

Claude Monet

Zipfel der Schöpfung

Indem sie sich auf die besonders ergiebige mittlere Schaffenszeit konzentriert, zeigt die Fondation Beyeler Claude Monet als grandiosen, seines handwerklichen Könnens stets bewussten innovativen Künstler.

Gewöhnlich werden Künstler einem Malstil zugeordnet; ihre Zeitgenossenschaft spielt nur eine Nebenrolle. Dabei könnte gerade die Gleichzeitigkeit von Maler-Karrieren erhellend wirken. Probe aufs Exempel anhand einiger Retrospektiven der letzten Jahre: Grosso modo derselben Generation wie Monet gehören Odilon Redon (ebenfalls Jahrgang 1840), Paul Gauguin (Jahrgang 1848), Ferdinand Hodler (*1853) sowie Giovanni Segantini (*1858) an. Sie alle werden als Wegbereiter der Moderne bezeichnet. Dasselbe gilt für den Plastiker Auguste Rodin (ebenfalls Jahrgang 1840) und die Maler Alfred Sisley (*1839), Pierre-Auguste Renoir (*1841) oder Paul Cézanne (*1839). Die Aufzählung, die bei weitem nicht vollständig ist und sich auf allgemein bekannte Namen beschränkt, unterstreicht, wie dicht besetzt das Feld der künstlerischen Talente damals war und wie stark der Zwang, sich eine malerische oder sujetbezogene Einzigartigkeit zu bewahren, ohne den Anschluss an den Markt zu verpassen.

Einige der erwähnten Künstler waren befreundet, andere – Ferdinand Hodler und Claude Monet zum Beispiel – sind einander nie begegnet, haben sich aber auf je eigene Art an demselben Motiv abgearbeitet. Besonders spektakulär sind die tabubrechenden Totenbilder ihrer Frauen, die beide an Gebärmutterhalskrebs starben¹.

Hodler dokumentierte 1914 und 1915 den ganzen Leidensweg seiner Geliebten, Valentine Godé-Darel, und porträtierte sie mehrfach auf dem Totenbett. Monet dagegen malte die tote Camille nur ein Mal – ein masken-

¹Andere Quellen behaupten, Camille sei nach einem missglückten Schwangerschaftsabbruch gestorben. <https://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#Impressionisten-Ausstellungen>

Zu ihrem 20. Geburtstag schenkt die Fondation Beyeler in Riehen dem Publikum vom 22. Januar bis 28. Mai 2017 eine opulente Werkschau des besonders beliebten Impressionisten Claude Monet (1840-



1926). Kurator Ulf Küster begnügt sich allerdings zum Glück nicht mit einer oberflächlichen Präsentation des Seerosen- und Landschaftsmalers. Vielmehr zeigt er Monet als einen grandiosen, seines immensen handwerklichen Könnens allzeit bewussten und innovativen Künstler. Die Ausstellung beleuchtet die Entwicklung seines Werks in der mittleren, malerisch besonders ergiebigen Schaffenszeit – von den 1880er Jahren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts – und demonstriert, wie konsequent sich Monet von der Weichzeichner-Welt des Impressionismus auf die Abstraktion hinbewegte. Es ist faszinierend, an den 62 thematisch gruppierten Werken die zahlreichen Experimente mit wechselnden Licht- und Farbenspielen zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zu beobachten. Die Fondation Beyeler verdient hohes Lob, dass sie die berühmte Darstellung der Kathedrale von Rouen im Morgenlicht (La Cathédrale de Rouen: Le Portail, Effet du Matin von 1894), die zu ihrer Sammlung gehört, neu und schlicht rahmen liess. Der Unterschied zu den umgebenden Bildern ist frappant, und man würde sich gern vorstellen, wie sich andere Gemälde in neuen Rahmen präsentierten. Käme die magische Leuchtkraft ebenso viel stärker zur Geltung? Diese magische Leuchtkraft sowie die faszinierende Gestaltung der Schatten sind Elemente, welche in dieser rundum gelungenen Schau besonders schön zur Geltung kommen. Sie verdient, nicht nur als Publikumsmagnet im Jubiläumsjahr wahrgenommen, sondern auch als kuratorische Glanzleistung anerkannt zu werden.

Zur Ausstellung erschien ein sorgfältig und grafisch traditionell ausgestatteter Katalog mit sechs kenntnisreichen Essays, erläuternden Texten und 130 Abbildungen. Ulf Küster (Hrsg. für die Fondation Beyeler): Monet. Riehen/Berlin 2017 (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag), 180 Seiten. CHF 62.50/€ 58.00.



Monets Camille und Hodlers Valentine: Kälte des Todeshaftes, verschleiertes Gesicht, das gleichsam von einem eiskalten Wasserfall überströmt wird. Gegenüber seinem Freund Georges Clemenceau soll Monet viel später gestanden haben, er sei über sich selbst schockiert gewesen, wie er, ganz Profi, die Schattierungen von Gesicht und Schleier der Verstorbenen studiert habe, um die Farbwerte zu bestimmen. Von Hodler sind ähnliche Äusserungen nicht überliefert, ja seine zahlreichen, zum Teil mit Hilfe der Dürerscheibe entworfenen Bilder der kranken, sterbenden und toten Freundin und Mutter seiner Tochter Pauline gelten als **wissenschaftlich** und künstlerisch gleichermaßen wertvoll.

Was Monet betrifft, beschreibt Ulf Küster in seinem Katalogbeitrag, welch tiefgreifenden Einschnitt die Ereignisse im Herbst und Winter 1879 für Monets privates und künstlerisches Leben bedeuteten. Die Kälte der toten Camille, die am 5. September 1879 starb, bildete den Höhepunkt einer von ständigen Geldsorgen und Depressionen geprägten Schaffenskrise des Künstlers. Sie wirkte wie

ein Vorgriff auf die Eiseskälte der kommenden Monate. Die Seine, an deren Ufer in Vétheuil Monet mit Camille und den zwei Söhnen und mit seiner Freundin Alice Hoschedé und ihren sechs Kindern in einer merkwürdigen WG lebte, fror im Dezember zu, und als im Januar 1880 Tauwetter einsetzte, kam es zu spektakulären Eisgängen. Monet wurde nicht müde, die sich ständig verändernde Natur mit ihren eindrucksvollen Farbspielen abzubilden. Er malte unter anderem einen Sonnenuntergang und mehrmals den Fluss mit treibenden Eisschollen, in strengem Frost mit Bäumen wie Eisnadeln sowie bei Tauwetter.

Die ersten Monate des Jahres 1880 waren für Monet in jeder Hinsicht eine Zeit des Aufbruchs. Der Tod von Camille machte ihn, bei aller Trauer, frei für seine Geliebte Alice. Ihr Ehemann, der einstige Warenhaus-Magnat, Mäzen der Impressionisten und Kunstkritiker Ernest Hoschedé (1837-1891) hatte die spannungsvolle Lebensgemeinschaft im Hause Monet schon im Herbst 1879 endgültig verlassen, um in Paris neu anzufangen.

Gleichzeitig verbesserte sich die finanzielle Situation des grossen Künstler-Haushalts. Im Juni 1880 war Monets erste Einzelausstellung in der Galerie «La vie moderne» in Paris sehr erfolgreich. Er verkaufte dort unter anderem das zuvor von der Jury des Pariser Salons abgelehnte, Grossformat «Les glaçons», das heute im Shelburne Museum in Vermont hängt und in der aktuellen Ausstellung nicht zu sehen ist. Dafür wird die kleinere, 60 mal 100 Zentimeter messende, etwas weniger frostige Version «Les glaçons» oder «Débâcle



«Les glaçons» oder «Débâcle sur la Seine» (1880) in zVarianten: Unheimliche und tragische Qualität der Landschaft

sur la Seine» aus dem Pariser Musée d'Orsay präsentiert, die als Vorstudie gilt.

Die beiden Arbeiten bieten einen Einblick in Monets Arbeitsweise. Er malte, wie die meisten seiner Zeitgenossen, mit Vorliebe im Freien, weil nur dort die Naturstimmungen – Luft, Licht, Schatten – zu erfassen und die Farben zu bestimmen waren. Gleichzeitig machte er grösste Anstrengungen, die Seele der Natur und mit ihr «einen Zipfel der Schöpfung» zu packen, wie es Emile Zola nannte, als er das Wesen eines Kunstwerks umschrieb – einen «Zipfel der Schöpfung aus der Sicht eines individuellen Temperaments». Monet, meint Kurator Ulf Küster im Katalog, sei sich bewusst gewesen, dass er in seinen Bildern Stimmungen darstellte, die «über das hinausgingen, was ›Wahrheit‹ ist. Er arbeite daran, heisst es in einem Brief an Alice, «die unheimliche und tragische Qualität der Landschaft» auszudrücken.

Betrachtet man die Pinselstriche aus der Nähe, welche die Eisschollen darstellen, so ist die Radikalität dieser Naturmalerei zu erkennen. Ulf Küster macht zu Recht darauf aufmerksam, dass diese Darstellung eine weitaus radikalere Subjektivität ausdrückt, als sie in dem abgelehnten Werk angelegt war: «Helle Grautöne und Striche in Blau, die nicht Eisschollen darstellen, sondern an die Stelle von Eisschollen gesetzt zu sein scheinen, was die ›Wahrheit‹ der abgebildeten Szene keineswegs schmälert, im Gegenteil. Die Subjektivität der Malerei steigert den Eindruck des Be-



«La Cabane du douanier» (1882): A perte de vue



«Les Glaçons» (Detail): Grautöne und Striche in Blau

trachters, der gleichsam am künstlerischen Prozess teilnimmt.»

An der Eisschollen-Serie lässt sich eine zweite Beobachtung machen: Sie zeigt zum ersten Mal die Faszination Monets für das Motiv von Flusslandschaften, in denen sich das Ufer im Wasser spiegelt. Hier sind es die Eisschollen, die wiederum einen Teil der Spiegelungen verdecken, später die Seerosen im Garten von Giverny. Aber: Während auf den Seine-Bildern und auch auf den Uferlandschaften der Epte mit ihren Pappelreihen die Horizontlinie das Bild klar strukturiert, ist sie auf den Seerosenbildern nicht zu erkennen. Die Entwicklung ist schon in den 1880er-Jahren auf Meeresgemälden zu beobachten. Um den Eindruck des «à perte de vue» («so weit das Auge reicht») zu erreichen, schiebt Monet in der «Cabane du douanier» 1882 den Horizont dicht unter den oberen Bildrand, und im gleichen Jahr schwimmt er in «La maison du Pêcheur, Varengeville» völlig mit dem Himmel, ebenso in «Sur la falaise de Pourville, temps clair».

Ist dieses Konzept noch weitgehend dem Motiv geschuldet, so spielt Monet in den 1890er-Jahren offensichtlich mit Spiegelungen und Reflexionen. Die reale Natur löst sich – zum Beispiel in mehreren Versionen von «Matinée sur la Seine» (1897) – in einer Farblandschaft auf, in der allenfalls noch Bäume schattenhaft erkennbar bleiben. In derselben Periode entwickelte der Künstler eine Faszination für den Londoner Smog, den er schon bei seinem ersten Aufenthalt zu Beginn der 1870er-Jahre kennen gelernt hatte, als er erstmals die

Themse und Westminster («La Tamise et le parlement») malte. Zwischen 1899 und 1904 entstanden dann die vernebelten Ansichten von Charing Cross Bridge und Waterloo Bridge, die er beide aus dem Zimmer seines Hotels täglich vor Augen hatte.

Die zehn in der Ausstellung gezeigten Werke demonstrieren, wie intensiv sich Monet mit den Sujets auseinandersetzte und wie vielfältig die Stimmungen waren, die er abbildete: Während die «Waterloo Bridge» 1902 und 1903 (fast) völlig im Nebel verschwand und auf dem Wasser nur ein roter Reflex des Sonnenlichts zu sehen ist, erkennt man auf einem anderen Gemälde von 1903 die «Waterloo Bridge» bei «grauem Wetter» mit den rauschenden Schloten im Hintergrund deutlich. Die Londoner Serie zeigt beispielhaft Monets Arbeitsweise in Varianten. Nichts interessierte ihn so sehr wie die wechselnden Einflüsse des Wetters, der Jahres- und der Tageszeiten. Um das Morgenlicht über der Seine einzufangen, ruderte er im Sommer schon vor Sonnenaufgang zu seinem im Fluss ankernden Kahn, der ihm als Atelier diente. Begleiter berichteten, Monet habe dabei gleichzeitig an über einem Dutzend Leinwänden gearbeitet.

Seine Obsession für wechselnde Naturstimmungen hatte selbstverständlich den geschäftlich interessanten Nebeneffekt, dass er die Liebhaber seiner Kunst jederzeit mit genügend ähnlichen, aber doch einzigartigen Sujets bedienen konnte. Seine Produktion war riesig und soll am Ende seines Lebens mehr als 2500 Werke umfasst haben. Geschäftstüchtig war Monet zweifellos – er musste es sein, um seine Grossfamilie zu versorgen und an seinem Kraftort Giverny seiner Garten-Leidenschaft frönen zu können – doch wäre es abwegig, seine Serien-Malerei darauf zu reduzieren. Als Künstler war Monet ein Getriebener, der sich immer wieder neue «unmögliche» Aufgaben stellte, oder sich von zufällig angetroffenen Sujets faszinieren liess, deren Erscheinungsbilder er dann in allen möglichen Beleuchtungen richtiggehend erforschte.

Wassily Kandinsky berichtete, dass er bei der Begegnung mit einem Bild Monets ein erstes



«La meule au soleil» (1891): Giebel abgeschnitten
Mal den Eindruck reiner Abstraktion erlebte. Kurator Ulf Küster vermutet, dass es sich bei dem Gemälde, das Kandinsky nach Konsultation des Katalogs als «Heuhaufen» identifizierte, um den 1891 gemalten Getreideschober («La Meule au soleil») handelte, der heute zur Sammlung des Zürcher Kunsthauses gehört.

Kandinsky habe den Schober möglicherweise nicht erkannt, weil ihn Monet im Gegenlicht und in extremer Nahsicht gemalt habe, sodass ihn Kandinsky «eher als Schatten, denn als wiedererkennbares Objekt wahrgenommen» habe, vermutet Küster. Tatsächlich ist der Fokus auf den Schober so extrem, dass nicht einmal das ganze Dach auf dem Bild Platz fand. Der Giebel wurde zugunsten des Schattens einfach abgeschnitten. Auf anderen, nicht ausgestellten Varianten des Sujets sind die Schober, einzeln oder in Gruppen, ganz zu sehen – bei verschiedenen Lichtverhältnissen, im Dunst oder auch im Schnee.

Auch die Kathedrale von Rouen, die Monet in mehr als zwei Dutzend Versionen darstellte, ist in der Ausstellung nur einmal vertreten. 1894 im Morgenlicht gemalt, ist die Version, die zur Sammlung der Fondation Beyeler gehört, eine der eindrucklichsten. Wie weiter oben erwähnt, wird das geheimnisvolle Leuchten des Bildes durch den neu angefertigten, schlichten, dunkelbraunen Rahmen verstärkt – was die Überlegung nahelegt, sich vorzustellen, wie andere Gemälde ohne die zumeist präpotent auftretenden Rahmen wirkten. Mit gutem Grund werden Kunstwerke in Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen «nackt» abgebildet, damit sich die Wahrnehmung ganz auf ihr Erscheinungsbild konzentrieren kann.



«La Cathédrale de Rouen» (1894): Neuer Rahmen

Die Ausstellung der Fondation Beyeler zeigt selbstverständlich nur einen kleinen Ausschnitt aus Monets monumentalem Werk. Dabei erweist sich die Beschränkung auf die mittleren Jahre als sehr klug. Beim Betrachten der Bilder, seien es Einzelstücke – wie die Kathedrale von Rouen oder der legendäre Getreideschober – oder mehrere Variationen eines Themas – wie die Seine-Bilder oder die Londoner Ansichten – ist das Bemühen des Künstlers immer präsent, seinem Traum zu folgen, «das Unmögliche» zu malen.

Noch ein Wort zu den sehr lesenswerten Beiträgen zum Katalog. Sie beschäftigen sich nicht nur, wie im Untertitel angekündigt, mit «Licht, Schatten und Reflexion», sondern verhandeln auch Claude Monets Verhältnis zum Dekorativen, das zu seiner Zeit, wie James H. Rubin erläutert, keineswegs als künstlerisch minderwertig verstanden wurde. Im Gegenteil: Neben der Bedeutung als Verschönerung von Innenräumen, bezog sich der Begriff der Dekoration auch auf Eigenschaften der einzelnen Werke, die alle Arten von Kreativität und Kunstfertigkeiten einschloss. In einem weiteren Beitrag plädiert Gottfried Boehm dafür Claude Monets populäres Werk neu

und anders als gewohnt zu betrachten. «Der Mythos vom Garten der Malerei, mit seinen paradiesischen Anklängen überlagert die Zugänge zu Monets Kunst», bemerkt der emeritierte Ordinarius für Kunstgeschichte der Universität Basel, dabei sei die «lichtgesättigte, heliotrope Natur, der wir in seinen Bildern begegnen, durch und durch künstlich. Nichts wächst da, alles ist gemacht.»

Die Kunstkritikerin Maria Becker befasst sich in einem kenntnisreichen Beitrag «Die Thematik als Meereshorizont» mit Monets Faszination für London, und der Urenkel des Künstlers, Philippe Piguet, beschreibt die Liebesgeschichte von Claude Monet und Alice Hoschedé. Hannah Rocchi beschreibt in einer originellen Aufstellung «Die Reisen des Monsieur Monet» und erschliesst dabei die Inspirationsquellen des Künstlers.

© Jürg Bürgi, 2017 (Text und Bild Seite 5).

© Bilder Seite 1 oben: Theodore Robinson (Terra Foundation for American Art, Chicago / Art Resource, NY); Seite 2 oben: Reproduktionen aus Katalogen; Seite 2 unten links: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Claude_Monet_-_Les_Glacons.jpg; Seite 2 unten rechts: RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski; Seite 3 unten: Imaging Department, President and Fellows of Harvard College; Seite 4: Scan aus Katalog (Kunsthhaus Zürich, 2016).

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0