

Die «alte» Monet-Wand im Kunsthaus gibt es nun schon seit 45 Jahren: sie vermittelte wohl nicht nur dem Schreibenden dieser Zeilen den ersten ästhetischen Schock im Zürcher Museum. Damals befanden sich die beiden grossen Seerosen-Panneaux im jetzigen Hodler-Saal vereint mit dem nun an der Zollikerstrasse zu besichtigenden dritten, alle drei auf Anregung von René Wehrli erworben und von Emil Bührlé finanziert. Später erhielten sie ihren eigenen, von Bruno Giacometti erbauten Raum, etwas abseits und leicht zu übersehen; man betritt ihn von oben, so dass man zunächst auf den Seerosen-Teich hinunterblickt, wie Monet es sich wünschte. Erst wenn man die kurze Treppe hinuntergestiegen ist, fällt hinten links die «neue» Monet-Wand ins Auge, auf der neben dem *Heuhaufen* drei zauberhafte Bilder von London und Venedig hängen, Mittelpunkt der grossartigen Schenkung von Walter Haefner¹: vier Gemälde, die zu einer erstaunlich einheitlichen Komposition voll innerer Bezüge zusammentreten. Obwohl ihre Entstehungsdaten einen Zeitraum von über zwanzig Jahren umfasst, empfindet man sie unmittelbar als gleichartig, der selben, sehr eigenen Sorte zugehörig.

Man sieht vier Landschaftsgemälde, aber nicht wie üblich Felder, Bäume, Hügel: es handelt sich offensichtlich nicht darum, den Betrachter zu einem Spaziergang ins Bild einzuladen oder ihm bestimmte topographische Informationen zu übermitteln. Auf der Leinwand ganz links wird der Blick durch einen riesigen Heuhaufen so blockiert, dass von seiner Umgebung kaum mehr viel zu sehen ist; eine weitere lässt nur mit genauer Not eine Brücke im Nebel ahnen. Wenn wir nicht aus der Lebensgeschichte Monets wüssten, dass dies die Waterloo Bridge in London ist und jener Kornschöber hinter seinem Haus

in Giverny stand, wäre die Lokalisierung rein unmöglich. Auf den anderen beiden Werken erscheinen allerdings zwei der berühmtesten Gebäude überhaupt; doch der Dogenpalast flimmert dermassen im gleissenden Sonnenlicht, während das Londoner Parlamentsgebäude als Silhouette im Nebel verschwimmt, dass die Monumente eben gerade noch identifizierbar bleiben und keinerlei Details erkennen lassen.

Man sieht also vielmehr Farben – Blau, Lila, Rosa, Orange vor allem – in geometrischen Grundformen angelegenen Flächen – Rechtecke, Trapeze, Dreiecke. Sie gliedern und gestalten das Bild unabhängig von ihrer darstellenden Funktion: der Quai im Vordergrund wird wichtiger als der Dogenpalast, der Lichtreflex auf der Themse zum Hauptgegenstand. Die plastische Energie der Dinge ist wie aufgehoben; selbst an dem doch monumental nahen Zylinder und Kegel des Heuhaufens gibt es keine Modellierung; Monet rückt ihn ins Gegenlicht und die Trennlinie zwischen Ober- und Unterteil genau auf Augenhöhe, um die Angaben von runden Schatten und sich wölbenden Linien zu vermeiden. Überdies wird im Zürcher Bild – und nur in diesem – der Schober oben vom Rahmen überschritten und so der Gegenstand fragmentiert; es erstaunt deshalb nicht, dass Kandinsky, als er dieses Gemälde in einer Ausstellung in Moskau sah, zunächst das dargestellte Motiv nicht erkennen konnte, ein fundamentaler Augenblick auf dem Weg zur abstrakten Kunst:

«Zu derselben Zeit erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moskau – in erster Linie «der Heuhaufen» von Claude Monet – und eine Wagneraufführung im Hoftheater – Lohengrin.

Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschliesslich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen u. dgl. Und plötzlich zum erstenmal sah ich ein *Bild*. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, son-