

und Farbkompositionen schwankenden Gemälden in ihrer ganzen Schärfe. Die vom Engländer evozierten unendlichen Räume weichen der reinen Sinnesdaten liefernden Fläche, wie es den primären Reizen der Retina entspricht. Die Blockierung der Tiefe beginnt mit den *Heuhaufen* und erreicht in den frontalen, bildfüllenden Fassaden der *Kathedrale von Rouen* ihren Höhepunkt. In den Londoner Serien gewinnt die Atmosphäre gegenüber den im Gegenlicht zu Schatten reduzierten Dingen eine solche Dominanz, dass diese nur mehr als Reflexe oder Brechungen auf der aus dem Nebel geschnittenen Bildfläche erscheinen. Monet findet so eine Möglichkeit, dem von den Nabis um 1890 wieder ins Bewusstsein gerückten «dekorativen» Charakter der Malerei als einer Anordnung von Farben und Formen auf einer Fläche zu genügen und zugleich die ältere Auffassung der Kunst als Abbildung der Wirklichkeit aufrechtzuerhalten. Bei aller Abneigung gegen theoretische Bestimmungen liess ihn seine Intuition in diese Zwischenbereiche der schimmernden Nebelwände und spiegelnden Teiche eindringen, in denen die künstlerische Intensität seiner reinen Malerei als spontan überzeugendes Äquivalent der in der Fülle ihrer Tatsächlichkeit leuchtenden Wirklichkeit gesehen werden kann. Wie wichtig die Erfahrungen und Errungenschaften der Londoner Bilder für die *Seerosen* wurden, verdeutlicht in kaum zu übertreffender Weise das Nebeneinander von *Parlement, coucher de soleil* und *Le bassin aux nymphéas, le soir* an unseren beiden *Monet*-Wänden.

Am Ende eines halben Jahrtausends der Suche nach der richtigen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit in der Malerei bleibt hier als Äusserstes der farbige Abglanz in seiner strahlenden Reinheit. Doch diese Ästhetik des Verschwindens mit ihrer Poesie des Nostalgischen hat zugleich das Ursprüngliche und Frische des ersten Blicks. Vielleicht erfasst das Zitat, das de Chirico aus Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* gezogen und auf die Kunst angewendet wissen will, dieses zugleich Rätselhaftes und Selbstverständliche des Ineinander von absoluter Kunst und reiner Anschauung im Spätwerk von Monet am schlichtesten: «Um auf einmalige, aussergewöhnliche und vielleicht unsterbliche Gedanken zu kommen, muss man nichts anderes tun, als sich für wenige Augenblicke so vollständig von der Welt zurückziehen, dass die geläu-

figten Ereignisse neu und unerhört zu sein scheinen und in dieser Weise ihr wahres Wesen offenbaren.»<sup>11</sup>

Christian Klemm

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Dazu der Katalog mit besseren Farbabbildungen: Schenkung Walter Haefner. Kunsthhaus Zürich (Zürich 1995), ferner oben S. 5, 11f.

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky: Rückblick (1913, 2. Baden-Baden 1955) Im Hinblick auf den Durchbruch zur abstrakten Kunst und deren theoretischer Begründung für seine erste Monographie von Herwarth Walden verfasst.

<sup>3</sup> Dazu trefflich Robert Suckale: Claude Monet. Die Kathedrale von Rouen (München 1981, 16 Farbabb.).

<sup>4</sup> Dazu – einem Topos dieser Jahre – und zu zeitgenössischen physiologischen Wahrnehmungstheorien s. Charles F. Stuckey: Monet's art and the act of vision (in: Aspects of Monet [New York 1984] S. 107–121).

<sup>5</sup> Nach den trefflichen Ausführungen von John House: Monet in 1890 (in: Aspects of Monet [New York 1984] S. 122–139). Der Begriff «impression» beinhaltet in der bereits vor den Impressionisten üblichen Ateliersprache die Vorstellung einer raschen, vor der Natur gemalten Skizze unfertigen Charakters.

<sup>6</sup> Die Fakten zu Monet in Daniel Wildenstein: Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné (tome IV, Lausanne 1985) London: S. 10–19, 38–44, Kat. Nr. 1521–1617, die Zürcher *Waterloo Bridge* Nr. 1581, *Le Parlement, coucher de soleil* Nr. 1607 mit Brief 1779 und *pièce justificative* 189; Venedig: S. 58–62, 74–76, Kat. Nr. 1736–1772, der Zürcher *Palais Ducal von de Saint-Georges Majeur* Nr. 1751, eines von sechs ähnlichen Bildern; ferner die ausführliche Dokumentation S. 337ff.

<sup>7</sup> Zu diesen zeitgeschichtlichen Hintergründen bes. Paul Hayes Tucker: Monet in the '90s. The series paintings (Boston 1989; = Ausst. Kat. Boston, London, Chicago), zu den Londoner Serien bes. S. 252–267.

<sup>8</sup> Mehrere Abbildungen bei Tucker, a.a.O., S. 232–252.

<sup>9</sup> Am ausführlichsten zu den Londoner Serien Grace Seiberling: Monet in London (Ausst. Kat. Atlanta 1988). Monet weilte vom 15. September bis Ende Oktober 1899, vom 11. Februar bis zum 1. April 1900 und schliesslich vom 23. Januar bis zum 1. April 1901 in London. Wildenstein verzeichnet 41 Bilder mit der *Waterloo Bridge* (W. 1555–1595), 19 Bilder des House of Parliament, die vom St Thomas Hospital auf der South Bank aus gemalt wurden (W. 1596–1614), und 34 Bilder gegen die Charing Cross Bridge am Nachmittag, meist mit dem House of Parliament im Hintergrund (W. 1521–1554). Er begann mit dieser Ansicht, die er bereits 1870 gemalt hatte (National Gallery London).

<sup>10</sup> National Gallery Washington, Seiberling, a.a.O. Abb. 66. Am engsten verwandt mit der Zürcher *Waterloo Bridge* scheint ein Gemälde in Ottawa zu sein, in dem die Sonne als rote Scheibe im Nebel zu sehen ist. Eine der selteneren Ansichten der *Waterloo-Bridge* gegen Abend mit funkelnden Reflexen auf der hellen Steinbrücke kann übrigens in der Stiftung Bührle besichtigt werden.

<sup>11</sup> Giorgio de Chirico: Meditationen eines Malers (in: Giorgio de Chirico: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften [Berlin 1973] S. 29). Über Monets Horror vor Theorie und eine interessante philosophiehistorische Parallelisierung mit Nietzsche nebst guten Beobachtungen zur Serie der *Heuhaufen* s. Jean Sallis: Ombres des temps. Les meules de Monet (in: Dossier: Art et phénomène-logie [= La Part de l'œil, VII, 1991] S. 156–169).