbst sich verstehend bewege innerhalb der Kontexte, die es wesensmäßig ausmachten.«²³

Dazu sucht Heidegger die hermeneutische Intuition als modifizierte Methode der Phänomenologie zu erwickeln.

»Was in der Selbstwelterfahrung begegne, seien nicht Sachverhalte, sondern ›Bedeutsamkeitsgehalte in ihrem durch ihren Faktizitätssinn gestifteten historischen Zusammenhang‹, die es phänomenologisch unverstellt zur Abhebung zu bringen gelte. «²⁴

Auch beim künstlerischen Denken des späten Monet kann man von einer hermeneutischen Intuition sprechen, die Welt als Einheit von Umwelt und Selbstwelt verstehend zur Darstellung bringt. Diese strukturelle Entsprechung wird in der weiteren Charakteristik von Heideggers hermeneutischer Intuition vertieft:

»›Diese labile, fließende Zuständlichkeit der Selbstwelt bestimmt als Situationscharakter immer das ›Irgendwie‹ der Lebenswelt. (Heidegger, GA 58, 62).

<70>

Anspruch der hermeneutischen Intuition müsse es sein, diese fließende Zuständlichkeit in Ihrer Ursprünglichkeit zu bewahren und sich unmittelbar in sie hineinzusetzen, was nur geleistet werden könne, wenn mit dem vortheoretischen Erleben das herausragende Kennzeichen des faktischen Lebens unangetastet bleibe. ›Eine ständige Erneuerung und Verlebendigung des Sehens ist notwendig, was einzig in Gestalt eines intuitiven Hineinversetzens in den Lebensvollzug selbst gelingen könne [...].«²⁵

Heideggers Charakteristik des Fließenden in der Zuständlichkeit der Selbst- und damit auch der Lebenswelt ist gerade in Monets ›aquatischem‹ Lebensgefühl und Weltbild in hohem Maß gegeben. Die ›ständige Erneuerung und Verlebendigung des Sehens‹ ist natürlich für das künstlerische Denken des Malers konstitutiv.

<71>

Ist für Heidegger Philosophie ein Sich-Aussprechen des Daseins, so ist ihm die Kunst das Ins-Werk-Bringen der Wahrheit und die Wahrheit bedeutet die Unverborgenheit des Seins. Bezüglich der Dichtung heißt es, sie sei ein »weisendes Offenbarmachen« und ihr Wesen sei »Stiftung des Seyns«.²⁶

3.4. Asiatische Religion und Philosophie:

<72>

Diese Erkenntnisstruktur bzw. dieses Weltverhältnis ist nahe verwandt, ja grundsätzlich identisch mit jenen in der asiatischen Kultur, speziell in Religion und Philosophie des Buddhismus und der von dieser geprägten Kunst. Mit dessen Vorstellungswelt kam Monet zunächst durch seine Beschäftigung mit dem Weltbild der japanischen Farbholzschnitte in Berührung. Außerdem befreundete sich der Künstler mit dem japanischen Kunsthändler Tadamas Hayashi, der sich nicht nur bei ›Ukiyo-e‹ auskannte, sondern auch in der buddhistischen Philosophie. 1873 kam es darüber hinaus zu einem Treffen mit dem Kritiker Théodore Duret, der den Sammler Henri Cernuschi auf einer Reise nach Indien und in den fernen Osten begleitet hatte. Als Quelle einschlägiger Kenntnisse ist auch die damals im Zuge des erwachten Interesses für asiatische Kultur in beträchtlichem Umfang erscheinende Literatur, z.B. *Le Bouddhisme* von Hippolyte Taine (1865) oder diesbezügliche Beiträge in der *Revue Blanche* zu nennen.²⁷ Eine Vermittlung erfolgte möglicherweise auch durch Clemenceau.²⁸

<73>

Sowohl die ›Ukiyo-e‹ als auch der Buddhismus (bzw. der Taoismus) sind gekennzeichnet vom Bild der ›fließenden Welt‹, hinter deren phänomenale Erscheinungen nicht zurückgegangen werden kann, der Vorstellung der Wiederkehr des Gleichen und dem Fehlen einer grundsätzlichen Subjekt/Objekt – Unterscheidung zugunsten einer übergeordneten Einheit. (Eine Parallele in der zeitgenössischen Weltanschauung stellt der Verlust der Subjekt/Objekt – Unterscheidung in der Erkenntnistheorie dar.)

4. Schluss:

<74>

Es wäre durchaus sinnvoll, die hier unternommene Untersuchung noch weiter fortzusetzen, etwa im Hinblick auf die Analyse der Feinstrukturen der ›Grandes Décorations‹ und deren genauere Korrelierung mit den ausgeführten philosophischen, religiösen oder naturwissenschaftlichen Konzeptionen oder auch nicht dargestellten Bereichen des kulturellen Kontexts– aber der hier zur Verfügung stehende Raum erlaubt dies leider nicht. Doch ist das Ziel der Untersuchung im wesentlichen erreicht: Nämlich zu zeigen, dass im Werk Claude Monets in Gestalt eines anschaulichen Denkens und in künstlerisch verdichteter Weise moderne weltbildhafte, zu solchen anderer kultureller Bereiche analoge Strukturen des zeitgenössischen Kontexts eingestaltet sind. Nicht nur unterscheidet sich das

künstlerische Denken vom analytischen der meisten wissenschaftlichen Methoden durch seine intuitiv-ganzheitliche Schau und die ikonische Präsenz des Erkenntnisobjekts, es berührt sich im Falle Monets mit verwandten Methoden und Welt-Bildern wie jenen Bergsons und bietet somit einen Ansatz für eine ganzheitliche Weltsicht.

Bildnachweis

Abb.24: Nach: Virginia Spate: Claude Monet, *The Colour of Time*, London 1992, S. 281.

Abb. 25 – 32: Musée de l'Orangerie, Paris

Alle übrigen nach: Wildenstein 1996 (wie Anm. 1)

1 Die Katalognummern beziehen sich auf den von Daniel Wildenstein verfassten Œuvrekatalog:

Daniel Wildenstein, *Catalogue raisonné*. Werkverzeichnis, Köln 1996 (Deutsche Ausgabe).

2 Hier sind zu nennen:

Emile Littré, *Culture morale, scientifique, esthétique et industrielle*, Paris 1849.

Ders., *Conservation, révolution et positivisme*, Paris 1852.

3 Hermann von Helmholtz, *L'optique physiologique*, Paris 1867.

Ders., »L'optique et la peinture«, in: Ernst von Brücke, *Principes scientifiques des beaux-arts*, Paris 1878.

4 Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris 1881.

5 Charles Henry, *Cercle chromatique présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleur avec une introduction sur la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure*, Paris 1888.

6 Ebd.

7 Georges Clemenceau, *Claude Monet*, Paris 2000 (1928), S. 130.

8 Louis Gillet, *Trois Variations sur Claude Monet*, Paris 1927, 3e variation. Zit. nach Sylvie Patin, *Regards sur les Nymphéas de Paul Claudel à André Masson*, Paris 2006, S. 22. (Hervorhebung M.K.).

9 René Huyghe, *La peinture française au XIXe siècle, La Relève du Réel*, Paris 1974, S. 134ff..

10 Clemenceau 2000 (wie Anm. 7), S. 67.

11 Ebd., S. 122.

12 Ebd., S. 66f.. (Hervorhebung M.K.).

13 Henri Bergson, »Essai sur les données immédiates de la conscience«, in: *Oeuvres, Édition du Centenaire*, Paris 2001 (1959), S. 67.

14 Henri Bergson, »Introduction à la métaphysique«, in: Bergson 2001 (1959) (s. Anm. 13), S. 1424.

15 Henri Bergson: »L'Évolution créatrice«, in: Bergson 2001 (1959) (s. Anm. 13), S. 645.

16 Bergson, Henri: »La Pensée et le mouvant«, in: Bergson 2001 (1959) (s. Anm. 13), S. 1272–1274. (Hervorhebungen M.K.).

17 Peter Spateneder, *Leibhaftige Zeit, Zur Verteidigung des Wirklichen bei Henri Bergson*, Stuttgart 2007, S. 160.

18 Bergson, »L'Effort intellectuel«, in: Bergson 2001 (1959) (s. Anm. 13) S. 941.

Bergson führt diese Vorgänge genauer aus:

»L'effort de mémoire paraît avoir pour essence de développer un schéma sinon simple, du moins concentré, en une image aux éléments distincts et plus ou moins indépendants les uns des autres. Quand nous laissons notre mémoire errer au hasard, sans effort, les images succèdent aux images, toutes situées sur un même plan de conscience. Au contraire, dès que nous faisons effort pour nous souvenir, il semble que nous nous ramassions à un étage supérieur pour descendre ensuite progressivement vers les images à évoquer.(...)»

Dans le premier cas, les images sont homogènes entre elles, mais représentatives d'objets différents; dans le second, c'est un seul et même objet qui est représenté à tous les moments de l'opération, mais il l'est différemment, par des états intellectuels hétérogènes entre eux, tantôt schémas et tantôt images, le schéma tendant vers l'image à mesure que le mouvement de descente s'accroît. (...)

Il est rare, d'ailleurs, que les deux opérations s'accomplissent isolément et qu'on les trouve à l'état pur. La plupart des actes de rappel comprennent à la fois une descente du schéma vers l'image et une promenade parmi les images elles-mêmes.«

Nach: Bergson, »L'Effort intellectuel«, in: Bergson 2001 (1959) (s. Anm. 13), S. 940f.

19 Ebd., S. 942.

20 Ebd., S. 944.

21 Ebd., S. 1420.

22 Eine rühmliche Ausnahme stellt die Dissertation von Volker Thönnies dar:

Volker Thönnies, *Das Leben zur Sprache bringen, Bergson und Heidegger im Lichte eines buchstäblich zeit- losen Problems*, Dissertation Freiburg i. B. 2003–04.

23 Ebd., S. 89.

24 Ebd., S. 112.

25 Ebd., S. 100.

26 Martin Heidegger, »Die Kunst und der Raum«, in: *HGA* Bd. 13, Aus der Erfahrung des Denkens 1910–1976, hrsg. von H. Heidegger, Frankfurt a. M. 1983, 203ff..

27 Siehe dazu: Jacquelynn Baas, *Smile of the Buddha, Eastern Philosophy and Western Art from Monet to today*, Berkeley und Los Angeles 2005, S. 18–25.

28 Siehe auch die analoge Konzeption bei Schopenhauer und deren Rezeption in Frankreich durch Jules Laforgue, Charles Henry, Théodule Ribot (»Arthur Schopenhauer – La philosophie de Schopenhauer«, 1874).

Schopenhauers Konzeption der »Welt als Vorstellung« ist antimetaphysisch im klassischen Sinn, weist Züge eines zyklischen Weltbilds auf und ist durch eine starke Rezeption asiatischer Philosophie (Buddhismus) gekennzeichnet.

Schopenhauer begreift die fließende Gegenwart als Abbild der stehenden Gegenwart der Ewigkeit. Er setzt die Zeit ausschließlich in der flüchtigen Gegenwart, im Wechsel der Augenblicke an, während Vergangenheit und Zukunft für ihn keinen Bestand haben.