

Wilhelm Salber

Besuch bei Monet

Zum ersten Mal eine komplette Monet-Ausstellung in Deutschland, in Wuppertal. Zwei Tage zuvor eine Erfahrung mit dem Schuhwerk von Van Gogh; wieder einmal kamen zunächst Erzählungen über das Menschenleben und über körperliche „Realitäten“ zur Sprache. Dann erst ging es auf den Bild-Gegenstand zu. In Wuppertal kam eine andere Frage als Auslesemoment dazu: was soll daran Besonderes sein?

Die Frage nach Besonderem drängte zunächst wiederum auf Erzählungen und Realitäten. Aber dann ging es auch hier mehr zur Sache. Die Bilder wirken hell, farbig, in der Sonne gemalt. Erster Anhalt also Freilichtmalerei statt Atelier-Ton im Helldunkel. Bei Gemälden von Jongkind kam dann schon mehr ein Anderes zum Vorschein. Als hätte er gegen die Sonne gemalt: die Konturen seiner Bilder entstammten vereinheitlichenden Farben. Das waren keine Zeichnungen von Einzelheiten mehr, die koloriert waren, oder auch das Erzählen von Geschichten schien nicht mehr so wichtig zu sein. Wie beim späten Turner gerät das Erleben der Besucher hier in eine Dramatik, die mit den Widerständen des Üblichen und „Normalen“ zurande kommen muss.

Monet kommt in diesen Freilicht-Kreis, nachdem er vorher sehr treffende Karikaturen gezeichnet hat. Er kann solche Zeichnungen auch farbig anfertigen - seine ersten Gemälde hätten sich als Vorlage für eine Familienzeitschrift geeignet. Überraschend kommt dann auch bei ihm etwas anderes. Die Farben werden ihm zum Mittel, ganze Bilder zu skizzieren.

Ein farbiger Strich wird zum Arm, ein Klecks wird zum Gesicht, breite Flächen stellen sich kontrastreich gegeneinander.

Hier beginnt Monet zum großen Experimentator zu werden, der die Welt immer wieder von neuen Ansätzen her fassbar machen will. Da passt die Begegnung mit Turner hinein, als Monet vor dem Deutsch-Französischen Krieg nach England flieht. Immer mehr treten farbige Flächen als Strukturen eines Bildes heraus; das ist nicht Eindrucksmalerei, sondern Herstellung, Nachbauen von Himmel und Erde. Besonders gut läuft das Hin und Her zwischen Ausdrucksbildung und geometrischen Mustern bei Schnee-Flächen, bei Wasser-Flächen, bei Himmels-Flächen. Allmählich traut Monet sich dann auch an die Wiesen-Flächen ran. Dabei hilft ihm die Brechung der Gestalten durch ihre Kontraste - das Grün der Wiese und der rote Mohn, der weiße Schnee und der violette Schatten.

Die Verhältnisse der Landschaft sprechen gleichsam miteinander; die Dramatik wird nicht mehr wie vorher im 19. Jahrhundert von Götterbildern, moralischen Erzählungen, Historien getragen. Denn das waren die Koblode der vorangehenden Generation. Daher war für viele Zeitgenossen das Aufgeben solcher Erzählungen ein Skandal. „Impression“ war zunächst ein Schimpfwort: Monets Bild „Impression“ sei eine Tapete im Embryonalstadium. Das Besondere der Bilder dieser neuen Generation war tatsächlich irgend so etwas: ihr Leben vollzieht sich im Dazwischen der Einzelheiten, in ihnen wirkt mehr die Dramatik eines Zugleich (Indem) als die Dramatik einer Kriminalgeschichte. Eindrucksvoll bei einem Zug im Schnee; er fährt nicht mit hoher Geschwindigkeit, sondern

steht. Aber die Farbflächen fahren schräg gegeneinander. Eine oliv-farbige Zaunfläche, ein dunkler Zug von Bäumen, ein blau-graues Zugmassiv. Oder eine blau-orange Schneefläche vor einem rötlich-orangem Himmel. Gebilde und Konstruktionen beleben sich, eignen Leben an und geben Leben zurück.

Dann geht es bei Monet los mit Reihenbildungen und Serien. Wie bei psychologischen Experimenten drehen sich experimentelle Variationen und Vereinheitlichungen umeinander. Baumstamm und Blätter werden gleichfarbig, heben sich als ganzes Muster ab, brechen und spiegeln sich im Wasser. Monet wird besessen von Rhythmen, Farbmustern, „Querfunktionen“, von den Tönen eines Orchesters. Ganzheit ist mehr und anders als die Summe der Teile - aber Ganzheit ist nur da, indem sie sich farbig entfaltet - paradox. Metamorphosen, Gestaltbrechungen, Spiegelungen in Sonnenaufgängen und Sonnenuntergängen. Turner wird auch hier zum Vorläufer. Skizzen mit dem Farbpinsel setzen Welten ins Werk. Aufgänge, Untergänge, Übergänge zwischen Vorgehalten und den Ordnungen des Kosmos.

Das Besondere ist das Andere gegenüber einem Nebeneinander von Einzelheiten, gegenüber Genauigkeit und Perfektion, gegenüber dem Physikalismus von Körpern, gegenüber rührenden Geschichten und Moral. Die Wendungen des Experimentators Monet zeichnen die Wendungen vor, in denen das Kunstwerk uns etwas über die Wirklichkeit erfahren lässt. Erst im Verweilen wird gelernt, erst im Übergang erfahren wir Realität, die Farbverhältnisse sagen etwas über universale Verhältnisse der Wirklichkeit. Unbekanntes und Unwahrscheinliches werden nicht zwanghaft zu Feinden und

zu Objekten der Abwehr. Monet bringt ins Bild, wie Beschreibung auch in der Psychologie, vor sich geht. Zwischen einem beweglichen Verweilen und dem Verfolgen von Gestalten, zwischen unserer Mitbewegung und der Erwartung eines ganzen Werkes, zwischen vereinheitlichender Gestaltung und den Metamorphosen, in denen alles zum Doppelten und Dreifachen wird.

Dementsprechend zeigen sich die Bilder als etwas, das sich ausfaltet und entwickelt. Sie polarisieren sich, Kreise und Dreiecke heben sich ab von einem dichten und wirren Gemenge. Mehr und mehr fällt es leichter auf ein Hin und Her zu achten: feste Boote im weichen Meer, dunkle Felsen vor dem Bogen von Himmel und Wasser. Das kann bis an die Grenze gehen - von sehr verstricktem Gewirre zu sehr nackten Farbkontrasten (Tulpenfelder vor rot-grünem Himmel), was uns begegnet, wird zu sehr Unwahrscheinlich-Wirklichen. Etwa bei der Kathedrale von Rouen. Die sah für mich nicht so aus, als ich sie zu zeichnen versuchte. Erst in der unwahrscheinlichen Bildserie von Monet erkannte ich ihr lebendiges Bild.

Rouen: wie Monet die Kathedrale dargestellt hat, ihre Gliederung, ihre räumliche Gestalt, das stellt keine Architekturzeichnung derart sinnlich-sinnhaft hin. In Monets Bildern gewinnt sie ein Seelenleben, sie zeigt sich als Wirkbild. Ähnlich ist es mit den Bildern des englischen Parlamentes. Der nicht von Monet geleitete Besucher wird erschlagen von seinem historisierendem Kleinkram. Erst durch eine Übersetzung, durch Verrücken, durch Verfremden, durch Herausgestalten „unmöglicher Farben“ beginnen wir zu sehen, was für ein Entwicklungs-Ding das ist. Eine Zuspitzung war bei Monet

allerdings schon vorher da. Die Bilder von Heuhaufen machen aus etwas scheinbar Vertrautem erst etwas Fremdes, dann das eigentümliche „Wesen“ der Heuschober. Heuhaufen in der Unwahrscheinlichkeit von Dreiecken und Kreisen und Dunklem und Glühendem, diese „unnatürliche Natur“ wird auf einmal wahrer als die Wirklichkeit. Das Ganze wiederholt sich in seiner Ausdrucksgeometrie gleichsam in der Landnahme durch Pappelalleen, die ein großes S oder Z zum Zeichen dieser Landnahme machen.

Ganz auf die Spitze treiben Monets Bilder der Seerosen die Experimentellen Serien. Der Garten des Lebendigen, 30 Jahre lang gemalt, alles im Übergang und zugleich ein stabiles Gefüge. Im Wasserspiegel vermählen sich knospende Farbknäuel mit den Zweigen des Baumgewirres. Der Seerosenteich ist Experiment und Muster zugleich – von den Schwüngen der Vorzeichnungen an bis zu den wandgroßen Gemälden. Gebilde im Fließen, ein Spektrum von Schwimmgestalten, Brücken, Bäume und ihre Spiegelungen, Brücken aus Farbentfaltungen. Bewegung und Anhalte umkreisen sich. Eine Welt in Schwingungen, ein Kosmos, Abglanz eines unfassbaren Ganzen. Morphologie als eine fließende Welt; so nennen die japanischen Vorbilder sich selber. Beseelungen statt Kausalitäten.

In den Arten des Lebens entsteht eine Verwandlungswelt. Das ist ein Bild für Ovid und seine Mythen von der Entstehung der Welt; ähnlich wie die Welt-Bilder von Turner. Es ist, als sei der Besuch bei Monet auch ein Besuch bei Prometheus. Die Seerosenbilder von Monet stellen uns hinein in das see-lische Dasein als Wirkwelt. Wie im Mythos von Prometheus

werden wir hineingebracht in einen Schöpfungsprozess, der etwas ins Leben bringt, anders als wir es gedacht haben. Aus Wasser, Erde, Samen, Wärme. Bei Ovid wird die Welt nach der Sintflut noch einmal durch den Sohn von Prometheus neu belebt. Denn dieser macht jetzt aus der Erde neue Gestalten, so wie der Bildhauer allmählich Gestalten aus einem Marmorblock herauswachsen lässt; oder wie die Sonne aus Erde, Wasser und Samen neue Geschöpfe hervorbringt.

Man könnte sich vorstellen, dass sich der Sohn des Prometheus auf einem Floß aus Seerosen aus der Sintflut rettete und dass er von da aus die Dramatik der lebendigen Wirklichkeit wieder entwarf. Was Prometheus und sein Sohn zustande bringen, entspricht dem Leben des Kunstwerks, wie es auch bei Monets Bildern zutage tritt - zwischen sinnlicher Fülle und konstruktiven Entwürfen bilden sich die Wege der Wirklichkeit heraus, auf denen wir den Sinn der Wirklichkeit hier und jetzt erfahren. Seerosen als Sinn, Kathedralen als Sinn, Sommerfrauen als Sinn - und nicht Sinn extra, nicht Moral, nicht Zweckmäßigkeit, nicht Vernünftiges. Zwischenwelt ist der ganze Prozess. So wie das Kunstwerk ist, hätten wir es nicht ahnen und nicht schaffen können; es ist unfassbar und unwahrscheinlich. Aber durch den Prozess, in dem wir es zerdehnen und zergliedern, drehen und wenden, bestaunen und fassbar machen, dadurch packt es uns, dadurch werden wir das Geschöpf Monets. Oder des Prometheus.

Den Bildern von Monet ist jeweils ein Drama der Wirklichkeit immanent. Sie sagen nicht nur etwas über ein bestimmtes Gegenüber, sondern auch etwas über universale Verhältnisse, in denen sich das Leben der Menschen entwi-

ckelt. Von diesem Drama her kann man verstehen, welche Bedeutung Zusammenhänge für das Seelische haben und wie sich ein solcher Zusammenhang bewegt. Zusammenhänge sind die Existenzform der seelischen Wirkwelt. Davon sprechen wir, wenn wir von Morphologie sprechen.

Die Kathedrale, die Pappeln, die Heuschober, die Seerosen sagen uns, dass Zusammenhänge Ganzheiten in Übergang und Entwicklung sind. Sie entfalten sich in Metamorphosen, die uns zeigen, was lebensfähig, liebenswert, toll, zerstörerisch, was Verwandlung ist. Daraus ergibt sich, was zusammenpasst, und was nicht zusammenhängt, was weiterführt oder Lebenswege verkehrt. Wie das auch die Mythen und Märchen darstellen. Die Bilder von Monet beziehen uns ein in die Schöpfungsgesetze des Zusammenhangs. Sie führen uns damit vor Augen, was mit einer Morphologie des Seelischen gemeint ist - es ist eine Bildlogik, die uns im Verlauf der Geschichte in immer wieder solchen Bildern sinnlich entgegen tritt.

Claude Monet, Ausstellung im Von der Heydt-Museum in Wuppertal bis zum 28. Februar 2010