

VISION

Claude Monets *Nymphéas* in der Orangerie zu Paris

Das Wort 'wie schön' in einer Landschaft verletzt deren stumme Sprache und mindert ihre Schönheit; erscheinende Natur will Schweigen, während es jenen, der ihrer Erfahrung fähig ist, zum Wort drängt, das von der monologischen Gefangenschaft für Augenblicke befreit.

T.W. Adorno

Claude Monet hat von 1890¹ bis zu seinem Tod im Jahr 1926 Seerosenbilder gemalt, die allesamt in seinem Wassergarten und in seinen Ateliers in Giverny (Abb. 2) entstanden sind. Hier soll es um die *Nymphéas* in der Orangerie der Tuileriengärten (Abb. 1, 30-32) gehen. Das sind acht sehr großformatige Tafeln, die nach Monets Anweisungen seit 1927 in zwei ovalen Räumen im Erdgeschoß des Gebäudes (es wird nördlich von den Tuileriengärten und südlich von der Seine flankiert) installiert sind. Anders als in den Panoramarotunden hindert hier nichts die Besucher, sich bis auf wenige Zentimeter den Bildtafeln zu nähern. Monets Bildern liegt eine Wahrnehmungsweise zugrunde, die sich wesentlich vom überschauenden panoramatischen Blick unterscheidet. Diesen Blick möchte ich gegenüber dem utilitaristischen Erfassen der Dinge als erweitert bezeichnen. Natur und Wirkung solcher Wahrnehmungsweise sollen hier untersucht werden.

Zunächst gebe ich eine kurze Beschreibung der Erscheinungsweise von Monets Malerei. Im Folgenden erläutere ich anhand von Hermann von Helmholtz' Untersuchungen die physiologischen Grundlagen der Umsetzung geschauter Phänomene ins Bildmedium. Helmholtz' Sehkonzept ist das des subjektiven Sehens. Es wird hier im Zusammenhang mit impressionistischer Farbgebung und deren Wirkung eingehend zur Sprache gebracht. Monets Verhältnis zur zeitgenössischen Naturwissenschaft hat vor allem Clemenceau thematisiert und in Verbindung mit Monets Sehweise gebracht. Ich werde erläutern, wie Monets Blick in einer besonderen, 'unzensierten' Wahrnehmungsweise fußt, sich in 'gesteigerter Erlebnisbereitschaft' äußert, als 'erweiterte Wahrnehmung' seine Umsetzung der Phänomene lenkte und nun als Vermittlungsstrategie die Wirkung der Bildphänomene bestimmt. In diese Zusammenhänge sind immer wieder Reaktionen und - im Sinne dichter Beschreibung - Deutungen von Betrachtern eingeflochten, die solchen Blick und die Wirkung der Gemälde reflektieren.

¹ Datierung nach Gustave Geffroy. Monet schrieb am 22. Juni 1890: „Wieder einmal habe ich mir etwas Unmögliches vorgenommen: Wasser mit Gräsern, die sich auf dem Grund bewegen ... (sic) es ist wunderbar anzusehen, aber ein Wahnsinn, es wiedergeben zu wollen. Na ja, ich suche mir ja immer so etwas heraus!“ (Monet, zit. nach Gustave Geffroy: *Monet: Sa vie, son œuvre* (1924). Deutsch in: Stuckey, 1994, S. 156.)

Als Sehereignisse sind die *Nymphéas* im rezeptionsästhetischen Sinne kontextabhängig. Im letzten Drittel des Kapitels untersuche ich deshalb den zeitgenössischen und den veränderten Kontext der Gemälde in der Orangerie, und ich suche zu zeigen, inwiefern veränderter Kontext die Wirkungsweise und damit Bedeutung des Gesamten verändert.

Nah vor den *Nymphéas*. Man möchte sie anfassen, diese dick aufgetragene und gespachtelte Farbmasse, mit den Fingerspitzen die Topographie erfühlen - als ob man mit dem verlässlichsten unserer Sinne, denn das ist der Tastsinn, dem Phänomen von Monets *Nymphéas* sich nähern könnte. Man darf es nicht. Also - sehen: Farbe sieht man, die sich schichtweise überlagert. Manche Schichten sind dick, klumpig und stumpf, andere dünner, glatt und zügig aufgetragen, manche glänzen. An einigen Stellen ist Farbe abgesplittert, oder gekratzt? Dicht und kleinteilig sind die Farbschichten miteinander verwoben (Abb. 3-5).

Das Phänomen

Das menschliche Auge, heißt es, könne eine Million Farbnuancen unterscheiden. Dafür gibt es keine Wörter. Etwas Bläuliches, kann man sagen, ins Violette spielend. Und gelb, eher hell, eher kühl. Viel Grünes. Gelbgrünes. Blaugrünes. Braungrünes. Durchsetzt mit Rosenfarbenem. Mit Violettgrauem. Ein weißer Farbklumpen scheint direkt aus der Tube auf die Leinwand gedrückt. Ein dünner Farbfaden läßt Monets Handbewegung erahnen (Abb. 6).

Weiß. Also keine Farbe. Oder alle Farben. Denn physikalisch gesehen ist das weiße Farbpigment so beschaffen, daß es Licht jeder sichtbaren Wellenlänge reflektiert und uns deshalb weiß *erscheint*. Der weiße Klumpen liegt am Rand einer ovalen, rosafarbenen Farbverdichtung, die von grünlich Violett umgeben ist. Er verkörpert wohl den Reflex des Sonnenlichts am Rand eines Seerosenblattes.

Reflexe erkennt das menschliche Sehvermögen daran, daß sich das Bild des rechten Auges von dem des linken Auges unterscheidet. Der helle Lichtpunkt wird von jedem Auge an einer anderen Stelle des reflektierenden Körpers gesehen, beide Stellen sind seitlich zueinander verschoben. Bewegen sich Auge, reflektierender Körper oder die Beleuchtungsquelle, dann wandern die Reflexpunkte. Das geschieht im Raum. So hat Monet das Funkeln und Spiegeln in seinem Wassergarten gesehen. „Stundenlang“, erzählt Monets enger Vertrauter und Freund, der Staatsmann Georges Clemenceau, „verweilte er hier regungslos und schweigsam in seinem Lehnstuhl, forschte mit seinen Blicken und suchte diese Verstecke heller Dinge in ihren vorübereilenden Reflexen, in den nicht zu fassenden Lichtschimmern, in denen die Mysterien sich enthüllen. Monet verachtete die Sprache, weil sie das Schweigen der vergänglichen Harmonien stört. Bedeutet Sehen nicht Verstehen? Und um zu Sehen, muß man Beobachten lernen. Von außen, innen, von allen Seiten beobachten, um die Empfindungen des Menschen in allen Schauern des Weltalls zu fassen. Das Wasser trank das Licht und setzte es um, verfeinerte es in der

lebhaftesten Weise, bevor es die Netzhaut empfing.“² Der Garten und Monets Augen: beides sind bewegliche und dynamische Systeme.

Ähnliche Dynamik liegt auch dem Verhältnis von Betrachter und Orangeriaum zugrunde. Der weiße Farbklumpen, der vielleicht einen Reflex meint, reflektiert zugleich das Galerielicht. Doch im Verhältnis zum Gartenraum ist die von der Farbmaterie gebildete Räumlichkeit mikroskopisch. Auch die Lichtverhältnisse, die den Sinneseindruck von Reflexen im Garten und Farbmaterie im Galerieraum bestimmen, sind verschieden. Die physiologischen Grundlagen der verschiedenartigen Sinneseindrücke lassen die Unterschiede zwischen der Wirkung von Monets Sujet und seiner Malerei näher bestimmen.

Der Physiker und Physiologe Hermann von Helmholtz, Zeitgenosse Monets, hat in ‘Optisches über Malerei’³ beschrieben, welche physikalischen und physiologischen Prinzipien der Umsetzung von Sinneseindrücken in Malerei zugrunde liegen. Monet erwähnte in einer der seltenen Äußerungen über seine Malerei die Schwierigkeiten, die er mit der Umsetzung von Sinneseindrücken in Farbmaterie hatte: „Ich fechte und ringe mit der Sonne.“ schrieb er 1888 an Rodin. „Und was für eine Sonne das ist! Um hier zu malen bräuchte man Gold und Edelsteine.“⁴ Gold und Edelsteine - Farben also von derselben Lichtstärke, wie sie die von der Sonne beleuchteten Körper wirklich zeigen - stehen dem Maler in der Regel nicht zur Verfügung.⁵ Versucht er also, die Erscheinungsweise der Dinge darzustellen, erzeugt er, sagt Helmholtz, eine

Physiologisches
zur Umsetzung von
Sinneseindrücken
in Malerei

² Clemenceau, 1929, S. 70f.

³ Helmholtz, 1876. Es handelt sich um die Umarbeitung von Vorträgen, die 1871 bis 1873 gehalten worden sind.

⁴ Monet aus Antibes an Auguste Rodin, Anfang Februar 1888, zit. nach: Gordon/Forge, 1985, S. 121.

⁵ Helmholtz fragte, ob aufgrund der Unzulänglichkeit der malerischen Mittel es nicht sinnvoll sein könnte, nach Mitteln zu suchen, diesen Übelständen abzuhefen. Transparentbilder oder Glasmalereien können viel höhere Grade der Helligkeit und viel gesättigtere Farben benutzen, bei Dioramen und Theaterdekorationen kann man mit künstlicher Beleuchtung nachhelfen. Offensichtlich, meint Helmholtz, seien aber in diesen Bereichen Kunstwerke kaum anzutreffen, sondern was wir als Meisterwerke bezeichnen, ist mit mäßig dunklen Öl- und Temperafarben ausgeführt. Die Benutzung wirklicher Helligkeiten und Leuchtkraft hätte zur Folge, daß solche Gemälde kaum länger betrachtet werden könnten, da sie das Auge schmerzten und ermüdeten. „Somit scheint die Erfahrung zu lehren, dass die Mässigung des Lichtes und der Farben in den Gemälden sogar noch ein Vortheil ist ... Wir dürfen also wohl in der That die Naturwahrheit eines schönen Gemäldes als eine veredelte Naturtreue bezeichnen. Ein solches giebt alles Wesentliche des Eindruckes wieder und erreicht volle Lebendigkeit der Anschauung, aber ohne das Auge durch die grellen Lichter der Wirklichkeit zu verletzen und zu ermüden.“ (Helmholtz, 1876, S. 128f.) Kunstwerke zeichnen sich nach Helmholtz dadurch aus, daß der Eindruck vor ihnen abgeschwächer ist als vor den Naturdingen. Sie ermöglichen tendenziell visuelle Erfahrungen, die schon aufgrund ihrer rein physiologischen Intensität vor der Natur nicht gemacht werden können - den direkten Blick ins Sonnenlicht beispielsweise.

optische Täuschung; „nicht zwar in dem Maasse, dass wir wie die Vögel, die an den gemalten Weinbeeren des Apelles pickten, glauben sollen, es sei in Wirklichkeit nicht das Gemälde, sondern es seien die dargestellten Gegenstände vorhanden, aber doch in so weit, dass die künstlerische Darstellung in uns eine Vorstellung dieser Gegenstände hervorrufe, so lebensvoll und sinnlich kräftig, als hätten wir sie in Wirklichkeit vor uns.“⁶ Nicht die Nachbildung der Dinge, sondern die Vermittlung von Sinneseindrücken ist für Helmholtz Möglichkeit und Ziel der Malerei. Geschieht die Nachahmung der Dinge im einfachsten Fall durch Farbstoffe, die der Körperfarbe des Sujets nahekommen, so kommt es doch „zur vollendeten künstlerischen Malerei ... erst, wenn nicht mehr die Körperfarben, sondern wenn die Lichtwirkung auf das Auge nachzuahmen gelungen ist, und nur indem wir den Zweck der malerischen Darstellung in dieser Weise auffassen, wird es möglich, die Abweichungen zu verstehen, welche die Künstler in der Wahl ihrer Farben- und Helligkeitsscala der Natur gegenüber haben eintreten lassen.“⁷ Den Eindruck von Wirklichkeit kann der Maler nur dann erzeugen, wenn er die dort herrschenden *Verhältnisse* mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln übersetzt.

Helmholtz erläutert detailliert, auf welchen physikalischen und physiologischen Prinzipien solche Übersetzung beruht. Dabei berücksichtigt er die Wirkung sowohl der Naturdinge auf das Auge des Malers, als auch die Wirkung des Gemäldes auf das Auge des Betrachters. Helmholtz zeigt vom physiologischen Standpunkt aus, welchen Beschränkungen die Forderung nach Naturwahrheit in der malerischen Darstellung unterliegt - ist doch schon das physikalische Sonnenspektrum vom sichtbaren Wellenspektrum verschieden. Auch das sichtbare Licht nimmt das Auge nicht neutral auf, denn der Wahrnehmungsapparat mit seinen physiologischen Bedingungen mischt sich in hohem Maße ein. Das binokulare Sehen ist nur ein Grund, weshalb räumlich gelagerte Reflexe an den Naturphänomenen in anderer Weise auf das Auge einwirken als solche, die auf einer Fläche dargestellt sind.

Lichtwirkung ist in hohem Maße kontextabhängig. Helmholtz erläutert die Unterschiede zwischen Lichtwirkungen in der Natur und der Lichtwirkung im Galerieraum. Sowohl das Bild einer sonnenbestrahlten Landschaft als auch das einer Vollmondnacht können die Vorstellung ihres Gegenstands hervorrufen, obgleich die hellsten Stellen in beiden Bildern mit demselben Weiß ausgeführt sind, und beide an einer Wand mit derselben Beleuchtung hängen. In der Natur ist das Licht der Sonne 800.000 mal stärker als die hellste Vollmondbeleuchtung. Und in einer Galerie mit indirekter Beleuchtung kann das hellste Weiß auf einem Gemälde nur ungefähr ein Zwanzigstel der Helligkeit von direkt von der Sonne beleuchtetem Weiß haben. Da das Auge des Museumsbesuchers einer mittleren Helligkeit ausgesetzt ist, muß der Maler

⁶ Helmholtz, 1876, S. 98.

⁷ Helmholtz, 1876, S. 117.

versuchen, „durch seine Farben auf das mässig empfindliche Auge seines Beschauers denselben Eindruck hervorzubringen, wie ihn einerseits die [sonnenbestrahlte Landschaft] auf das geblendete, andererseits die Mondnacht auf das vollkommen ausgeruhte Auge ihres Beschauers macht. Neben den wirklichen Beleuchtungsverhältnissen der Aussenwelt spielen also unverkennbar die verschiedenen physiologischen Zustände des Auges eine ausserordentlich einflussreiche Rolle bei dem Werke des Künstlers. Was er zu geben hat, ist hiernach schon nicht mehr eine reine Abschrift des Objectes, sondern eine Uebersetzung seines Eindruckes in eine andere Empfindungsscala, die einem anderen Grade von Erregbarkeit des beschauenden Auges angehört, bei welchem das Organ in seinen Antworten auf die Eindrücke der Aussenwelt eine ganz andere Sprache spricht.“⁸

Der Eindruck von Lichtstimmungen wird davon beeinflusst, daß das Auge für Helligkeitsunterschiede in ganz hellen und ganz dunklen Bereichen unempfindlich ist. Will man also sehr helles Licht darstellen, folgert Helmholtz, muß man fast alle Gegenstände so hell wiedergeben, wie man bei der Darstellung dunklen Lichts nur die hellsten Stellen (Reflexe beispielsweise) darstellen würde. Die Abstufung der Gegenstände im Gemälde trägt der relativen Unempfindlichkeit des Auges für bestimmte, physikalisch meßbare Helligkeitsunterschiede Rechnung.

Noch mehr mischt sich der physiologische Apparat ein, wenn es um die Empfindung von Farben geht. Alle Farbempfindungen sind Mischungen aus drei verschiedenen einfachen Empfindungen - Rot, Grün und Violett - die durch drei verschiedene Systeme von Sehnervenfasern unabhängig voneinander perzipiert werden.⁹ Die Empfindlichkeit des Auges ist für schwache Schatten in Blau am größten, in Rot am kleinsten. Es ist gegenüber den Abstufungen des Rot relativ unempfindlicher als gegenüber Abstufungen des Blau: Wenn eine blaue und eine rote Fläche, bei mittlerer Beleuchtung gleich hell erscheinen, erscheint bei abgeschwächter Beleuchtung das Blau heller als das Rot. Wird die Helligkeit gesteigert, wächst die Empfindungsstärke für die

⁸ Helmholtz, 1876, S. 113.

⁹ Helmholtz folgt hier der zu seiner Zeit experimentell noch nicht bestätigten Theorie Thomas Youngs. Heute nimmt man an, daß wir mehr als eine Million Farbabstufungen unterscheiden können, weil drei Typen von Zapfen unterschiedlich auf Wellenlängen des Lichts reagieren. Sie weisen unterschiedliche spektrale Empfindlichkeit auf. Nach der jetzt gut bestätigten Young-Helmholtz-Theorie ist einer der Zapfentypen im Bereich der kurzen Wellenlängen (im Blau-Violett-Bereich) am empfindlichsten, sein Absorptionsmaximum liegt bei rund 420 nm. Ein zweiter Zapfentyp ist für mittlere Wellenlängen (Grün) mit einem Maximum von 530 nm am empfindlichsten, der dritte Zapfentyp ist am empfindlichsten im Bereich längerer Wellenlängen (Gelb-Rot) mit einem Maximum von 560 nm. Die drei Farbrezeptoren haben weit überlappende Empfindlichkeitsbereiche. Der Blaurezeptor wird durch kurzwelliges Licht am stärksten erregt, aber auch schwächer durch grünes Licht. „Die Wellenlänge des einfallenden Lichts wird also nicht durch die Aktivität eines einzelnen Rezeptors, sondern durch die *relative Aktivität* von mindestens zwei, meist drei Rezeptoren ‘codiert’.“ (Roth, 1994, S. 104.)

roten, gelben und grünen Farben verhältnismäßig mehr, als für die blauen und violetten. Sehr helles Weiß erscheint uns deshalb gelblich, sehr schwach beleuchtetes bläulich. Will ein Maler den Eindruck von sonnenbeleuchtetem Weiß mit seinen lichtschwächeren Farben nachahmen, erreicht er einen höheren Grad an Ähnlichkeit, wenn er der Reaktionsweise des Sehnervenapparats entgegenkommt, indem er dem Weiß Gelb beimischt. Die Beimischung des Gelb kann als die objektive Darstellung der subjektiven Erscheinung bezeichnet werden.

Solch feine Farbunterschiede sind uns gewöhnlich kaum bewußt. Helmholtz begründet seine eingehenden Untersuchungen mit der Relevanz der subtil abgestuften Sinneswahrnehmungen für den ästhetischen Gegenstand: „Wenn ich ... fortdauernd viel Gewicht auf die leichteste, feinste und genaueste sinnliche Verständlichkeit der künstlerischen Darstellung gelegt habe, so mag dies ... als eine sehr untergeordnete Rücksicht erscheinen, eine Rücksicht, die, wo sie von Aesthetikern überhaupt erwähnt wurde, doch meist nur als Nebensache behandelt worden ist. Ich glaube aber mit Unrecht. Die sinnliche Deutlichkeit ist durchaus kein niedriges oder untergeordnetes Moment bei den Wirkungen der Kunstwerke; mir hat sich ihre Wichtigkeit immer mehr aufgedrängt, je mehr ich den physiologischen Momenten in diesen Wirkungen nachgespürt habe.“¹⁰ Helmholtz fragt weniger nach der Beschaffenheit des Werks, als nach dessen Wirkung. Rezeptionsästhetisch kann die betrachterabhängige Farbwirkung als 'Leerstelle' der Bilder angesehen werden. Im Helmholtzschen Sinne werden sie durch diese Betrachterfunktion erst zum ästhetischen Phänomen, das sinnliche Erfahrung evozieren kann. Die künstlerische Umsetzung der Sinneswirkung in materielle Farbphänomene kann mithin als Vermittlungsstrategie im Blick auf die Erzeugung von Lichtwirkungen bezeichnet werden.

Helmholtz' physiologisch-optische Untersuchungen haben die Theorie vom subjektiven Sehen mitbegründet. Die Tendenz, Sehen als etwas vom Subjekt ausgehendes zu betrachten, hat in der wechselvollen Geschichte der Sehtheorien eine lange Tradition: Die antike Sendetheorie des Sehens wurde von der Prämisse, daß das Sehen ein *Tun* ist mit geprägt.¹¹ Um 1000 bereiteten optische Lehrwerke den Paradigmenwechsel zur neuzeitlichen Empfangstheorie

Subjektives Sehen

¹⁰ Helmholtz, 1876, S. 136.

¹¹ Die älteren Theorien des Sehens orientierten sich am Paradigma des Sehstrahls. Mit dem Sehstrahl war wohl eine Emission gemeint, bei der Strahlen in gerader Linie aus den Augen austreten. Der Sehstrahl ermöglichte im hellenistischen Verständnis, außerhalb des Selbst zu empfinden. (Vgl. Konersmann, 1995, S. 121ff.) Der entscheidende Einwand gegen die Aufschlußkraft des Sehens besagt, daß wahres Erkennen den Augen des Geistes vorbehalten sei. Platons Höhlengleichnis formuliert den Verdacht, „daß der Sehende als ein im Sehen und seinen undurchschauten Grenzen Gefangener außerstande sein könnte, über die Realitätsangemessenheit und Wahrheit seiner Wahrnehmung zuverlässig zu

vor: Sie begreift Sehen als das, was die Netzhaut an Lichtwellen aufnimmt und an das Gehirn weiterleitet. In der Folge der euklidischen Geometrie trat eine Rationalisierung des Wahrnehmungsvorgangs auf, die Gewinn und Verlust zugleich bedeutet: „Die Reduktion des Sinnlichen auf mathematische Projektionen begleitete die Fähigkeit, sich vom Sehen einen Begriff zu machen.“¹²

Hegels rigorose Trennung von Sinnlichkeit und Sinn ist symptomatisch für das Auseinanderdriften von Visualität und Reflexivität. Die philosophische Neigung, vom Sehen abzusehen, hat Lichtenberg attackiert: „Philosophieren können sie alle, sehen keiner.“¹³ Goethe und Schopenhauer haben der aufkommenden Hypothese von der visuellen Eigenkraft und Irreduzibilität des Sehens den Weg bereitet. Das hatte Folgen für die Ästhetik. Das Prinzip der Kunst war in nun nicht mehr Schönheit, nicht Begriff, nicht Nachahmung und nicht Gefühl, sondern Sichtbarkeit. Deren Organ ist das im Sehen konzentrierte Künstlerauge. Das Konzept des 'sehenden Sehens' will „jene Befangenheiten überwinden, wie sie für das 'wiedererkennende' Sehen bezeichnend gewesen waren.“¹⁴ Das 'sehende Sehen' ist spontan und produktiv, in ihm vereinen sich Sehen und Deuten.

Eine idealistische Deutung des subjektiven Sehens liegt nach Helmholtz Goethes Farbenlehre zugrunde. Der Dichter sucht nicht die Natur in anschauungslose Begriffe zu fassen; vielmehr stellt er sich ihr wie einem Kunstwerk gegenüber, „welches seinen geistigen Inhalt von selbst hier oder dort dem empfänglichen Beschauer offenbaren müsse.“¹⁵

Goethe und das
subjektive Sehen

befinden.“ (Konersmann, 1997, S. 20.) Platons Vorbehalt macht die Aufschlußkraft des Sinnlichen überhaupt zum Problem.

¹² Boehm, 1997, S. 274.

¹³ Lichtenberg, zit. nach: Konersmann, 1997, S. 37.

¹⁴ Konersmann, 1997, S. 38.

¹⁵ Helmholtz, 1853, S. 13.

Für Goethe bestand „das Wesentliche der dichterischen wie jeder künstlerischen Tätigkeit ... darin, das künstlerische Material zum unmittelbaren Ausdruck der Ideen zu machen. Nicht als Resultat einer Begriffsentwicklung, sondern als das der unmittelbaren geistigen Anschauung, des erregten Gefühls, dem Dichter selbst kaum bewusst, muss die Idee in dem vollendeten Kunstwerk daliegen und es beherrschen. Durch diese Einkleidung in die Form unmittelbarer Wirklichkeit empfängt der ideelle Gehalt des Kunstwerks eben die ganze Lebendigkeit des unmittelbaren sinnlichen Eindrucks, verliert aber natürlich die Allgemeinheit und Verständlichkeit, welche er in der Form des Begriffs vorgetragen haben würde.“ (Helmholtz, 1853, S. 13.) Goethe glaubte, in der Wirklichkeit den unmittelbarsten Ausdruck der Idee finden zu können. In den Vorstudien zur Farbenlehre (aufgezeichnet etwa 1799) beschreibt Goethe künstlerische Apperzeption: „Das Auge sieht keine Gestalten, es sieht nur, was sich durch Hell und Dunkel oder durch Farben unterscheidet. In dem unendlich zarten Gefühl für Abschattierung des Hellen und Dunkeln sowie der Farben, liegt die Möglichkeit der Malerey. Die Malerey ist für das Auge wahrer, als das Wirkliche selbst. Sie stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht was er gewöhnlich sieht... Das Auge ist das letzte, höchste Resultat des Lichtes auf

Die idealistische Prägung von Goethes und noch Helmholtz' Ausführungen läßt die Verbindung zu Monets Malerei fraglich erscheinen. Doch scheint in Helmholtz' wie Goethes Untersuchungen eine Nähe auf zur impressionistischen Bildidee, die wenig mehr zu tun hat mit intellektuellen Pointen, mit thematischer oder motivischer Phantasie, sondern vor allem mit einer neuen Weise des Sehens. Beide untersuchen den Einfluß des menschlichen Wahrnehmungsapparats auf Gesichtsempfindungen. Goethes und Helmholtz' Untersuchungen enthalten so in nuce die Prinzipien impressionistischer Farbgebung.

Subjektive Empfindungen bilden die Basis von Goethes Farbenlehre. Vor allem Nachbilderscheinungen interessierten ihn, die er in ausführlichen Versuchsanordnungen zu klassifizieren suchte. In optischen Studien untersuchte er die Wirkungen des Lichts auf das menschliche Auge und versuchte, so dem Wesen des Lichts näher zu kommen.¹⁶ Goethe meinte, sich auf diese Weise die ihm rätselhaft erscheinenden ästhetischen Grundsätze des Kolorits in der Malerei erklären zu können.

Goethe bediente sich bei der Erforschung von Nachbildphänomenen einer Camera-obscura ähnlichen Versuchsanordnung. Man solle, schlug Goethe vor, in einem verdunkelten Zimmer, das nur eine kleine Öffnung besitzt, ein weißes Stück Papier vor diese Öffnung halten, so daß es von der einfallenden Sonne beschienen wird. Dann solle man den hellen Fleck einige Zeit anstarren. Schließe man sodann die Öffnung, werde man in dem nun vollkommen dunklen Zimmer „eine runde Erscheinung vor sich schweben sehen. Die Mitte des Kreises wird man hell, farblos, einigermaßen gelb sehen, der Rand aber wird sogleich purpurfarben erscheinen. Es dauert eine Zeitlang, bis diese Purpurfarbe von außen herein den ganzen Kreis zudeckt, und endlich den hellen Mittelpunkt völlig vertreibt. Kaum erscheint aber das ganze Rund purpurfarben, so fängt der Rand an blau zu werden, das Blaue verdrängt nach und nach hereinwärts den Purpur. Ist die Erscheinung vollkommen blau, so wird der Rand dunkel und unfärbig.“¹⁷ Goethes schwebende Farbringe haben - im

den organischen Körper... Das Licht überliefert das Sichtbare dem Auge; das Auge überliefert's dem ganzen Menschen. Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet.“ (Goethe, 1810, S. 163.)

¹⁶ „Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten. Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken, denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.“ (Goethe, 1810, S. 168.)

¹⁷ Goethe, zit. nach: Crary, 1996, S. 76.

Unterschied zum Bild der Camera obscura - keine äußere Entsprechung. Es sind physiologische Farben, die ganz dem Körper des Betrachters entstammen. „Jene farbige Erscheinung ... entspringt aus einem Bilde, das nunmehr dem Auge angehört.“¹⁸ Der menschliche Körper wird nun als aktiver Produzent optischer Erfahrungen angesehen. Die Empfindungsmöglichkeiten des Betrachters basieren auf seiner körperlichen Subjektivität. Goethes Darstellung des subjektiven Sehens vereint einen physiologischen Betrachter und einen Betrachtenden, der als aktiver, autonomer Produzent visueller Erfahrung verstanden wird.

Die Hauptkritik an Goethes Farbenlehre betrifft seine Polemik gegen Newton. Goethe hat, entgegen allen damals gültigen physikalischen Erkenntnissen, die physiologischen Farben zur Grundlage seiner Lehre gemacht - also einen Aspekt menschlicher Wahrnehmung, der gemeinhin als pathologisch, als Täuschung und Gebrechen, betrachtet wurde. Daß er sich mit den Voraussetzungen seiner Farbenlehre auf unsicheres philosophisches Terrain begab, war Goethe klar: „Denn es hatte von jeher etwas Gefährliches, von der Farbe zu handeln, dergestalt, daß einer unserer Vorgänger gelegentlich gar zu äußern wagte: Hält man dem Stier ein rotes Tuch vor, so wird er wütend; aber der Philosoph, wenn man nur überhaupt von Farbe spricht, fängt an zu rasen.“¹⁹ Goethe, der den Augenschein zum Prüfstein aller Theorie erhoben hatte, mußte das Newtonsche Weiß, das auf der additiven Mischung aller Spektralfarben beruht, als Absurdität erscheinen.²⁰

In seinen Darlegungen zu Farbmischungen beschreibt Goethe das Prinzip der optischen Mischung. Goethe unterscheidet zwar zunächst reale und

¹⁸ Goethe, zit. nach: Crary, 1996, S. 76.

¹⁹ Goethe, 1810, S. 177.

²⁰ Goethe, meint Helmholtz, habe Anstoß genommen an den Annahmen, die die Newtonsche Theorie „zum Zwecke der Erklärung macht, und die ihm so absurd erscheinen, dass er deshalb die gegebene Erklärung als gar keine achtet. Es scheint ihm namentlich der Gedanke undenkbar gewesen zu sein, dass weisses Licht aus farbigem zusammengesetzt werde könne; er schilt ... auf das ekelhafte Newton'sche Weiss der Physiker“. (Helmholtz, 1853, S. 16.) Goethe beharrte trotz eingehender Kenntnis der Newtonschen Theorie auf dem Urteil, sie widerspräche dem Augenschein und müsse also falsch sein: „Daß alle Farben zusammengesetzt Weiß machen, ist eine Absurdität, die man nebst anderen Absurditäten schon ein Jahrhundert und dem Augenschein entgegen zu wiederholen gewohnt ist.“ (Goethe, 1810, § 558, S. 288.) Newtons Farbtheorie gründet in der Annahme, daß Licht verschiedener Art sich unter anderem auch im Farbeindruck unterscheidet. Weiß sei die Mischung aller Farben in bestimmten Verhältnissen, aus dem Weiß und den Mischfarben könne man jederzeit die einfachen Farben wieder ausscheiden, die einfachen Farben seien unzerlegbar und unveränderlich. „Die Farben der ... Körper entstünden dadurch, dass diese von weissem Lichte getroffen einzelne farbige Theile desselben vernichteten, andere, welche nun nicht mehr im richtigen Verhältnisse gemischt seien um Weiss zu geben, dem Auge zuschickten. So erscheine ein rothes Glas deshalb roth, weil es nur rothe Strahlen durchlasse. Alle Farbe rühre also nur von einem veränderten Mischungsverhältnis des Lichtes her, gehöre also ursprünglich dem Lichte an,

scheinbare Farbmischungen, erklärt aber zugleich, die reale, die durch mechanische Mischung von Farbpigmenten entstehe, sei von der scheinbaren Farbmischung nur graduell verschieden: „Die scheinbare Mischung wird hier um so mehr gleich mit abgehandelt, als ... man sogar die von uns als real angegebene Mischung für scheinbar halten könnte. Denn die Elemente, woraus die zusammengesetzte Farbe entsprungen ist, sind nur zu klein, um einzeln gesehen zu werden. Gelbes Pulver und blaues Pulver zusammengerieben erscheint dem nackten Auge grün, wenn man durch ein Vergrößerungsglas noch Gelb und Blau voneinander abgedeutet bemerken kann. So machen auch gelbe und blaue Streifen in der Entfernung eine grüne Fläche, welches alles auch von der Vermischung der übrigen spezifizierten Farben gilt.“²¹

Die meisten Farbtöne, die man in den *Nymphéas* sehen kann, beruhen aufgrund der Kleinteiligkeit der Elemente mehr oder weniger auf optischer Mischung. Monet hat aber kaum reine Farben zum Zwecke der Erzeugung von Mischfarben nebeneinandergesetzt, sondern vielmehr Palettenfarben neben- und aufeinander geschichtet. Das Prinzip der optischen Mischung hat seine Zeitgenossen jedoch offenbar so überzeugt, daß wider allen Augenschein die strenge Methode Monet untergeschoben wurde. Schon Clemenceau monierte, daß der Kritiker Louis Gillet behauptet habe, Monet hätte reine Farben nebeneinandergesetzt, um eine optische Mischung im Auge zu erreichen: „Ich habe in [den Wasserrosen] hier und da fast ganz reine Farbstriche gesehen, um gewisse lebhaftere Wirkungen zu erzielen, manchmal nicht ohne Schwung, aber ohne Verschwendung. Alles andere kommt von der Palette.“²²

Abgesehen davon, daß Monet die schulbuchmäßige Verwendung reiner Farben nicht betrieben hat, ist das Auge bezüglich der Empfindung von Farbeindrücken nicht neutral. Farben erscheinen kontextabhängig. Helmholtz erläutert am Nachbildphänomen, wie sich Farben gegenseitig beeinflussen. Eine Farbe erscheint beispielsweise durch helle Nachbarschaft dunkler, durch dunkle Nachbarschaft heller, und durch eine farbige komplementärfarbig. Zur Erklärung der Nachbilderscheinungen bedient sich Helmholtz der Hypothese, daß jeder Nervenapparat ermüde, wenn er in Tätigkeit gehalten wird.²³ Das

Nachbild-
phänomen und
impressionistische
Farbgebung

nicht den Körpern, und letztere geben nur die Veranlassung zu ihrem Hervortreten.“ (Helmholtz, 1853, S. 10.)

²¹ Goethe, 1810, § 560, S. 288f.

²² Clemenceau, 1929, S. 150ff.

²³ Was Helmholtz als 'Ermüdung' beschreibt, stellt sich heute als komplexer Vorgang dar. Die Sprache des Gehirns besteht aus chemischen und elektrischen Signalen, die unspezifisch, also neutral sind. Die Sinnesorgane müssen die physikalischen und chemischen Umweltereignisse so umwandeln, daß Nervenzellen in ihrem Aktivitätszustand verändert werden können. Im Falle des Sehens müssen elektromagnetische Wellen übersetzt werden. Die Absorption eines Lichtquants im Sehpurpur der Photorezeptoren führt zu einer mehrschrittigen chemischen Veränderung, durch die letztlich die Photorezeptormembran hyperpolarisiert wird. Die Hyperpolarisation leitet die Weiterleitung des nun umgewandelten Reizes in verschiedene Teile des Gehirns

geschieht auch im Auge: Hat man eine Zeitlang in sehr helles Licht geschaut, wird die Netzhaut unempfindlich für schwächeres Licht. Es hat eine allgemeine Ermüdung der Netzhaut stattgefunden. Abgrenzbare Nachbilder entstehen aufgrund einer lokalen Ermüdung der Netzhaut, komplementärfarbige Nachbilder entstehen aufgrund partieller Ermüdung für einzelne Farben. Nach der Youngschen Hypothese von den dreierlei Arten von Farbe empfindenden Nervenfasern werden bei der Empfindung einer bestimmten Farbe diese Fasern unterschiedlich stark erregt. Young postulierte, „dass die Verschiedenheit der Farbenempfindung nur darauf beruht, ob die eine oder andere Nervenart relativ stärker afficirt wird.“²⁴ Blickt man beispielsweise längere Zeit auf eine rote Fläche, so werden die rot empfindenden Nervenfasern relativ stärker erregt als die grün und violett empfindenden. Wird die rote Fläche nun aus dem Gesichtsfeld entfernt, so erscheint an ihrer Stelle ein grün-violettes Nachbild. Goethe hat solche Nachbilder ausführlich beschrieben.

Nachbilderscheinungen treten um so stärker auf, je heller das Licht ist und je gesättigter die Farben sind. Da Malerfarben im allgemeinen abgemischt und also eher stumpf sind, treten so starke Kontrasterscheinungen wie in der Natur im Gemälde nicht auf. „Will also der Künstler den Gesichtseindruck, den die Objecte geben, mit den Farben, die ihm zu Gebote stehen, möglichst eindringlich wiedergeben, so muss er auch die Contraste malen, welche jene erzeugen... So werden Sie bei einiger Aufmerksamkeit finden, wie der Regel nach Maler und Zeichner eine ebene, gleichmässig erleuchtete Fläche da heller machen, wo sie an Dunkel, dunkler, wo sie an Hell stösst. Sie werden finden, dass gleichmässig graue Flächen gegen Gelb getönt werden, wo hinter ihnen am Rande Blau zum Vorschein kommt, gegen Rosa, wo sie an Grün stossen ... Wo einzelne Sonnenstrahlen durch das grüne Laubdach eines Waldes dringend den Boden treffen, erscheinen sie dem gegen das herrschende Grün ermüdeten Auges rosenroth gefärbt, und dem rothgelben Kerzenlicht gegenüber erscheint das durch eine Spalte einfallende weisse Tageslicht blau. So malt sie in der That auch der Maler, da die Farben seines Gemäldes nicht leuchtend genug sind, um ohne solche Nachhilfe den Contrast hervorzubringen.“²⁵

Es ist nicht möglich, die Vielschichtigkeit der Farbverflechtungen, die Monet vornahm, auf optische und physiologische Prinzipien allein zurückzuführen. Doch vor dem Hintergrund physiologischer Erkenntnisse seiner Zeit wird deutlich, daß von frei erfundener Farbigkeit nicht gesprochen werden kann.

Empfindung
und Wirkung
impressionistischer
Farbgebung

ein. „Dabei ist es ... so, daß die Photorezeptoren während der Dunkelheit aktiv sind, denn bei Abwesenheit von Licht sind die Natriumkanäle ihrer Membran geöffnet, und es findet ein sogenannter Dunkelstrom statt. Belichtung hemmt diese Aktivität.“ (Roth, 1994, S. 82.)

²⁴ Helmholtz, 1868, S. 280.

²⁵ Helmholtz, 1876, S. 124f.

Vielmehr gründet Monets Malerei in der Umsetzung äußerer und innerer Empfindungen. Wie sehr Monet die getreue Wiedergabe von Empfindungen intendierte, zeigt, daß er die Abweichung davon als geradezu pathologisch empfand: „Es gibt Maler ... die eine krankhafte Befriedigung daraus ziehen, genau das Gegenteil der Natur zu malen. Wenn sie diese Gewohnheit sehr jung angenommen haben, darf man wohl annehmen, daß diese Art, die Dinge zu sehen, das Ergebnis einer mangelhaften Wahrnehmung oder die Folge einer Deformation des Sehens ist. Wenn sie jedoch anfangs die Natur so dargestellt haben, wie sie ist, wenn sie sie über eine ganze Spanne ihrer Laufbahn in der Helligkeit ihrer Lichtwirkungen, in der Fülle und dem Glanz ihrer Farben interpretiert haben, und man nun mit einem Mal feststellt, daß sie der Wirklichkeit ohne ersichtlichen Grund den Rücken kehren, kann man nicht umhin, darin eine gewisse Tristesse zu sehen.“²⁶

Monet ist bezüglich der Objektivierung von Farbkontrasten wohl ein Grenzfall, mit dem Helmholtz noch nicht gerechnet hat. Denn Monets Umsetzung von Empfindungen reicht über das bloße Objektivieren subjektiver Phänomene hinaus. Monet setzt Farbe in einer Weise ein, durch die selbst wieder Kontrastphänomene in Gang gesetzt werden - ein Phänomen, das Helmholtz nur vor der Natur gelten ließ. Uns ist heute durch die Kenntnis der Farbfeldmalerei deutlicher geworden, in welchem Maße mit Malerei Farbkontraste erzeugt werden können. Vor diesem Hintergrund scheint der Versuch nicht sinnvoll, Farbphänomene, die eigentlich Empfindungsphänomene sind, objektiv festzuschreiben zu wollen.

Das zeitgenössische Publikum hat die Unmöglichkeit der objektiven Festschreibung impressionistischer Werke wohl empfunden - und als Mangel und Willkür gegenüber dem Bekannten und Erlernten aufgefaßt. Théodore Duret persiflierte bereits 1878 die Reaktion des Publikums auf die impressionistischen Farbkontraste: „Der Impressionist sitzt am Ufer eines Flusses. Je nach dem Zustand des Himmels, des Blickwinkels, der Tageszeit und der Ruhe oder Bewegtheit der Luft nimmt das Wasser jeden erdenklichen Farbton an. Ohne zu zaudern, malt er das Wasser, das jeden erdenklichen Farbton aufweist... Geht die Sonne unter und wirft ihre Strahlen aufs Wasser, schichtet der Impressionist Gelb und Rot auf seiner Leinwand, um diesen Eindruck festzuhalten. Und da beginnt das Publikum zu lachen. Winter. Der Impressionist malt den Schnee. Er sieht, daß im Sonnenlicht die Schatten auf dem Schnee blau sind. Und ohne zu Zögern malt er blaue Schatten. Und das Publikum lacht, brüllt vor Lachen. Einige Teile der Landschaft sind von Lehm bedeckt, der eine purpurne Färbung annimmt. Der Impressionist malt purpurne Landschaften. Das Publikum wird ungehalten. In der vom grünen Laub reflektierten sommerlichen Sonne nehmen Haut und Kleidung eine violette Färbung an. Der Impressionist malt Menschen in violetten Wäldern.

²⁶ Monet, zit. nach: François Thiébauld-Sisson in: Über Claude Monet, Le Temps vom 8. Januar 1927. Jetzt in: Stuckey, 1994, S. 345.

Das Publikum gerät völlig außer sich. Die Kritiker drohen mit den Fäusten und nennen ihn einen gewöhnlichen Schurken. Der unglückliche Impressionist kann Einspruch erheben und seine völlige Aufrichtigkeit bekunden. Er kann erklären, daß er nur das wiedergibt, was er sieht und daß er der Natur treu bleibt. Aber das Publikum und die Kritiker verdammen ihn. Sie können nicht überprüfen, ob das, was sie auf der Leinwand sehen, mit dem übereinstimmt, was der Maler tatsächlich in der Natur gesehen hat. Für sie gilt nur eines: das, was die Impressionisten auf ihren Bildern zeigen, entspricht nicht dem, was sie auf den Bildern früherer Maler finden. Es ist anders, und daher ist es schlecht.“²⁷

Abgesehen davon, daß die Sehgewohnheiten des Publikums auf bräunliche Ölgemälde trainiert waren, nennt Helmholtz einen physiologischen Grund für die ablehnende Haltung des Publikums. Kontrastphänomene sind vor der Natur schwer zu erkennen. Schon Goethe fand, daß der Wahrnehmungsapparat trainiert werden müsse, um optische Phänomene abseits des erkennenden Sehens überhaupt wahrzunehmen.²⁸ Zudem, in Ruhe betrachten lassen sich solche Phänomene nur unter Laborbedingungen. Bei der Empfindung komplexerer Phänomene sind sie schwer auszumachen und normalerweise bleiben sie unterhalb der Bewußtseinsschwelle. Es ist die Vermittlungsleistung impressionistischer Malweise, dem Publikum Einrichtungen zum Training des Wahrnehmungsapparats bereitzustellen. Die heutige Popularität von Monets *Nymphéas* kann als Anzeichen dafür gelten, daß das Training erfolgreich verlief. Schließlich ermöglicht solches Training eine veränderte Wahrnehmung der phänomenalen Wirklichkeit. Denn dort haben die impressionistischen Phänomene ihren Ausgang genommen.

Goethes und Helmholtz' Ausführungen zur Subjektivität des Sehens haben gezeigt, daß von einer Übertragung physikalischer Gegebenheiten in Malerei nicht die Rede sein kann. Was wir empfinden und umsetzen können, sind Wirkungen auf unseren Sinnesapparat. Folglich ist jedes Bild (im Verhältnis zu 'realen' physikalischen Gegebenheiten) eine Illusion. Und man kann nicht nur das gemalte Bild als illusionär bezeichnen, sondern jede Empfindung überhaupt.

Helmholtz nennt die Nichtübereinstimmung von physikalischen Gegebenheiten und Empfindungen Zeichenhaftigkeit. Das rückt ihn in die Nähe aktueller konstruktivistischer Positionen. Die neuere sinnesphysiologische Forschung ist dabei, das naturalistische Verständnis des Sehens von naturwissenschaftlicher Seite aus zu überwinden, eine Tendenz, die sich nach

Zeichenhaftigkeit
und
Konstruktivismus

²⁷ Théodore Duret: *Les Peintres Impressionistes* (1878). In: Stuckey, 1994, S. 66.

²⁸ Dann aber, „werden sich diese Erscheinungen dem Aufmerksamen überall, ja bis zur Unbequemlichkeit zeigen“, bemerkt Goethe über komplementäre Farbkontraste in der Natur. (Goethe, 1810, § 57, S. 193.)

Gottfried Boehm mit „Gehirnwissenschaft als Geisteswissenschaft“²⁹ umschreiben ließe. Die wesentlichen Konzepte der Neurobiologie und Hirnforschung wurden im letzten Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts durch Forscher wie Johannes Müller, Helmholtz, du Bois-Reymond (beide Schüler Müllers), Hering und Fechner entwickelt. Zwar kennen wir heute die chemischen und physikalischen Vorgänge sehr viel detaillierter, doch konzeptionell gab es kaum grundlegende Veränderungen.³⁰

Bereits Johannes Müller hatte es aufgegeben, das Auge als Analogon der Camera obscura zu beschreiben, als er ihm eine spezifische Sinnesenergie zumaß. Müllers Theorie, 1833 in seinem 'Handbuch der Physiologie des Menschen' veröffentlicht, basiert auf der Entdeckung, daß Nerven verschiedener Sinnesorgane physiologisch verschieden sind, d.h. daß spezifische Nerven nur für eine bestimmte Art der Sinneswahrnehmung geeignet sind und sich auf die Art der Sinneswahrnehmung anderer Organe nicht übertragen lassen. „Sie ging schlicht davon aus - und das machte sie zum erkenntnistheoretischen Skandalon - daß eine einzige Ursache ..., je nachdem auf welchen Nerv sie trifft, grundsätzlich verschiedene Empfindungen auslöst. Wenn Elektrizität auf den Sehnerv trifft, produziert sie die Wahrnehmung von Licht, trifft sie auf die Haut, so löst sie die Empfindung aus, man werde berührt.“³¹ Umgekehrt rufen verschiedene Ursachen, wenn sie auf denselben Nerv treffen, die gleiche Empfindung hervor. Jede Einwirkung, die den Sehnerven in Erregung versetzt, kann Lichtempfindungen hervorrufen. Sehnerven können erregt werden von bestimmten elektromagnetischen Schwingungen (die man nur wegen ihrer Wirkung auf das Auge 'Licht' nennt), von mechanischen Einflüssen wie Stoß oder Schlag, von Elektrizität oder auch von chemischen Einflüssen wie Narkotika. Durch all diese Einwirkungen kann „eine Empfindung [hervorgerufen werden], welche derjenigen, die durch äusseres Licht entsteht, so ununterscheidbar ähnlich ist, dass Leute, die das Gesetz dieser Erscheinungen nicht kennen, sehr leicht in den Glauben verfallen, sie hätten eine wirkliche objective Lichterscheinung gesehen.“³²

Müller stellt das Sehen zwar noch als etwas Spezialisiertes, von den anderen Sinnen Getrenntes dar, doch seine Bestimmung des Sehens entspricht nicht mehr den klassischen Erklärungsmodellen. Müllers Theorie enthält vielmehr bereits im Kern die These des radikalen Konstruktivismus, nach der wir mit Hilfe unserer Sinnestätigkeit Wirklichkeit konstruieren, ohne daß wir jemals Zugriff haben könnten auf eine etwa dahinter verborgen liegende Realität. Solche Sichtweise hat Auswirkungen auf den Wirklichkeitscharakter von Bildern: Sie sind jetzt nicht mehr oder weniger illusionär als Naturphänomene. „Die Theorie der spezifischen Sinnesenergien schildert bereits die groben Züge

²⁹ Vgl. Boehm, 1997, S. 273.

³⁰ Vgl. Gerhard Roth: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. (Roth, 1994)

³¹ Crary, 1996, S. 95f.

³² Helmholtz, 1868, S. 267.

einer visuellen Moderne, in der die 'referentielle Illusion' unerbittlich freigelegt wird. Der Verlust der Referentialität ist erst die Grundlage, auf der neue instrumentelle Techniken für den Betrachter eine neue 'wirkliche' Welt bilden werden.³³ Die physiologisch fundierte Natur des Betrachters läßt den Unterschied zwischen 'Innen' und 'Außen' hinfällig werden: „Letztlich wird das Sehen neu definiert als die Fähigkeit, von Sinneswahrnehmungen affiziert sein zu können, die nicht notwendigerweise einen Bezugspunkt in der äußeren Welt haben“.³⁴ Mit dem Verhältnis von Außenwelt und Empfindung haben sich schon Müller und Helmholtz beschäftigt. Heute kann aus naturwissenschaftlicher Sicht auf sehr viel sichereren Fundamenten gesagt werden, „daß Wahrnehmung tatsächlich ein Tun ist ... (sic), das Ergebnis einer Suche nach bestmöglicher Interpretation von Nervensignalen aus den Sinnesorganen“.³⁵

In seinem 'Handbuch der physiologischen Optik' beschäftigt sich Helmholtz eingehend mit dem Verhältnis von Wahrnehmungsgegenstand und dessen Empfindung. Helmholtz definiert Empfindungen als Wirkungen, die durch äußere Ursachen hervorgebracht werden. Insofern sind sie Zeichen. Dem Begriff 'Wahrnehmung' ist implizit, daß wir die uns durch die Wahrnehmung vermittelten Vorstellungen von der Außenwelt 'wahr' nennen, wenn sie sich praktisch bestätigen. Das Urteil der Wahrheit beruht auf der Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen. Das Konstante in einer veränderlichen Erscheinung, sagt Helmholtz, nennen wir 'Substanz', das gleichbleibende Verhältnis zwischen veränderlichen Größen 'Gesetz'. Substanz und Gesetz sind Folgerungen aus Empfindungen. Erreichen können wir damit die Kenntnis „der gesetzlichen Ordnung im Reich des Wirklichen, diese freilich nur dargestellt in dem Zeichensystem unserer Sinneseindrücke. Daß unser Denken und Wahrnehmen in Bezug auf Erkenntniß des Wirklichen mehr als dieses Ziel erreiche, muß ich verneinen. Aber wie ich schon bemerkt habe, schließe ich auch die Vorgänge, von denen uns unsere innere Anschauung berichtet, unter den Begriff der wirklichen Vorgänge ein.“³⁶ Das Zurückführen von Erscheinungen auf zugrunde liegende Substanzen „erlaubt weder die Lückenhaftigkeit unseres Wissens, noch die Natur der Inductionsschlüsse, auf denen all unsere Wahrnehmung des Wirklichen vom ersten Schritte an beruht.“³⁷ Das Prinzip unseres Denkens ist das Kausalgesetz, sagt Helmholtz (daß gerade durch physikalische Erkenntnisse die Allgemeingültigkeit des Kausalgesetzes einmal würde infrage gestellt werden, konnte Helmholtz sich noch nicht vorstellen). Das Kausalgesetz „spricht das Vertrauen auf die vollkommene Begreif-

Empfindung und
Gegenstand

³³ Crary, 1996, S. 97.

³⁴ Crary, 1996, S. 97.

³⁵ Ingo Rentschler, zit. nach: Boehm, 1997, S. 284.

³⁶ Helmholtz, 1896, S. 593.

³⁷ Helmholtz, 1896, S. 593.

barkeit der Welt aus.“³⁸ Für die Anwendbarkeit des Kausalgesetzes spricht sein Erfolg. Lebten wir in einer akasualen Welt, so würden wir keine Regelmäßigkeit finden, und unsere Denktätigkeit müßte ruhen. „Das Causalgesetz ist wirklich ein a priori gegebenes, ein transcendentales Gesetz. Ein Beweis desselben aus der Erfahrung ist nicht möglich, denn die ersten Schritte der Erfahrung sind nicht möglich, wie wir gesehen haben, ohne die Anwendung von Inductionsschlüssen, d.h. ohne das Causalgesetz; und aus der vollendeten Erfahrung, wenn sie auch lehrte, daß alles bisher Beobachtete gesetzmäßig verlaufen ist, - was zu versichern wir doch lange noch nicht berechtigt sind, - würde immer nur erst durch einen Inductionsschluß, d.h. unter Voraussetzung des Causalgesetz, folgen können, daß nun auch in Zukunft das Causalgesetz giltig sein werde. Hier gilt nur der eine Rath: Vertraue und handle!“³⁹ Auf diese Weise erzeugen Erfahrungen - und darin ist curricular Erlerntes und lebensgeschichtlich Erfahrenes gleichermaßen inbegriffen - Deutungsmuster, mit denen fernere Erfahrungen abgeglichen werden.

Die Deutungsmuster und die Weltbilder, die wir immer mit uns herumtragen, sind nicht ein für allemal festgelegt. Sie werden geformt und umgeformt durch das Handeln in der Wirklichkeit. Helmholtz vertraut zwar auf das Kausalgesetz als der Voraussetzung aller begrifflichen Denktätigkeit, doch zugleich weist er auf die Begrenztheit von Symbolsystemen, in denen sich die Denktätigkeit äußert. Der Ausschluß von Substanzen, die den Erscheinungen zugrunde lägen, ermöglicht erst den Blick auf Wirklichkeit. Was Wirklichkeit sei, erläutert Helmholtz etymologisch: „Wir haben in unserer Sprache eine sehr glückliche Bezeichnung für dieses, was hinter dem Wechsel der Erscheinungen stehend auf uns einwirkt, nämlich ‘das Wirkliche’. Hierin ist nur das Wirken ausgesagt; es fehlt die Nebenbeziehung auf das Bestehen als Substanz, welche der Begriff des Reellen, d.h. des Sachlichen einschließt.“⁴⁰ Mit dieser Wendung schließt sich Helmholtz fast wörtlich Schopenhauer an, der die Verbindung zwischen Wirklichkeit und Sein am Beispiel der Farbwahrnehmung erläuterte: „‘Der Körper ist roth’ bedeutet, daß er im Auge die rothe Farbe bewirkt. Seyn ist überhaupt mit Wirken gleichbedeutend: daher auch im Deutschen, überaus treffend und mit unbewußtem Tiefsinn, Alles was IST, WIRKLICH, d.i. wirkend, genannt wird.“⁴¹

Wirklichkeit

Mit der Beschränkung auf das Wirkliche ist viel gewonnen. Sie erlaubt, einen Blick auf die Phänomenalität zu werfen, die Monet im Auge hatte, ohne das Phänomenale auf Begriffe rückführen zu müssen. Es ergibt sich die Möglichkeit einer Hermeneutik, die auf einem nicht reduzierten, tendenziell

³⁸ Helmholtz, 1896, S. 593f.

³⁹ Helmholtz, 1896, S. 594.

⁴⁰ Helmholtz, 1896, S. 592.

zweckfreien, 'sehenden' Sehen beruht; denn solches Sehen steht nicht länger ausschließlich im Dienst biologischen Überlebens. Die physiologischen und physikalischen Voraussetzungen des sehenden Sehens konnten erläutert werden. Doch naturwissenschaftliche Modelle und Kunstwerke können nur in Form einer Analogie zueinander gesehen werden. Die Kunst aus der Physiologie herzuleiten, das erlauben weder das Fragmentarische naturwissenschaftlicher Bereichstheorien, noch die Phänomenalität des Kunstwerks, das durch eine Überführung in Sprachliches ja immer schon verändert wird.⁴² Solche Deutung widerspräche wohl auch den Intentionen des Malers, der sich gegen das Theoretisieren über Kunst gewehrt hat: „J'ai toujours eu horreur des théories“,⁴³ schrieb Monet 1926 in einem Brief an Evan Charteris. Und: „Ich wüßte nicht,“ schreibt Clemenceau, „daß Monet sich je in den Kopf gesetzt hätte, seine Malerei zu erklären. Nichts wäre ihm unnützer erschienen.“⁴⁴ Monet legte seine Priorität auf das Wirkliche, und die Wirklichkeit seines Gartens schien er der Kunstwirklichkeit noch vorzuziehen. An seinen Gärtnerfreund Mirbeau schrieb er: „Ich bin sehr froh, daß Du [den Maler] Caillebotte mitbringst. Wir werden über Gartenbau reden, ... denn was Kunst und Literatur angeht, ist alles Humbug. Es gibt nichts außer der Erde... Ich habe den Punkt erreicht, wo ich einen Klumpen Erde für etwas ganz Außerordentliches halte, und ich kann Stunden damit zubringen, ihn zu betrachten. Und Humus! Ich liebe Humus, wie man eine Frau liebt. Ich reibe

⁴¹ Schopenhauer: Vom Sehn (1. Kapitel von „Ueber das Sehn und die Farben“, erschienen 1816), 1997, S. 201.

⁴² Vgl. die Grundannahmen der Ethnomethodologie in der Einführung. Goethe hat sich dazu am Ende seiner Farbenlehre in den 'Schlußbetrachtungen über Sprache und Terminologie' folgendermaßen geäußert: „Man bedenkt niemals genug, daß eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dieses ist besonders der Fall, wenn von Wesen die Rede ist, welche an die Erfahrung nur herantreten und die man mehr Tätigkeiten als Gegenstände nennen kann, dergleichen im Reiche der Naturlehre immerfort in Bewegung sind. Sie lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden; man sucht daher alle Arten von Formeln auf, um ihnen wenigstens gleichnisweise beizukommen... Könnte man sich jedoch aller dieser Arten der Vorstellung und des Ausdrucks mit Bewußtsein bedienen und in einer mannigfaltigen Sprache seine Betrachtungen über Naturphänomene überliefern, hielte man sich von Einseitigkeit frei und faßte einen lebendigen Sinn in einen lebendigen Ausdruck, so ließe sich manches Erfreuliche mitteilen. Jedoch wie schwer ist es, das Zeichen nicht an die Stelle der Sache zu setzen, das Wesen immer lebendig vor sich zu haben und es nicht durch das Wort zu töten. Dabei sind wir in den neuern Zeiten in eine noch größere Gefahr geraten, indem wir aus allem Erkenn- und Wißbaren Ausdrücke und Terminologien herübergenommen haben, um unsre Anschauungen der einfacheren Natur auszudrücken... Wie oft wird nicht das Allgemeine durch ein Besonderes, das Elementare durch ein Abgeleitetes mehr zugedeckt und verdunkelt, als aufgehellt und näher gebracht.“ (Goethe, 1810, §§ 751ff, S. 324f.)

⁴³ Brief Monets an Evan Charteris (21. 1. 1927). Zit. nach: Sagner-Düchting, 1985, S. 5.

⁴⁴ Clemenceau, 1929, S. 27.

mich damit ein, und in den dampfenden Haufen sehe ich die wunderschönen Formen und Farben, die daraus geboren werden! Wie wenig Kunst daneben bedeutet! Und wie affektiert und falsch sie im Vergleich dazu ist.“⁴⁵

Den Vorrang der Erfahrung der Wirklichkeit vor der Erfahrung der Kunst beschreibt Aldous Huxley in 'Die Pforten der Wahrnehmung'. Huxley erzählt, wie er unter Meskalineinfluß einen Sessel wahrgenommen habe, wie ein 'Ding an sich'. Eine ähnliche Qualität schreibt er einem von Van Gogh gemalten Sessel zu, weist jedoch zugleich darauf hin, daß der gemalte Sessel im Verhältnis zum wirklichen den Charakter eines Verweises behielte: „Zwar war er unvergleichlich wirklicher als der Sessel, den einem die gewöhnliche Wahrnehmung vor Augen führt, dennoch blieb der Sessel auf seinem Bild nicht mehr als ein ungewöhnlich ausdrucksvolles Symbol des tatsächlichen... Derartige Sinnbilder sind Quellen wahrer Erkenntnis über die Natur der Dinge, und diese wahre Erkenntnis kann dazu dienen, den Geist, der für sie offen ist, auf eigene unmittelbare Einblicke vorzubereiten.“⁴⁶ Kunst kann Naturerfahrung nicht ersetzen. Doch die Erfahrung, die sie ermöglicht, kann Betrachter prinzipiell befähigen, einen Blick auf die naturwirkliche Phänomenalität zu werfen, der in der Spur von Monets erweiterter Wahrnehmung läuft.

Clemenceau fand es als Rezipient von Monets Malerei durchaus notwendig, einen Zusammenhang zu zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen herzustellen - mit denen der Maler sich nicht zu befassen brauchte. Jeder, meinte Clemenceau, „der versuchen will, die mühevollen Arbeiten der Kunst innerhalb des Gesamtwerkes der idealistischen schöpferischen Kraft der Menschheit an ihre richtige Stelle zu setzen“,⁴⁷ müsse sich damit abgeben. Daß es sich um ein analogiehaftes Verhältnis handelt, betont Clemenceau immer wieder: „Am bemerkenswertesten in dem Fall Claude Monet ist, daß er niemals seinen künstlerischen Rahmen verlassen hat, daß die natürliche Entwicklung seines Eindruckes von der Welt sich in Offenbarungen seines Pinsels übertrug, die wunderbar mit der modernen Entwicklung unserer physikalischen Kenntnisse auf dem Gebiet der Lichtphänomene übereinstimmen. Um einen Gemeinplatz zu gebrauchen, der aber das Richtige trifft: 'Er war auf der Höhe seiner Zeit!' Sein eigenes Sehen und die Entwicklung ästhetischer Wirksamkeiten, die sich daraus ergeben, hat bemerkenswerterweise mit den positiven Ergebnissen übereingestimmt, zu denen die moderne Wissenschaft ... gelangt ist. Die Gleichzeitigkeit ist wahrscheinlich ein einzig dastehendes Phänomen. Jedenfalls bleibt sie das 'Philosophischste', was man über das Leben Claude Monets sagen kann. Es scheint, daß es seine Bestimmung war,

Monet und die
Naturwissenschaft

⁴⁵ Monet an Mirbeau, zit. nach: Gordon/Forge, 1985, S. 221.

⁴⁶ Huxley, 1954, S. 24.

⁴⁷ Clemenceau, 1929, S. 58.

gleichzeitig Kunst und Wissenschaft zu fördern.“⁴⁸ Den Zusammenhang von physikalischen Entdeckungen mit dem Impressionismus hat auch Camille Mauclair angesprochen. Mauclair, sagt Clemenceau, habe gezeigt, „daß der Beginn der Arbeiten über das Licht von den Impressionisten genau mit den großen modernen Entdeckungen zusammenfällt, die uns die Beschaffenheit der Lichtenergie offenbart haben.“⁴⁹

⁴⁸ Clemenceau, 1929, S. 164f.

⁴⁹ Clemenceau, 1929, S. 115.

Mauclair schreibt: „C'est par là que, s'il n'a pas théorisé, il a donné aux critiques et aux peintres l'occasion légitime d'établir un formulaire d'après son œuvre. Elle apparaissait insolite, d'abord jugée folle, puis comprise et admirée, et abondamment imitée: ceci entraînait un analyse et un commentaire. C'est sous cette réserve que je présenterai ici les principes chromatiques qui ont pu être déduits de l'examen du faire de Monet. Ces principes, il ne les a pas rédigés, et les exposés qu'il en a lus n'ont pas toujours dû le satisfaire pleinement: mais il les a portés en lui-même, il les a précisés et groupés en sa conscience de peintre à mesure qu'il passait de ses premières marines à ses premières études de personnages en plein air, et puisait dans son observation du ciel, de la terre, de l'eau, du soleil, des raisons d'oser une technique jusqu'alors inconnue. Il s'est passé pour Monet ce qui s'est passé pour tous les grands oseurs; ils n'ont pas appliqué une doctrine, on l'a déduite après coup. On a extériorisé et codifié par l'analyse critique ce qui avait été la cellule mère de leur génie. Lorsqu'en 1885, les cadets de Monet sont allées jusqu'à concevoir et mettre son œuvre, sous le nom de pointillisme, les observations scientifiques de Chevreul, de Rood, de Helmholtz et de Charles Henry, tentant aussi un essai inviable mais curieux, il apparut que Monet ne se souciait nullement de plier son libre tempérament à ces rigides données de spectroscopie et de chromatisme faisant du peintre un applicateur de la science. Il ne se piquait pas de comprendre ces équations et de conformer ses tableaux à ces théorèmes. Sans son exemple pourtant, le néo-impessionisme n'eût pu exister.“ (Mauclair, 1924, S. 21.)

In der frühen Monet-Rezeption taucht die Verbindung zu zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen noch recht häufig auf. Nicht nur Mauclair wies darauf hin, daß Monet sich um die theoretischen Erkenntnisse der zeitgenössischen Physiologie und Physik nicht gekümmert habe. Oscar Reuterswärd schrieb 1948, daß Andreas Aubert anlässlich des angekündigten Besuchs von Monet in Norwegen im 'Dagbladet' einen Artikel veröffentlicht habe, der den damals überlieferten Irrglauben von Monets 'Verbindungen zu Naturwissenschaftlern' aus den Bereichen der Optik und der Farbtheorie, 'Chevreul, Brücke, Helmholtz' und so weiter“ verbreitet (Reuterswärd, zit nach Stuckey, 1994, S. 166ff). In der zweiten Rezeptionsphase, die durch André Masson im Zusammenhang mit der amerikanischen Malerei der 50er Jahren wieder in Gang gesetzt wurde, taucht der Zusammenhang nicht mehr auf. Deutlich wird die Tendenz, Kunst als geschlossenes System zu betrachten, in dem Werke vom Entstehungs- und Präsentationskontext gelöst, nur mehr mit anderen Werken verglichen werden können. Das hat sich erst im letzten Jahrzehnt wieder geändert, mit der Einführung der Rezeptionsästhetik in die Kunstwissenschaft. In jüngerer Zeit hat sich Roger Shattuck anlässlich der Monet-Ausstellung „Monet's years at Giverny. Beyond impressionism“ im St. Louis Art Museum mit dem Zusammenhang von physikalischem Weltbild im 19. Jahrhundert und Monets Spätwerk beschäftigt. Monet, meint Shattuck, habe intuitiv in enger Relation zu den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen seiner Zeit gearbeitet. Monet „saw the field vibrating and he painted it - painted it huge enough to force the rest of us to see it also.“ (Shattuck, 1982, S. 38.)

Clemenceau war mit den naturwissenschaftlichen Neuerungen seiner Zeit wohl vertraut. Schon in einem Aufsatz von 1895 über Monets Kathedralenserie schreibt er über die Lichtwirkung: „Der an sich dunkle Gegenstand erhält alles Leben durch die Sonne, alle Möglichkeit einen visuellen Eindruck zu machen. Aber diese Lichtwellen, die ihn umhüllen, die ihn durchdringen, die ihn in die Welt ausstrahlen lassen, sind in dauernden Wirbeln leuchtende Blitzstrahlen, Sprühregen des Lichtes, Stürme an Helligkeiten. Was wird aus dem Modell unter dieser Raserei lebendiger Atome, durch die es durchsichtig wird, für uns sichtbar, für uns zur Existenz erwacht? Das muß man heute verstehen, das muß man heute durch die Malerei ausdrücken, das muß das Auge zerlegen und die Hand wieder zusammensetzen.“⁵⁰

Führt man sich die bedeutende Umwälzung vor Augen, die das physikalische Weltbild im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erfahren hat, wird Clemenceaus Faszination - angesichts einer naturwissenschaftlichen Bestätigung seiner pantheistischen Neigungen - verständlich. Bereits 1820 wurde die Brownsche Molekularbewegung entdeckt, 1897 etablierte J. Thomson das Elektron. Faraday griff die Vorstellung vom korpuskularen Charakter der Atome an, und James Clerk Maxwell entwickelte das elektromagnetische Bild vom Licht. Nicht viel später folgten die Quantentheorie und das Konzept der Wellenmechanik. All diese Entdeckungen trugen dazu bei, die Gültigkeit des überkommenen statischen Weltbilds radikal in Frage zu stellen. Roger Shattuck schreibt 1982: „In den Jahren, in denen Monet das eruptive Laubwerk und das Schimmern auf dem Teich in Giverny beobachtet, hörten die Physiker auf, an irgendeinem einfachen Konzept der Lokalisation in Zeit und Raum festzuhalten, und ersetzten es durch eine Vorstellung die verwandt ist mit Vibration, mit etwas Unwägbarem im Herzen der Dinge.“⁵¹

Clemenceau kannte wohl die Lichtwellentheorie, beharrte aber - durchaus im Einvernehmen mit der korpuskularen Vorstellung von den Lichtquanten in der Physik - auf der Stofflichkeit jener Erscheinungen. Er wandte sich gegen

⁵⁰ Clemenceau, 1929, S. 124f.

Duranty schrieb 1876 in 'Die Neue Malerei': „Im Kolorit haben sie [die Impressionisten] eine wirkliche Entdeckung gemacht... Die Entdeckung besteht eigentlich in dem Erkennen, wie das starke Licht die Töne abschwächt, daß die Sonne, wenn sie von den Gegenständen reflektiert wird, durch ihre Helligkeit die Töne zu einer leuchtenden Einheit umzuwandeln sucht, die ihre sieben Regenbogenfarben zu einem einzigen ungefärbten Glanz vereinigt, der das *Licht* ist. Von Intuition zu Intuition sind sie allmählich dahin gelangt, das Sonnenlicht in seine Strahlen zu zerlegen ... und es zu seiner Einheit durch die Harmonie der Regenbogenfarben wieder zusammensetzen, die sie über die Leinwand breiten. Was die feinste Empfindung, die zarte Durchdringung des Kolorites anbetrifft, so ist das Ergebnis außerordentlich. Der gelehrteste Physiker vermöchte nichts an ihren Lichtanalysen auszusetzen.“ (Duranty, zit. nach: Clemenceau, 1929, S. 131f.)

⁵¹ „During the years Monet was watching the erupting foliage and the shimmerings on the pond at Giverny, physicists had lost their hold on any simple concept of location in time and space and had replaced it with a notion akin to vibration, something imponderable at the heart of things.“ (Shattuck, 1982, S. 38.)

Gillet, der Monets Bilder als Verneinung des Stofflichen und phantastische Erfindungen ausgelegt hatte:⁵² „Das heißt die Dinge gerade umgekehrt auslegen. Ein Besuch im Laboratorium von Jean Perrin würde ihn die Brownschen Bewegungen sehen lassen, sowie die Bahnsuren der Atome und ihrer Elektronen, die auf eine Glasplatte eingezeichnet sind. Dann wird er vielleicht weniger über *den Hagel nervöser Ströme und über die Atomreigen staunen, aus denen sich das visuelle Bild zusammensetzt, bei dem er sich gestattet, den Stoff zugunsten der Illusion zu verspotten. Dann wird er diese allgemeine Zerstäubung verstehen, die er in den Panneaus von Monet bewundert, aber die in Wirklichkeit nur dazu geführt haben, ihn in Zweifel über die Ursache der Zerstäubung zu setzen. Dabei mache ich nicht mit. In dieser Zerstäubung der Dinge, die Monet am Ende seines Pinsels fand, sehe ich nichts weiter als eine glückliche Übertragung der kosmischen Wirklichkeiten, so wie die moderne Wissenschaft sie uns offenbart hat. Ich behaupte nicht, daß Monet die Atomreigen wiedergegeben hat. Ich sage einfach, daß er uns einen großen Schritt weitergebracht hat in der expressionistischen Darstellung der Welt und ihrer Elemente durch Lichtverteilungen, die den von der Wissenschaft entdeckten Schwingungen entsprechen.*“⁵³

Den Grund für die Übereinstimmung von Monets Kunst mit den von der modernen Wissenschaft enthüllten Phänomenen sah Clemenceau in Monets besonderer Empfindungsfähigkeit für kosmische Vorgänge. Die *Nymphéas* beschrieb Clemenceau als Umsetzung solcher Empfindungsfähigkeit, als die „Darstellung eines Zustandes der Erregbarkeit, der uns gestattet uns den neuen Vorstellungen von universellen Energien anzugleichen, um die Welt und uns selbst besser zu verstehen.“⁵⁴ Und: „Unser Bewußtsein von den Dingen ist nichts anderes als das Spiegelbild der Welt in menschlicher Empfindung“⁵⁵, sagte Clemenceau in vollem Bewußtsein über den subjektiven Charakter des Sehens. Das führte ihn zur Reflexion des Sehens selbst: „Um einen Maler zu beurteilen, scheint es hinreichend zu sein, daß man sieht. Wir könn-

⁵² Im Disput zwischen Gillet und Clemenceau zeigt sich die Frage nach dem Wesen von Monets Malerei in der wohl zugespitztesten Weise. Clemenceau kritisierte den metaphysischen Aspekt von Gillets Analyse. Clemenceau sah in Monets Kunst die Erscheinung von unsichtbaren, aber dennoch realen molekularen Kräften. Gillet dagegen sah darin zu Clemenceaus Ärger „des mirages qui n’ont d’existence qu’en lui-même“ (Clemenceau, zit. nach: Levine, 1976, S. 398.) „Thus what for Clemenceau constituted a repudiation of artifice for the sake of a faithful registration ‘de ce qui est’ ..., was for Gillet a sacrifice of nature on the altar of a personal vision of art, a vision that denied physical reality in favor of ‘le miracle des apparences’., (Levine, 1976, S. 398.)

⁵³ Clemenceau, 1929, S. 154f.

Helmholtz war die stoffliche Basis der Naturvorgänge schon nicht mehr selbstverständlich: „Früher galten Licht und Wärme als Substanzen, bis sich später herausstellte, daß sie vergängliche Bewegungsformen seien, und wir müssen immer noch auf neue Zerlegungen der jetzt bekannten chemischen Elemente gefaßt sein.“ (Helmholtz, 1896, S. 592.)

⁵⁴ Clemenceau, 1929, S. 13.

⁵⁵ Clemenceau, 1929, S. 72.

ten es sogar dabei bewenden lassen, wenn wir nicht Gründe genug hätten zu wissen, daß in jedem menschlichen Wesen die Empfindungsmöglichkeiten verschieden sind.“⁵⁶ So wie deshalb die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter nicht zu vereindeutigen ist, ist es auch das Verhältnis des Malers zur Außenwelt nicht. Es handelt sich „stets um besondere, wechselnde Empfindungszustände, die durch den Kontakt mit der Außenwelt jeweils eine Rückwirkung erfahren.“⁵⁷

Künstler, meint Clemenceau, könnten alle Teile der menschlichen Empfindbarkeit im Kunstwerk vereinen. „Für mich ist es demütigend; wir sehen keineswegs die Dinge in der gleichen Weise. Ich öffne meine Augen und sehe Formen, feine Farbschattierungen, die ich, bis man mir das Gegenteil beweist, für die flüchtige Erscheinung der Dinge halte, wie sie sind. Mein Auge bleibt an der zurückstrahlenden Oberfläche haften und dringt nicht weiter. Bei Ihnen ist es anders. [Ihr Blick] durchstößt die Rinde der Scheinbarkeiten, und Sie durchdringen die Substanz, um sie in Lichtatome zu zerlegen, die Sie mit dem Pinsel wieder zusammensetzen um damit die Wirkung des Reizes auf unsere Netzhaut so nachdrücklich wie möglich in zarter Weise wiederherzustellen.“⁵⁸ In ähnlichem Ton schrieb Guy de Maupassant: „Das Auge, dieses bewundernswerteste aller menschlichen Organe, vermag sich immer weiter zu vervollkommen, und wenn es klug geschult, erlangt es eine erstaunliche Schärfe. In der Antike waren nur vier oder fünf Farben bekannt. Heutzutage können wir unzählige Farbtöne differenzieren. Echte Künstler ... werden eher von den Modulationen und Harmonien berührt, die aus einem einzigen Ton hervorgehen, als von den schreienden Effekten, die den Massen gefallen... Und ich bin schwach, machtlos, und von den kaum unterscheidbaren Tönen, von den undefinierbaren Harmonien, die vielleicht nur meine Augen beobachten, ebenso gequält wie Claude Monet. Und schmerzliche Tage bringe ich damit zu, den Schatten eines Meilensteines auf einer weißen Straße zu betrachten, und mir wird klar, daß ich außerstande bin, ihn zu malen.“⁵⁹

Zum Gemeinplatz unter Kunsthistorikern geworden ist Paul Cézannes Äußerung, Monet sei nichts als ein Auge: „Monet, ce n'est qu'un œil... Mais, bon Dieu, quel œil!“⁶⁰ Guy de Maupassant legt Monet eine Bestätigung in den Mund: „Es ist wahr, ich lebe nur durch meine Augen. Von morgens bis abends wandere ich durch Wald und Feld, über Felsen und durch Steinginster, bin ich auf der Suche nach reinen Farbtönen und übersehenen Nuancen - nach allem, wovon wir in der Schule nichts lernten, wo wir unserer klassischen Bildung ausgeliefert waren, die uns Scheuklappen aufsetzte und uns davon

Monets Auge

⁵⁶ Clemenceau, 1929, S. 10.

⁵⁷ Clemenceau, 1929, S. 11.

⁵⁸ Clemenceau, 1929, S. 24f.

⁵⁹ Guy de Maupassant: Das Leben eines Landschaftsmalers. Zuerst in: Le Gil-Blas, 28. September 1886. In: Stuckey, 1994, S. 123.

abhielt, zu erfahren und zu erforschen.“⁶¹ So setzt Monet lebensgeschichtlich wahrnehmendes Lernen gegen curricular verstandenes Lernen in Bildungseinrichtungen.

Über Monets Sehvermögen ist viel geschrieben und spekuliert worden. Es wurde versucht, seine Bilder auf ein außerordentlich empfindliches Wahrnehmungsvermögen zurückzuführen. Zugleich wurde eben dieses Wahrnehmungsvermögen als im psychischen und physischen Sinne krankhaft bezeichnet. Clemenceau schrieb, daß M. Huysmans 1880 Monet und seine Freunde an Dr. Charcot verwiesen habe, „den erfahrenen Fachmann über Farbenwahrnehmungen bei den Hysterischen und Nervenkranken der Salpêtrière“.⁶² Nicht zuletzt wurden vor allem die *Nymphéas* in Zusammenhang mit Monets Augenerkrankung im fortgeschrittenen Alter gebracht.

Alfred de Lostalot schrieb in einer Ausstellungskritik von 1883 die ambivalente Reaktion auf Monets Bilder einem physiologisch außerordentlichen Empfindungsvermögen zu: „Unserer Ansicht nach malt Monet sozusagen in einer fremden Sprache, zu der nur er und einige Eingeweihte Zugang haben. Es ist keine Sprache, die erlernbar wäre, es handelt sich um etwas Instinktives, und diejenigen, die sie verstehen, sind sich über das Ausmaß ihrer Gabe nicht im klaren, wenn es denn tatsächlich eine ist. Vielleicht gelingt es uns, mit Hilfe einer rein physikalischen Begründung, alle auf einmal zu erklären, den Maler, seine Bewunderer und seine Kritiker. Die Sehkraft von Monet ist außergewöhnlich. Er sieht anders als die meisten, und da er aufrichtig ist, versucht er, das Gesehene wiederzugeben. Es ist bekannt, daß innerhalb des Lichtspektrums ein Strahlenbereich existiert, der von der Hornhaut abgehalten wird, so daß die Netzhaut ihn nicht empfängt. Dieser Strahlenbereich heißt ultraviolett, weil er über den von jedermann wahrnehmbaren violetten Strahlenbereich hinausreicht. In der Natur spielt dieser Strahlenbereich eine wesentliche Rolle, aber seine Wirkung ist nicht optischer Art. Jüngste Versuche ... haben jedoch bewiesen, daß manche Menschen auf diesen unsichtbaren Teil des Spektrums heftig reagieren. Monet zählt unzweifelhaft zu dieser Gruppe; er und seine Freunde sehen ultraviolett, während die Masse etwas anderes sieht. Daher das Mißverständnis.“⁶³

⁶⁰ Cézanne, zit. nach: Patin, 1991, S. 178.

⁶¹ Monet nach Guy de Maupassant: „Das Leben eines Landschaftsmalers“. Zuerst in: „Le Gil-Blas“ vom 28. September 1886. In: Stuckey, 1994, S. 122.)

⁶² Huysmans, zit nach: Clemenceau, 1929, S. 99.

⁶³ Alfred de Lostalot in: Stuckey, 1994, S. 102f.

Helmholtz beschreibt im 'Handbuch der physiologischen Optik' die Reihe der sichtbaren Spektralfarben von Rot zu Violett. Über das Ultraviolett sagt er: „Schließlich folgt als Ende des Spectrum auf der brechbarsten Seite das Ultraviolett. Dieser Theil ... kann nur gesehen werden, wenn die ... helleren Theile des Spectrum sehr sorgfältig abgeblendet sind. Die Anwesenheit von Lichtstrahlen besonderer Art an dieser Stelle lernte man zuerst durch die chemischen Wirkungen derselben kennen, und nannte sie deshalb unsichtbare chemische Strahlen. In

Schließlich wird Monets Spätwerk häufig in Zusammenhang mit einer Starkerkrankung gebracht. Monet war sich den Veränderungen seines Sehvermögens in hohem Maße bewußt. Er zeigte sogar Interesse an den dadurch hervorgerufenen Erscheinungen: „Ich hatte gut begonnen, begeistert wie immer, und erwartete wohl, zu etwas besserem zu kommen, aber ich musste meine Hoffnungen und manchen glücklichen Anfang aufgeben und die anderen Sachen verlieren; dazu kommt, dass mich meine schlechte Sicht alles in einem totalen Nebel erscheinen lässt. Das ist zwar recht schön, und ich hätte dies auch wiedergeben wollen“.⁶⁴ Schließlich fand Monet zu einem pragmatischen Umgang mit seiner Erkrankung. „Wenn ich den Sinn für Farben bei den großen Gemälden ... wiedergefunden habe, so liegt es an der Tatsache, daß ich meine Arbeitsweise meinem Sehvermögen angepaßt und meistens den Farbton auf gut Glück gewählt habe, indem ich mich einzig und allein auf die Etiketten meiner Tuben einerseits und auf die unveränderliche Reihenfolge verlassen habe, die ich mir beim Auftragen meiner Farben auf die Palette angewöhnt habe. Ich habe mich schnell daran gewöhnt, und es ist mir noch nie passiert, daß ich mich geirrt habe. Ich muß übrigens hinzufügen, daß mein Sehvermögen sich manchmal erholt und ich mehrfach die Farben erkennen konnte wie früher, was ich genutzt habe, um mich entsprechend zu kontrollieren.“⁶⁵

Über Monets Starkerkrankung gibt es eine umfangreiche Bibliographie, gestützt auf medizinische Untersuchungen und zahlreiche Briefe.⁶⁶ Monets

Wahrheit sind diese Strahlen aber nicht unsichtbar, wenn sie auch allerdings das Auge verhältnißmäßig viel schwächer afficiren, als die Strahlen des mittleren leuchtenden Theils des Spectrum ... Sobald man die letzteren durch geeignete Apparate vollständig entfernt, sind die ultravioletten Strahlen dem Auge ohne Schwierigkeit sichtbar, und zwar bis zum Ende des Sonnenspectrum. Ihre Farbe ist bei geringer Lichtintensität indigblau, bei größerer Intensität bläulich grau.“ (Helmholtz, 1896, S. 287)

⁶⁴ Monet im Sommer 1922 an die Brüder Bernheim. Zit. nach: Geelhaar, 1986, S. 98.

⁶⁵ Monet nach Thiébault-Sisson. In: Stuckey, 1994, S. 292.

⁶⁶ Schon 1919 empfahl Clemenceau Monet die Operation seines Stars. Monet lehnte aus Angst vor den möglichen Folgen ab. Um 1920 nahmen die Klagen Monets über den Zustand seines Sehvermögens zu: „Ich sah die Farben nicht mehr mit der gleichen Intensität, ich malte das Licht nicht mehr so naturgetreu. Die Rottöne kamen mir schmutzig vor, die Rosatöne fade und die Zwischentöne oder die dunkleren Töne entgingen mir völlig. Was die Formen anging, so sah ich sie immer noch genauso klar und ich hielt sie mit der gleichen Genauigkeit fest... Ich malte immer finsterer, immer mehr in der Art 'alter Gemälde'... Es kam jedoch der Tag, ... an dem ich zu spüren glaubte, die Krankheit sei vorübergehend zum Stillstand gekommen. Ich versuchte eine Reihe von Experimenten, die ausschließlich darauf abzielten, mir die Grenzen und Möglichkeiten meines Sehvermögens zu zeigen, und ich stellte mit Freuden fest, daß ich zwar unempfindlich für die Feinheiten und Modulationen der Farben in nächster Nähe blieb, daß meine Augen mich aber zumindest nicht täuschten, wenn ich zurücktrat und das Motiv im Großen betrachtete ... Ich stellte meine Fähigkeiten anhand unzähliger Skizzen auf die Probe, die mich zunächst überzeugten, daß sich für mich Studien heller Lichtwirkungen endgültig verboten, die mir jedoch auch die Gewißheit gaben, daß zwar zarte Farbspiele und -übergänge nicht mehr

Sichtweise und die spekulative Annahme einer Verbindung mit seiner Augenkrankheit sind noch immer aktuelle Forschungsgegenstände, wie eine aktuelle Untersuchung von John S. Werner⁶⁷ zeigt. Das weist auf eine grundsätzliche Problematik, die mit dem Verhältnis von Sichtweise, Malweise und dargestellter Gegenständlichkeit zu tun hat. Veränderungen in der künstlerischen Gestaltungsweise werden weniger auf die Veränderung historisch determinierter Wahrnehmungsmuster zurückgeführt, als auf organische Abweichungen im Körper des Künstlers. „So wurde ...“, schreibt Boehm, „Monets Spätwerk auf eine tatsächliche Starkerkrankung zurückbezogen, die ihn jene amorphen Farbwirbel der späten Gartenbilder zu gestalten veranlaßt habe.“⁶⁸ So selbstverständlich es ist, daß physiologische Gegebenheiten (auch Besonderheiten, man denke an synästhetische Wahrnehmungen) in Zusammenhang stehen können mit dem, was in der Malerei erscheint, so halte ich doch eine Deutung inhaltlicher Art im Zusammenhang mit Monet für nicht fruchtbar. Roger Shattuck spricht sich gegen die Tendenz aus, die Sichtweise des alten, augenkranken Monet als eine Verschleierung der Dinge zu betrachten, „als ein gefärbtes Glas, durch das er in den letzten 15 Jahren entschlossen blickte. Wir wären besser beraten, sie [Monets Sichtweise] als die fortgeschrittenen Stadien eines Trainingsprozesses zu betrachten“.⁶⁹ Eine Betrachtungsweise, die in Monets Alterswerk solchen Zuwachs sieht, ermöglicht erst den Einbezug der Betrachter, ihre Teilnahme am Sehereignis und die Anbindung der malerischen Erscheinung an ihre Seherfahrungen. Erst wenn Monets Malweise als Folge eines Lernprozesses gefaßt wird, kann die Malerei prinzipiell solches Lernen als Vermittlungspotential bereithalten.

mein Fall waren, ich aber so deutlich wie eh und je sah, wenn es um lebhaftere Farben ging, die sich von einer Masse dunkler Töne abhoben.“ (Monet zit. nach: Thiébaud-Sisson in: Stuckey, 1994, S. 290f.) Nach weiteren Verschlimmerungen konsultierte Monet 1922 einen Arzt in Paris, der ihm zu baldiger Operation des schlechteren Auges riet. Im Januar 1923 wurde Monet operiert. Die Operation führte zur „Wiedergewinnung der Farbenwahrnehmung, aber mit einer vorläufigen Änderung: unmittelbar nach der Entfernung des Linsenstars äußert sich das plötzliche Fehlen dieses Filters in einer sehr intensiven Schau der Farben, die hellstrahlend und beherrscht durch blaue Tönung wahrgenommen werden; ... Monet klagte auch über eine Überbetonung des Gelben oder ‘Xanthopsie’ ... Entsprechend der Diagnose der Ärzte Coutela und Maawas ... schwächt sich diese farbenbetonte Sicht nach einigen Monaten der Wiederanpassung an die neue Art des Sehens und dank der Benutzung von entsprechend angepaßten Brillengläsern ab.“ (S. Gache-Patin, Katalog 1980, S. 325. Zit. nach: Hoog, 1984, S. 49.) 1925 schrieb Monet an Marc Elder, er habe nun endlich seine wirkliche Sehkraft wiedergefunden.

⁶⁷ John S. Werner: *Altern mit den Augen Monets*. Berlin - New York (Walter de Gruyter) 1997. Sonderveröffentlichung.

⁶⁸ Boehm, 1997, S. 283.

⁶⁹ „We tend to see that vision as a kind of veil thrown over the motif, a coloured glass, through which he peered resolutely for the last 15 years. Yet we would do better to interpret it as the advanced stages of a process of training“. (Shattuck, 1982, S. 38f.)

Will man die Gegenständlichkeit in den *Nymphéas* beschreiben, so gerät man schon nach den ersten zögernden Schritten in Verwicklungen. Man kann sagen: ein Seerosenteich. Einzelne Blüten kann man ausmachen, und ovale Blätter (Abb. 7, 8). Die Bäume mit den herunterhängenden Zweigen, das sind unzweifelhaft Trauerweiden (Abb. 23, 24). Also Bäume, könnte man aufzählen, und Seerosen, und Wasser.

Steht man in Giverny vor dem großen Seerosenteich, dann ist alles ganz einfach. Es gibt den Wasserspiegel, darauf, gefällig verteilt, Seeroseninseln (Abb. 9, 10). Das herausstechendste Merkmal von Wasser in der Natur ist, daß es sich fast immer bewegt und daß seine spiegelnde Oberfläche die Umgebung aufnimmt. Und durchsichtig ist es, so daß man manchmal den Grund sehen kann. Der Teich ist eingebettet in eine üppig wuchernde Flora. Trauerweiden stehen am Ufer, ihre Zweige reichen bis auf den Wasserspiegel. Brücken führen über den Ab- und Zufluß des Teiches. Ordentliche Wege sind angelegt - bequem kann man den Teich umrunden und auf seinen Wasserspiegel hinabblicken. Dort sieht man Wolken, Himmelsausschnitte, reflektierte und reale Pflanzen und wehendes Seegras am Grund des nicht sehr tiefen Teichs. Spiegelung hin oder her: hier gibt es ein Oben und ein Unten, der Teich hat einen Ort, vor uns, inmitten von Monets Anwesen. Hier sind, scheint es, keinerlei Uneindeutigkeiten.

In der Orangerie ist alles anders. Ein ununterscheidbares Geflecht bilden die Dinge und die Spiegelungen. Kaum Ufer ist auszumachen, es gibt keinen Horizont. Da vor den Tafeln die Binokularität uns nicht weiterhilft und keinerlei Perspektive einen Anhalt bietet, können wir die Tiefenebenen nicht unterscheiden. Auf derselben Ebene scheinen die Wolken zu liegen mit dem Seegras und mit den Wasserrosen. Immer vieldeutiger werden die räumlichen Verhältnisse. Was eben noch eine feste Farbfläche war, beginnt als virtuelle Wasserscheibe sich quer in den Raum zu legen. Was eben noch ein Pinselstrich zu sein schien, fest und energisch gezogen, wird zum flirrenden Reflex, der sich vor unseren Augen zu bewegen scheint.

Aus der Nähe betrachtet zerfallen Monets Bilder in unzusammenhängende Stücke. „Aber aus größerem Abstand betrachtet, liefern die Landschaften Monets eine Illusion räumlicher Tiefe, die so überzeugend ist wie die stereoskopischen Fotografien, die damals als Neuheit die Runde machten. Abhängig vom Standpunkt des Betrachters kann daher jedes Werk von Monet als reine Malerei oder auch als reine Illusion betrachtet werden.“⁷⁰ Die veränderlichen und deutenden Sichtweisen der Betrachter leiten die Erfahrungen vor den Werken ebenso, wie der besondere Blick des Malers auf die Erscheinung der Dinge.

Monet scheint die Materialität der Farbe, die ebene Leinwand, die flirrenden Reflexe, die atmosphärischen Verdichtungen und die ziehenden Wolken in *einem* Blick gehabt zu haben. „Wie jeder andere“, schreibt Clemenceau, „habe

⁷⁰ Stuckey, 1994, S. 29.

ich schon festgestellt, daß in der Entfernung von der Leinwand, wo Monet sich notwendigerweise zum Malen aufstellte, der Beschauer nur ein wildes Durcheinander von Farben wahrnimmt. Geht er jedoch einige Schritte rückwärts, so erlebt er, wie auf dieser selben Leinwand sich die Natur wieder wunderbar zusammenfügt, sich anordnet mitten im unentwirrbaren Durcheinander vielfarbiger Flecke, die uns beim ersten Anblick bestürzen.“⁷¹ Monets Intention war es offenbar nicht, Empfindungsphänomene nach gegenständlichen Kategorien zu klassifizieren, in eindeutig Ablesbares zu übersetzen und uns so den zwar illusionären, doch identifizierbaren Anblick seines Gartenteiches zu bieten. Er hat das, was in Giverny so eindeutig zu sein scheint, anders in den Blick gefaßt.

Helmholtz' Ausführungen machen verständlicher, welch ein Blick das gewesen sein könnte und inwiefern man solches Sehen als erweitert gegenüber utilitaristischer Wahrnehmung verstehen kann. Zunächst sind wir darauf trainiert, aus wenigen Empfindungsdaten Vertrautes zu identifizieren, die Sinnesdaten sind uns nicht bewußt. Einerseits sind wir bei der Beurteilung von Empfindungen auf deren Kontext angewiesen, andererseits hindert uns oft die eingeübte Beziehung auf die Außenwelt, uns der reinen Empfindungen bewußt zu werden. Bewußt werden sie uns erst dann, wenn wir den eingeübten Kontext verlassen: „Als Beispiel dafür möge die bekannte Erfahrung dienen, daß die Farben einer Landschaft viel glänzender und bestimmter heraustreten, wenn man sie bei schiefer und umgekehrter Lage des Kopfes betrachtet, als bei der gewöhnlichen aufrechten Haltung. Bei der gewöhnlichen Art der Beobachtung suchen wir nur die Objekte als solche richtig zu beurtheilen. Wir wissen, daß grüne Flächen aus einer gewissen Entfernung in etwas verändertem Farbton erscheinen; wir gewöhnen uns von dieser Veränderung abzusehen und lernen das veränderte Grün ferner Wiesen und Bäume doch mit der entsprechenden Farbe naher Objekte zu identificiren. Bei sehr fernen Objecten, fernen Bergreihen bleibt von der Körperfarbe wenig zu erkennen, sie wird meist durch die Farbe der erleuchteten Luft überdeckt. Diese unbestimmt blaugraue Farbe, an welche nach oben das helle blaue Feld des Himmels oder das rothgelbe der Abendbeleuchtung, nach unten das lebhafte Grün der Wiesen und Wälder grenzt, ist Veränderungen durch den Contrast sehr ausgesetzt. Es ist für uns die unbestimmte und wechselnde Farbe der Ferne, deren Unterschied zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Beleuch-

Ursprüngliches
Sehen

⁷¹ Clemenceau, 1929, S. 35f.

Clemenceau führt wieder die besondere Wahrnehmungsfähigkeit Monets an: „Wie vermochte Monet, der seinen Standort beim Malen nicht verließ, von dem gleichen Punkt aus die Auflösung und das Wiederausammenfließen der Farbtöne zu erfassen, die ihm gestatteten, die gesuchte Wirkung zu erreichen? Zweifellos handelte es sich dabei um den Zustand eines unendlich zarten Empfindens, das immer bereit ist, zu allen äußeren Vorgängen entsprechende Reaktionen, auf der Netzhaut Reihen von Augenblicksbildern, vermittels einer geschmeidigen Anpassung aufeinander folgen zu lassen.“ (ebd.)

tungen wir wohl genauer beachten, während wir ihre wahre Beschaffenheit nicht bestimmen, da wir sie auf kein bestimmtes Object zu übertragen haben und wir eben ihre wechselnde Beschaffenheit kennen. So wie wir uns aber in ungewöhnliche Umstände versetzen, z.B. unter dem Arme oder zwischen den Beinen durchsehen, so erscheint uns die Landschaft als ein plattes Bild, theils wegen der ungewöhnlichen Lage ihres Bildes im Auge, theils weil die binoculare Beurtheilung der Entfernung ... ungenauer wird. Ja es kommt wohl vor, daß bei umgekehrtem Kopfe die Wolken richtige Perspective bekommen, während die Objecte der Erde als ein Gemälde auf senkrechter Fläche erscheinen, wie sonst die Wolken am Himmel. Damit verlieren auch die Farben ihre Beziehung zu nahen oder fernen Objecten und treten uns nun rein in ihren eigenthümlichen Unterschieden entgegen. Da erkennen wir denn ohne Mühe, daß das unbestimmte Blaugrau der weiten Ferne oft ein ziemlich gesättigtes Violett ist, daß das Grün der Vegetation stufenweise durch Blaugrün und Blau in jenes Violett übergeht u.s.w. Dieser ganze Unterschied scheint mir darauf zu beruhen, daß wir die Farben nicht mehr als Zeichen für die Beschaffenheit von Objecten betrachten, sondern nur noch als verschiedene Empfindungen und wir deshalb ihre eigenthümlichen Unterschiede unbeirrt durch andere Rücksichten, genauer auffassen.“⁷²

Folgt man Helmholtz' Ausführungen - die geradezu als Beschreibung Monetscher Wasserlandschaften gelesen werden könnten -, so scheint Monet fähig gewesen zu sein, von der aufs Zweckmäßige gerichteten, eingeübten Beziehung auf die Außenwelt absehen zu können. Lilla Cabot Perry, die gerne Monets Schülerin gewesen wäre (Monet hat niemals Schüler genommen⁷³), paraphrasiert den 'Lehrer' Monet so: „Wenn Sie zum Malen ins Freie gehen, versuchen Sie, die Objekte, die Sie vor sich haben - einen Baum, ein Haus, ein Feld oder was auch immer - zu vergessen. Denken Sie nur, hier ist ein blaues Quadrat, hier ein rosafarbenes Rechteck, hier ein gelber Streifen, und malen

⁷² Helmholtz, 1896, S. 606f.

Das Umdrehen von Bildern zum Zwecke der Überprüfung von Farbe und Komposition unabhängig von den dargestellten Gegenständen ist ein alter Atelierbrauch. Leonardo da Vinci empfahl, zu gleichen Zweck einen Spiegel zu benutzen.

⁷³ „Ich bin gegen das Lehren. Von der Natur müssen wir lernen. Vor einiger Zeit schrieb man mich an und fragte mich, ob ich Kunststudenten unterrichten wolle, die nach Giverny kommen sollten. Ich antwortete: 'Nein; ich muß selbst zu viel lernen, um mich in ein solches Vergnügen zu stürzen.' Es gibt zwei Möglichkeiten: Wenn ein junger Mann das heilige Feuer verspürt - soll er arbeiten, soll er die Natur studieren... S'il a quelque chose dans le ventre, il trouvera les moyens... Andererseits, wenn es nur der schlichte Wunsch ist, Künstler zu werden, kann er eine Schule besuchen, wenn er möchte ... lehren läßt sich nur das Handwerk, die Techniken. Wenn er alles gelernt hat, das ihm selbst ein guter Lehrer beibringen kann - dann ist die ganze Frage immer noch offen.“ (Monet nach Walter Pach: Im Atelier von Claude Monet. Zuerst in: Scribner's Magazine, Juni 1908. In: Stuckey, 1994, S. 252.

Sie es so, wie es für Sie aussieht, genau die Farbe und die Form, bis es Ihren eigenen naiven Eindruck der Szene vor ihnen abbildet.“⁷⁴

Wie Helmholtz' Ausführungen gezeigt haben, ist das, was Monet als 'naiven Eindruck' beschrieb, keinesfalls selbstverständlich. Er entspricht jedoch der im 19. Jahrhundert verbreiteten Vorstellung vom 'ursprünglichen Sehen'. „Die Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts war auf der Spur dieses Problems mit Wendungen wie der 'Unschuld des Auges' (Ruskin), mit dem Konzept 'reiner Wahrnehmung' oder der Idee eines 'ursprünglichen Sehens', für die nicht selten ein geheilter Blinder bemüht wurde, dessen Auge die Wirklichkeit neu und anfänglich erschließt.“⁷⁵ Es formuliert sich der Wunsch, dem Sehen gegenüber Begriff, Sprache und Text einen erweiterten Spielraum zu schaffen und es aus der Vorherrschaft des Wissens und aus seiner Bindung an das wiedererkennende Sehen zu befreien. Der Kritiker John Ruskin schrieb 1850: „Die ganze technische Kraft der Malerei hängt davon ab, daß wir die sogenannte *Unschuld des Auges* wiedererlangen, eine Art kindlicher Wahrnehmungsweise, mit der wir Farbflecken als das wahrnehmen, was sie sind, ohne Bewußtsein dessen, was sie bedeuten - wie ein Blinder sie sehen würde, wenn er plötzlich sehen könnte.“⁷⁶

Daß Monet vom 'naiven Eindruck' spricht, der festzuhalten sei, drückt seine Suche nach unverfälschten visuellen Eindrücken aus. Dieses - unerreichbare - Ideal hat die Kraft eines Mythos: „Der 'Blinde' ist ein mythischer Held, der sich einer Welt urwüchsiger Phänomene gegenübersteht. Sein Empirismus ist total.“⁷⁷ Im Unterschied zur ungeordneten Wahrnehmung geheilter Blinder ist Ruskins 'unschuldiges Auge' alles andere als ein ursprüngliches Phänomen. Solches Sehen ist vielmehr erlernt. Ruskin, Monet und Cézanne geht es um „ein Sehen, das unter großen Schwierigkeiten zustande kommt und für das Auge einen Blickwinkel beansprucht, der vom Gewicht historischer Codes

⁷⁴ Monet nach Lilla Cabot Perry: „Erinnerungen an Claude Monet von 1889 bis 1909“ Zuerst in: *The American Magazine of Art*, März 1927. In: Stuckey, 1994, S. 183.

⁷⁵ Boehm, 1986, S. 118.

Problematisch an der Vorstellung von einem unschuldigen Auge ist, daß in ihr noch ein Rest der Suche nach 'objektiver Wahrheit' verborgen liegt: Die Idee, das Künstlerauge allein vermöchte die Natur so zu sehen wie sie 'tatsächlich' ist.

⁷⁶ John Ruskin, zit. nach: Crary, 1996, S. 100.

Bei der Untersuchung Blindgeborener, denen durch eine Operation das Augenlicht gegeben wurde, hat man festgestellt, daß die Operation nur einen vorbereitenden Wert hat. „Einem Blindgeborenen das Sehen wiederzugeben, ist mehr die Arbeit eines Erziehers als die eines Arztes.“ (Moreau, zit. nach: Zajonc, 1994, S. 16.) Die rohen Sinnesdaten müssen erst mit Hilfe kognitiver Fähigkeiten interpretiert werden, bevor von 'Sehen' gesprochen werden kann. „Neben dem äußeren Licht und dem Auge ist das Sehvermögen auch auf ein 'inneres Licht' angewiesen, ein Licht, welches das vertraute Außenlicht ergänzt und die rohen Sinnesdaten in bedeutungsvolle Wahrnehmung verwandelt. Das Licht des Bewußtseins muß sich mit dem Licht der Natur vereinigen, um eine Welt hervorzubringen.“ (Zajonc, 1994, S. 17.)

⁷⁷ Gordon/Forge, 1985, S. 56.

und Konventionen des Sehens befreit ist; um eine Position, von der aus das Sehen funktionieren kann, ohne dem Zwang zu unterliegen, seinen Inhalt in eine verdinglichte 'wirkliche' Welt einordnen zu müssen.“⁷⁸ Was Jonathan Crary als Gewinn und Zuwachs an Freiheit beschreibt, wird von Arnold Hauser kritisch betrachtet. Der Impressionismus greife mit der Konstruktion des jeweiligen Gegenstands aus den nackten Sinnesdaten auf „den unbewußten psychischen Mechanismus zurück und gibt zum Teil rohes Erfahrungsmaterial, das unserem gewöhnlichen Wirklichkeitsbild ferner steht als die begrifflich verarbeiteten Sinneseindrücke.“⁷⁹

Crarys und Hausers Äußerungen umreißen die theoretischen Voraussetzungen des Impressionismus und zugleich den wesentlichen Einwand gegen ihn. Die von den Impressionisten angestrebte „reine Wahrnehmung“, bemerkt Max Raphael, enthalte nicht die Realität des Objekts.⁸⁰ Deshalb bestimmt Raphael 1913 den Impressionismus als „eine völlige Nivellierung des Inhalts ... auf ein Mittleres, auf ein Unbedeutendes, Belangloses; eine Nivellierung nicht nur des Stoffs, ... sondern vor allem des Gehalts“.⁸¹ Solcher Mangel an Gehalt resultiere daraus, daß „alle jene Gefühle [fehlen], die sich allein aus dem Dualismus von Subjekt und Objekt und aus der Forderung einer zu schaffenden Einheit herleiten: das Pathos und das Erhabene. Es fehlt aber auch jene Mannigfaltigkeit von Beziehungen, die über das individuelle Ich in größere Zusammenhänge hinausweisen: das Religiöse und das Soziale.“⁸² Aus all diesen Mängeln heraus konstatiert Raphael, die impressionistische Daseinsempfindung sei unreflektiert, und er kommt zu dem vernichtenden Schluß, dem Impressionismus sei keinerlei schöpferische Kraft zuzuschreiben.

Impressionismus

Raphael steht mit seinem Urteil nicht allein. Arnold Hauser kam vierzig Jahre später zu einem ähnlichen Urteil: „Eine Welt, deren Erscheinungen sich stets ... verändern, erzeugt den Eindruck eines Kontinuums, in dem alles zusammenfließt und in dem es keine anderen Unterschiede gibt als die verschiedenen Einstellungen und Gesichtspunkte des Beschauers. Eine dieser Welt angemessene Kunst wird ... im Menschen nicht nur einfach das Maß der Dinge erblicken, sondern im hic et nunc des Individuums das Kriterium der Wahrheit suchen... Der Primat des Augenblicks ... bedeutet ästhetisch ausgedrückt die Herrschaft der Stimmung über das Leben ... Es äußert sich in dieser Stimmungshaftigkeit der künstlerischen Darstellung zugleich eine grundsätzlich passive Haltung dem Leben gegenüber, ein Sichabfinden mit der Rolle des Zuschauers, des rezeptiven und kontemplativen Subjekts, ein

⁷⁸ Crary, 1996, S. 101.

⁷⁹ Hauser, 1953, S. 932.

⁸⁰ Raphael, 1913, S. 92.

⁸¹ Raphael, 1913, S. 97.

⁸² Raphael, 1913, S. 99.

Standpunkt der Distanzhaltung, des Zuwartens, des Nichtengagiertseins - mit einem Wort, die ästhetische Attitüde schlechthin. Der Impressionismus bedeutet die äußerste Konsequenz der romantischen Verzichtleistung auf ein praktisch tätiges Leben.“⁸³

Nach Hauser bringt die impressionistische Methode eine Reihe von Reduktionen, Beschränkungen und Vereinfachungen mit sich. Sie beschränkt die Darstellung auf die Visualität und eliminiert alles, was nicht optischer Natur ist. Sie verzichtet auf alle literarischen Elemente. Sie reduziert die darzustellenden Motive auf Landschaften und Stilleben - bzw. faßt alle Sujets stillebenhaft auf. Farben zeigt der Impressionismus nicht gegenstandsgebunden, sondern als abstrakte Phänomene. „Man kann diese Versachlichung und Neutralisierung der Motive als den Ausdruck der antiromantischen Gesinnung der Zeit auffassen und in ihr die vollständige Entheroisierung und Trivialisierung der künstlerischen Gegenstände erblicken, man kann sie aber auch als eine Entfernung von der Wirklichkeit betrachten und die Beschränkung der Malerei auf 'arteigene' Sujets als einen Verlust vom naturalistischen Standpunkt ansehen.“⁸⁴ Deutlich geht aus Hausers Äußerungen hervor, daß er 'Wirklichkeit' nicht im Helmholtz'schen Sinne als das, was 'wirkt' begreift, sondern als das, was im wiedererkennenden Sehen an Wirklichkeitskonstrukten bestätigt wird.

Raphael konstatierte, daß in impressionistischen Spätwerken noch von der Wirklichkeit der Sinnesdaten abgesehen werde und die Dinge zugunsten der Atmosphäre zurückträten: „Man steigert absichtlich, um diese in einer über die Natur hinausgehenden Weise zum Ausdruck zu bringen. Unter dem Einfluß der Japaner befreit man sich allmählich überhaupt von der gegenständlichen Struktur, um an ein und demselben Gegenstand die allmählichen Veränderungen der Atmosphäre um so deutlicher darstellen zu können.“ Das Ganze nähert sich immer mehr einer stofflosen Vision. „Der Gesang der Welten in verzückten Sinnen, das ist ein später Monet oder Rodin. Daß der Weg in der Vision endete, kann uns nicht wundern, da wir gesehen haben, daß der Impressionist dank seiner Negierung des Dualismus von Subjekt und Objekt vom letzteren nur seinen Schein erfaßte. Damit war die Einheit, die er im Werk erreichte, dazu verdammt, eine stoffliche zu bleiben ...: in sich unlebendig. Das Wesen des Geistes ... hat die impressionistische Malerei ... nicht zu finden gewußt und damit innere Lebendigkeit und Eigenproduktivität nicht erreichen können. Die Einheit im Werk ist von vornherein keine Organisation aus den Gesetzen des Geistes und der Materie, sondern eine materiale Verei-

⁸³ Hauser, 1953, S. 931.

Hausers Standpunkt ist historisch nicht überholt. Bernhard Kerber bedient sich in seinem Aufsatz „Bild und Raum - zur Auflösung einer Gattung“ (1981) der zitierten Argumentation Hausers zur Gesamtdeutung von Monets *Nymphéas*.

⁸⁴ Hauser, 1953, S. 933.

nigung derselben und als solche dem Prozeß der Formbildung entgegengesetzt“.⁸⁵

Raphaels und Hausers Bestimmungen des Impressionismus stehen hier beispielhaft für die Formulierung einer grundsätzlichen, als Verlust benannten Abwesenheit vom Begrifflichen - und damit von allem Geistigen schlechthin. Solche Formulierungen stehen in der Tradition eines abendländischen Denkens und Philosophierens, das an der Aufschlußkraft des Sehens für das Erkennen zweifelt. Sie schließen an den entscheidenden Einwand gegen das Sehen an, der besagt, daß wahres Erkennen vornehmlich den Augen des Geistes vorbehalten sei. Das Geistige wird als Grundlage der abendländischen Kultur angesehen, auf ihm beruht die Möglichkeit praktisch tätigen Lebens. Dabei entgeht solch eurozentristischer Sichtweise, daß das Bemühen um ein 'sehendes Sehen' mit großer Anstrengung verbunden ist, die nicht etwa mündet in 'Distanzhaltung' und 'Nichtengagiertsein', sondern im Gegenteil sich um den Abbau von Distanz gegenüber den Phänomenen bemüht. Eine Sichtweise dagegen, die in der impressionistischen Daseinshaltung Beschränkung und Mangel sieht, orientiert sich am Utilitaristischen und Zweckmäßigen. Doch kann die Abwesenheit von Zweckmäßigem positiv gewendet werden - als Anwesenheit eines erweiterten Sehvermögens. Darum hat sich Monet bemüht. Aus vielen Briefen geht hervor, welche Anstrengung ihn das gekostet hat - abgesehen von den physischen Gewaltakten, die Monet sich im hohen Alter für die Herstellung der großen Seerosentafeln abverlangte.

Der impressionistische Blick, vom gegenständlichen und zweckgebundenen Sehen weitgehend frei, läßt sich als Anwesenheit einer Seinshaltung darlegen, die sich zuerst in einem anderen Verhältnis zur Gegenstandswelt äußert. Solche Betrachtungsweise ist in der abendländischen Tradition eher auf Seiten der Kunst und der Naturwissenschaft zu finden, als auf geisteswissenschaftlicher Seite.

Naturerlebnis und
Alltagsempfindung

Der Chemiker Albert Hofmann beschrieb in seinen Kindheitserinnerungen 'Einsichten - Ausblicke' ein Naturerlebnis, bei dem sich ihm das Geschaute in einem besonderen Licht gezeigt habe: „Es war an einem Maimorgen... Während ich durch den frischergrüneten, von der Morgensonne durchstrahlten, von Vogelsang erfüllten Wald dahinschlenderte, erschien auf einmal alles in einem ungewöhnlich klaren Licht. Hatte ich vorher nie richtig geschaut, und sah ich jetzt plötzlich den Frühlingswald wie er wirklich war? Er strahlte in einem Glanz einer eigenartig zu Herzen gehenden, sprechenden Schönheit, als ob er mich einbeziehen wollte in seine Herrlichkeit. Ein unbeschreibliches Glücksgefühl durchströmte mich. Wie lange ich gebannt stehen blieb, weiss ich nicht, aber ich erinnere mich der Gedanken, die mich beschäftigten, als der verklärte Zustand langsam dahinschwand und ich weiterwanderte. Warum dauerte die beseligende Schau nicht weiter an, da sie doch eine durch unmit-

⁸⁵ Raphael, 1913, S. 101f.

telbares tiefes Erleben überzeugende Wirklichkeit offenbart hatte? Und wie konnte ich, wozu mich meine überquellende Freude drängte, jemandem von meinem Erlebnis berichten, da ich sogleich spürte, dass ich keine Worte für das Geschaute fand? Es erschien mir seltsam, dass ich als Kind etwas so Wunderbares gesehen hatte, das die Erwachsenen offensichtlich nicht bemerkten, denn ich hatte sie nie davon reden hören“.⁸⁶

Baudelaire beschrieb ähnliche Erlebnisse als seltene und flüchtige Momente, in denen sich die äußere Welt in einem „mächtigen Relief“ darbierte, in einem Reichtum der Konturen und Farben. „Doch das Seltsamste an diesem Ausnahmezustand des Geistes und der Sinne, den ich ohne Übertreibung paradiesisch nennen darf, wenn ich ihn mit dem trüben Dunkel der gemeinen Alltagsexistenz vergleiche, das Seltsamste an ihm ist, daß er durch keinerlei sichtbare und leicht bestimmbar Ursachen hervorgebracht wird.“⁸⁷

Ein Monets Bildern sehr nahe kommendes visionäres Erlebens der Wirklichkeit beschreibt Aldous Huxley in 'Himmel und Hölle'. Die erlernte und vertraute Wahrnehmungsweise, die ja zum größten Teil auf 'Überblick' angelegt ist, verdichtet sich hier zum mikroskopisch erweiterten Blick: „Ich saß am Meeresufer und hörte nur halb einem Freund zu, der mir heftig etwas zu beweisen suchte, was mich bloß langweilte. Ohne mir dessen bewußt zu sein, blickte ich auf eine dünne Schicht müßig aufgegriffenen Sands auf meiner Hand, als ich plötzlich die erlesene Schönheit jedes einzelnen Körnchens sah; ich sah, daß jedes Teilchen sich vom anderen unterschied und nach einem vollkommenen geometrischen Muster gebildet war, mit scharfen Ecken, von denen jede einen leuchtenden Lichtstrahl zurückwarf, während jedes einzelne winzige Kristall wie ein Regenbogen leuchtete ... (sic) Die Strahlen kreuzten einander und bildeten erlesene Muster von solcher Schönheit, daß sie mir den Atem raubte ... (sic) Dann wurde plötzlich mein Bewußtsein von innen her erleuchtet, und ich sah auf eine lebhaft Weise, wie das ganze Weltall aus Teilchen von Materie bestand, welche, wie matt und leblos sie auch zu sein schienen, von dieser intensiven und vitalen Schönheit erfüllt waren. Ein paar Sekunden lang erschien die ganze Welt als ein einziges Flammen von Herrlichkeit. Als das erlosch, hinterließ es etwas in mir, das ich nie vergessen habe, das mich beständig an die Schönheit gemahnt, die in jedem kleinsten Stäubchen von Materie um uns her eingeschlossen ist.“⁸⁸ Während im Überblick die Dinge verortet und eingeordnet werden, ist das mikroskopische Funkeln von keinem utilitaristischen Interesse. Der beiläufige Blick bringt die Dinge zur Anwesenheit. Er ermöglicht das Eindringen in die Phänomene. Baudelaire beschrieb solche Ausnahmezustände als eine Art „von vertrautem, aber zeitweilig unterbrochenen Umgang, aus dem wir, sofern wir weise wären, die

⁸⁶ A. Hofmann, 1986, S. 22f.

⁸⁷ Baudelaire, 1860, S. 231.

⁸⁸ Huxley, 1954, S. 74.

Gewißheit eines besseren Daseins folgern sollten und die Hoffnung, durch tägliche Übung unseres Willens dorthin zu gelangen.“⁸⁹

Solche Empfindungsphänomene sind offenbar von der Alltagswahrnehmung verschieden. Aldous Huxley verweist in diesem Zusammenhang auf den französischen Philosophen Henri Bergson, nach dessen Auffassung die Sinnesorgane hauptsächlich eliminierend arbeiten. Grundsätzlich sei „jeder Mensch ... in jedem Augenblick fähig, sich an alles zu erinnern, was ihm je widerfahren ist, und alles wahrzunehmen, was irgendwo im Universum geschieht.“⁹⁰ Gehirn und Nervensystem schützen uns vor dieser Informationsflut, indem sie den größten Teil der Informationen ausschließen und nur eine kleine Auswahl übriglassen, die wahrscheinlich von praktischem Nutzen ist. „Um ein biologisches Überleben zu ermöglichen, muß das größtmögliche Bewußtsein durch den Reduktionsfilter des Gehirns und des Nervensystems hindurchfließen.“⁹¹ Die Inhalte dieses reduzierten Bewußtseins faßt der Mensch begrifflich in Symbolsystemen, die den Zugang zu in solchen Systemen gespeicherten Erfahrungen anderer Menschen ermöglichen. Er ist Opfer der Symbolsysteme, indem sie ihn im Glauben bestärken, das reduzierte Bewußtsein sei das einzig mögliche und indem sie „seinen Wirklichkeitssinn verwirr[en], so daß er nur allzu bereit ist, seine Begriffssysteme für gegebene Tatbestände, seine Bezeichnungen für die Dinge selbst zu halten. Was in der Sprache der Religion ‘von dieser Welt’ genannt wird, ist das Universum des reduzierten Bewußtseins.“⁹²

Nur unter Absehung von erlernten Sehgewohnheiten können wir so etwas wie unmittelbare Wahrnehmung erfahren. „Der Unterschied“, schreibt Shattuck, „bewegt sich hier zwischen *le regard*, einem aktiven Blick der die Welt interpretiert mit Hilfe von Kategorien, die wir bereits im Gedächtnis bereithalten, und *l'impression*, einer entspannten Gemeinschaft mit den Dingen, die nur erreicht werden kann durch den willentlichen Verzicht auf gewisse Modi des Denkens und Erwartungshaltungen.“⁹³ John Keats hielt solche Wahrnehmung für „die Fähigkeit, sich ‘in Ungewißheiten, Geheimnis und Zweifel zu begeben, ohne jeden gereizten Griff nach Fakten und Gründen.’“⁹⁴ In ‘Die Wahrnehmung der Veränderung’ schreibt Bergson, es sei von jeher die Aufgabe der Künstler gewesen, „das zu sehen und uns sehen zu las-

Hyperreale Bilder

⁸⁹ Baudelaire, 1860, S. 232f.

⁹⁰ Huxley, 1954, S. 19.

⁹¹ Huxley, 1954, S. 19.

⁹² Huxley, 1954, S. 20.

⁹³ „The opposite here seems to operate between *le regard*, an active looking that interprets the world according to categories we already have in mind, and *l'impression*, a relaxed communion with things, achieved only through a willed abdication of certain modes of thought and expectation.“ (Shattuck, 1982, S. 39.)

⁹⁴ „In a letter John Keats called that state of mind the ability to be ‘in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after facts and reason.’“ (John Keats, zit. nach: Shattuck, 1982, S. 39.)

sen, was wir natürlicherweise nicht wahrnehmen.“⁹⁵ Künstler, meint Bergson, vermöchten in der Natur Aspekte zu entdecken, die zwar unseren Wahrnehmungsapparat ebenso affizierten, die wir jedoch nicht bewußt bemerkten (insofern erfinden sie nichts). Maler hätten diese flüchtigen Erscheinungen isoliert, so daß wir forthin nicht umhin könnten, sie in der Wirklichkeit zu bemerken. Bergson meint, Künstler würden weniger als gewöhnliche Menschen von den positiven und materiellen Seiten des Lebens absorbiert - er schreibt ihnen eine erweiterte Wahrnehmungsfähigkeit zu: „Weil der Künstler weniger daran denkt, seine Wahrnehmung zu benutzen, nimmt er eine größere Zahl der Dinge wahr.“⁹⁶

Manche Menschen seien also mit einer Art von Umgehungseinrichtung geboren worden, welche den Reduktionsfilter ausschaltet. „Andere“, meint Huxley im Anschluß an Bergson, „vermögen zeitweilig Umgehungsvorrichtungen entweder spontan oder als Ergebnis bewußt durchgeführter ‘geistiger Übungen’, mittels Hypnose oder eines Rauschmittels zu erwerben.“⁹⁷ Durch diese ‘Umgehungsleitungen’ kann zwar nicht die Wahrnehmung all dessen, was im Universum geschieht, fließen, „aber doch die Wahrnehmung von etwas mehr und vor allem von etwas, das verschieden ist von dem Material, das sorgfältig nach seiner Nützlichkeit ausgewählt wurde und das unser verengter, vereinzelter Geist für ein vollständiges oder zumindest ausreichendes Abbild der Wirklichkeit hält.“⁹⁸

Daß das, was wir wahrnehmen, nichts mit dem Erkennen ‘objektiver’ Sachverhalte zu tun hat, ging aus der Erörterung des subjektiven Sehens hervor. Gerhard Roth beschreibt die Unvollständigkeit und Aspekthaftigkeit der Wahrnehmung. Alle Aspekte zu erfassen ist nicht nur unmöglich - die Sinnesorgane liefern dem Gehirn etwa eine Million mal mehr Informationen, als es bewußt verarbeiten kann - sondern „auch völlig unnütz, ... nur diejenigen müssen erfaßt werden, die für den wahrnehmenden Organismus überlebensrelevant sind.“⁹⁹ Wahrnehmung ist in erster Linie auf das Orientieren an Umweltmerkmalen zum Zweck des Lebens und Überlebens gerichtet, wobei beim Menschen und vielen Tieren das soziale Leben und Überleben eingeschlossen ist. Relevant ist, daß die Geschehnisse in der Umwelt angemessen erfaßt werden; ob sie ‘richtig’ erkannt werden, ist zweitrangig. „Dies schließt nicht aus“, meint Roth, „daß Wahrnehmung in den Dienst anderer Zwecke (zum Beispiel des ‘reinen’ Wissenserwerbs) treten kann, *sofern* und *nachdem* die primäre Funktion erfüllt ist.“¹⁰⁰

Wie zweckgerichtete Wahrnehmung funktioniert, zeigt die Zensurhypothese, ein Denkmodell aus der Neurobiologie. Das Modell beruht auf der

⁹⁵ Bergson, 1946, S. 154.

⁹⁶ Bergson, 1946, S. 158.

⁹⁷ Huxley, 1954, S. 20.

⁹⁸ Huxley, 1954, S. 20f.

⁹⁹ Roth, 1994, S. 67.

Annahme, daß alle Sinneseindrücke im limbischen System gefiltert und in ihrer Bedeutung für das Überleben bewertet und gewichtet werden. „Dazu dient eine Vergleichsinstanz, in der unsere früheren Sinneserfahrungen abgespeichert sind. Sie wird Hippocampus genannt und erzeugt für jeden erlebten Augenblick eine erwartete Wirklichkeit, sozusagen ein mitlaufendes Weltmodell in unserem Inneren. Damit werden in jeder Situation die einlaufenden Daten der Sinnesorgane abgeglichen. Bei einer zu starken Abweichung von erwarteter und aktueller Wirklichkeit sendet die Gedächtnisinstanz ein angstausslösendes Signal an das limbische System“,¹⁰¹ wo dann die notwendigen körperlichen Reaktionen in die Wege geleitet werden. Schon auf dieser vorbewußten Schicht findet eine biologische Zensur statt, die uns die Erfahrung neuer Wahrnehmungsinhalte erschwert.

Die biologische Zensur kann nun, da sie chemisch funktioniert, mit chemischen Mitteln beeinflußt werden. Beruhigungsmittel setzen beispielsweise die Schwelle für kritische Abweichungen im Vergleichssystem Hippocampus herauf, wodurch erst bei stärkeren Sinnesreizen Angstsignale ausgelöst werden. Genau das Gegenteil geschieht bei der Einnahme von Cannabis. Der Haschischwirkstoff „schwächt die Zensur gegenüber Sinnesreizen. Man konnte in psychologischen Tests nachweisen, daß die Fähigkeit des visuellen Systems, überflüssige räumliche Bildteile wegzuretuschieben, durch Cannabis gestört wird. Deshalb glauben die Wissenschaftler, daß die Zensur des Hippocampus durch Cannabis inaktiviert wird. Und die Halluzinationen, die sich dabei einstellen, sind superreale, unretuschierte Bilder. Sie laufen bei jedem von uns ständig nebenher, ohne daß wir etwas davon bemerken würden.“¹⁰² Solchen Erkenntnissen zufolge erzeugen chemische Stoffe, wie der Haschisch sie enthält, keinesfalls Trugbilder. Im Gegenteil heben sie Wahrnehmungsschichten ins Bewußtsein, die normalerweise ausgeblendet sind: „Die Halluzinationen sind also in Wirklichkeit hyperreale Bilder aus unserer unzensierten inneren Wahrnehmung.“¹⁰³

¹⁰⁰ Roth, 1994, S. 74.

¹⁰¹ Hansen, 1996.

¹⁰² Hansen, 1996.

¹⁰³ Hansen, 1996.

Gefilterte Bilder stehen nicht hierarchisch über ungefilterten. Komplexe Wahrnehmung hat immer mit der gleichzeitigen Aktivität vieler räumlich getrennter Hirnzentren zu tun, „es gibt kein oberstes kognitives Zentrum.“ (Roth, 1994, S. 19.) Überhaupt ist das Gehirn nicht hierarchisch aufgebaut. Stammesgeschichtlich verändert haben sich die Anteile des Gehirns, nicht seine grundlegende Zusammensetzung. Deshalb ist es nach Roth unsinnig, von stammesgeschichtlich früher oder später entwickelten Teilen zu sprechen. Das limbische System z.B. ist nicht früher entstanden als der Neocortex, sondern zusammen mit ihm. „All diese Bezeichnungen gehen auf die irrige Meinung zurück, das menschliche Gehirn sei der Endpunkt der Hirnentwicklung überhaupt, und innerhalb des menschlichen Gehirns sei wiederum der Neocortex der Gipfel der Evolution.“ (Roth, 1994, S. 53.)

Das Erlebnis 'hyperrealer' Bilder kann neben chemischen auch andere - oder gar keine erkennbaren - Ursachen haben. Es scheint so zu sein, daß das Gehirn chemische Zustände, wie sie durch die Einnahme bewußtseinssteigernder Drogen - sogenannter Psychotomimetika - aus sich selbst erzeugen kann.¹⁰⁴ Solche Zustände können bewußt herbeigeführt werden (durch Atemübungen¹⁰⁵ oder Meditation) oder einfach geschehen, so wie Albert Hofmann sein Kindheitserlebnis beschrieben hat. Hofmann, den Entdecker des LSD, hat das Erlebnis einer anderen Wirklichkeit dazu bewegt, visionäre Erfahrungen nicht als Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zu betrachten, sondern als notwendige Ergänzung derselben. „Hofmann geht sogar einen Schritt weiter: er vertritt die Auffassung, daß nur die Zusammenführung naturwissenschaftlicher und mystisch-religiöser Erkenntnisse, einen tieferen Einblick in das Wesen der Schöpfung erlaubt.“¹⁰⁶

Monet sprach sich entschieden dagegen aus, als Visionär bezeichnet zu werden: „Welche Idealvorstellung treibt Sie; und wozu soll es gut sein, mich als Visionär einzustufen? ... Unterstellen Sie mir keinesfalls, ich hätte abwegige, phantastische Absichten. Die Wahrheit ist ganz einfach; meine einzige

Monet und
gesteigerte
Erlebnisbereitschaft

¹⁰⁴ Huxley führt - vom Forschungsstand der 50er Jahre ausgehend - an, daß um 1950 die Ähnlichkeit in der Zusammensetzung von Meskalin und Adrenalin entdeckt wurde. Adenochrom, ein Zerfallsprodukt des Adrenalins, kann viele der beim Meskalinrausch beobachteten Symptome hervorrufen. Adenochrom bildet sich im menschlichen Körper wohl von selbst. Huxley folgert daraus, daß vielleicht jeder von uns fähig ist, in sich eine chemische Substanz zu erzeugen, von der winzige Mengen tiefgreifende Veränderungen des Bewußtseins bewirken. (Huxley, 1954, S. 10f.) Heute weiß man genauer, wie Drogenwirkstoffe mit menschlichen Gehirnbotenstoffen verwandt sind. Das Halluzinogen LSD ist chemisch den mexikanischen Zauberdrogen (Meskalin und Psilocybin) nah verwandt. LSD basiert auf einem pflanzlichen Wirkstoff, weist aber auch eine enge Verwandtschaft zu menschlichen Gehirnhormonen auf. Ketamin, das gerne als Partydroge benutzt wird, ist ein natürlicher Botenstoff des Gehirns. Es produziert die Halluzination, aus dem eigenen Körper herauszufahren und ihn von oben zu betrachten. Ganz Ähnliches wird immer wieder über Nahtod-Erlebnisse berichtet. Einige Forscher meinen, daß das menschliche Gehirn bewußtseinsverändernde Drogen (Endorphine - opiatähnliche Botenstoffe) ausschüttet, wenn es sich in der Agonie befindet. Der oft erwähnte 'Lichttunnel' konnte durch elektromagnetische Reizung bestimmter Gehirnregionen hervorgerufen werden. „Die britische Psychologin Susan Blackmore glaubt nach ihren Studien, daß die betreffenden Erfahrungen auf Sauerstoffmangel im Nervengewebe zurückzuführen sind. Bei einem Mangel an Sauerstoff kommt es in der Anlaufstelle für optische Reize im Kortex zu unmotivierten Entladungen von Nervenzellen, die in der Mitte stärker und am Rande schwächer werden. Dem Gehirn könne dies vorgaukeln, daß es in einem dunkeln Tunnel ein helles Licht erblickt. Der 'Lichtfleck' breitet sich im Verlauf der Zeit weiter aus, was den Eindruck erweckt, daß man sich auf das Licht zubewegt.“ (Degen, 1997a)

¹⁰⁵ Durch die Atemübungen des Joga kommt es zur Anreicherung des Bluts mit Kohlendioxid. Die erhöhte Konzentration von Kohlendioxid oder Kohlendioxid, setzt die Leistungsfähigkeit der zerebralen Reduktionsschleuse herab, wodurch visionäre Erlebnisse begünstigt werden. (Vgl. Huxley, 1954, S. 107.)

¹⁰⁶ Gelpke, 1992, S. 5.

Tugend ist, daß ich dem Instinkt folge; weil ich die intuitiven, geheimen Kräfte wiederentdeckt und sie habe walten lassen, konnte ich mich mit der Schöpfung identifizieren und in sie vertiefen... Jene, die Abhandlungen über meine Malerei schreiben, meinen, 'ich sei zur höchsten Stufe der Abstraktion und Imagination vorgedrungen, die mit dem Realen verbunden sei.' Mir würde es besser gefallen, wenn sie meine Aufopferung, meine völlige Hingabe sähen. Diese Bilder, ich habe sie gemalt, wie die Mönche in früheren Zeiten ihre Meßbücher ausmalten; sie sind nichts anderem zu verdanken als der Mitwirkung der Einsamkeit und der Stille, nichts anderem als der fieberhaften, ausschließlichen Aufmerksamkeit, die an Hypnose grenzt... Und was bedeutet da schon das Sujet! Ein Moment, ein Aspekt der Natur ist alles, dessen es zum Malen bedarf.¹⁰⁷

Monet beschreibt hier seine Apperzeption im Grunde als 'gesteigerte Erlebnisbereitschaft'. Solches kann auch der Haschisch hervorrufen. Alle vom Haschisch ausgelösten Halluzinationen wurzeln im zeitlich und örtlich Gegebenen. Baudelaire bezeichnete den Hanf als 'Vergrößerungsspiegel' von Empfindungen, Neuschöpfer ist er nicht. Die Wirkung des Haschisch äußert sich als erhöhte Schärfe in allen Sinnen. Details erfahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit. „Geruch, Gesicht, Gehör und Tastsinn haben in gleicher Weise teil an dieser Steigerung. Die Augen sehen das Unendliche. Das Ohr hört fast unvernehmbare Töne inmitten des größten Tumults. Hier beginnen die Halluzinationen. Die Gegenstände der Außenwelt nehmen langsam, nach und nach, seltsame Erscheinung an; sie deformieren sich und bilden neue Formen. Dann stellen die Zweideutigkeiten sich ein, die Mißdeutungen und die Sinnverlagerungen. Die Töne kleiden sich in Farben, und die Farben enthalten eine Musik. Das, wird man sagen, ist nur etwas durchaus Natürliches, und jedes

¹⁰⁷ Monet nach Roger Marx: Claude Monets Seerosen. Zuerst in: Gazette des Beaux-Arts, Juni 1909. In: Stuckey, 1994, S. 265.

Albert Wolff schrieb 1886 im Zusammenhang der Einschätzung Monets als Visionär: „Monet ist durchweg ein merkwürdiger Künstler. Manche schätzen ihn als Naturalisten ein, aber im Grunde ist er vor allem ein Träumer. Seine Landschaften sind gewöhnlich eine Ohrfeige in das Gesicht der Natur..., sie ähneln weniger der Natur als einer Art von Vegetation, wie sie ein Halluzinierender erblickt.“ (Albert Wolff: Internationale Ausstellung. Zuerst in: Le Figaro vom 19. Juni 1886. In: Stuckey, 1994, S. 125.)

Clement Greenberg meint 1957, Monet habe sich zu sehr auf Naturtreue verlassen. Doch „buchstäbliche Naturtreue, die sich allerdings mehr auf seine eigenen Sinneseindrücke als auf die Natur bezog, konnte gelegentlich ein Bild der Kunst erhalten. Monet besaß eher Abenteurergeist als aktive Phantasie, der ihn veranlaßte, seinen Sinneseindrücken auf dem Fuß analytisch zu folgen, wohin sie ihn auch führen mochten. Manchmal war die Genauigkeit, mit der er sie registrierte, so extrem, daß es schon einer Halluzination nahekam und ihn nicht zu gefälliger Schönheit führte, sondern am anderen Ende der erwarteten Wirklichkeit stranden ließ, wo die visuellen Tatsachen zur Phantasmagorie wurden, einer um so überzeugenderen und als Kunst konsistenteren Phantasmagorie, als sie bar jeden Fünkchens Phantasie war.“ (Clement Greenberg: Claude Monet: Der späte Monet. Zuerst in: Art News, 1957. In: Stuckey, 1994, S. 379.)

dichterische Hirn nimmt in seinem gesunden und normalen Zustand leicht diese Analogien wahr. Aber ich habe den Leser ja schon darauf vorbereitet, daß es im Haschischrausch nichts wirklich Übernatürliches gebe. Allein diese Analogien nehmen dann eine ganz ungewohnte Lebhaftigkeit an; sie durchdringen den Geist, füllen ihn aus, übermannen ihn mit ihrem despotischen Wesen.“¹⁰⁸ Besonders glänzende und leuchtende Dinge können halluzinatorische Empfindungen auslösen. Dazu gehört auch die Vorliebe für schimmernde Reflexe auf stehenden und fließenden Gewässern, „die sich im zerebralen Rausch einiger Künstler so erstaunlich offenbart. Die Spiegel werden ein Scheingrund für diese Träumerei, die einem geistigen Durst ähnlich ist ... Die fliehenden Wasser, die Wasser-Spiele, die harmonisch rauschenden Kaskaden, die blaue Unermeßlichkeit des Meeres: sie wogen, singen, schlummern mit einem unaussprechlichen Reiz. Das Wasser dehnt sich hin wie eine wahre Zauberin, und obwohl ich nicht sehr an die närrischen Rasereien glaube, die der Haschisch verursachen soll, möchte ich doch nicht behaupten, daß die Betrachtung eines klaren, tiefen Brunnens so ganz gefahrlos sei für einen Geist, der die kristallinen Räume liebt, und daß die alte Fabel von der Undine für den Verzückten nicht zu tragischer Wirklichkeit werden könnte.“¹⁰⁹ Daß Baudelaire hier gleichnishaft poetische Erfahrungen im Angesicht von Naturerscheinungen ausspricht, ist nicht zufällig, denn „Haschisch verdichtet nur gleichsam die Realität - in grundsätzlich gleicher Weise, wie der Künstler das tut - und läßt sie uns in Analogien erleben“.¹¹⁰ Gesteigerte

¹⁰⁸ Baudelaire, 1860, S. 251.

Die von Baudelaire angesprochenen Analogien sind synästhetische Erlebnisse. Untersuchungen zur Synästhesie gibt es bereits seit Mitte des letzten Jahrhunderts, heute erfährt das Phänomen erneut erhöhte Aufmerksamkeit. Synästhesie ist die Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen. „Manche Synästhetiker können Buchstaben fühlen, andere Töne in bunten Farben sehen. Die meisten sehen Texte und Zahlen in Farbe. Manchen erscheint die zusätzliche Information wie auf einem Bildschirm vor Augen, bei anderen findet sie im Kopf statt. Eine synästhetische Wahrnehmung ist immer etwas Zusätzliches, niemals überlagert sie andere Wahrnehmungskanäle wie Hören, Sehen oder Schmecken. Sie ist einfach da.“ (Lange, 1996.) Das Interesse des amerikanischen Neurologen Richard Cytowic an der Synästhesie wurde geweckt, als er in der Kunstgeschichte und Literatur zahlreiche Fälle von Synästhesie entdeckte - Rimbaud beispielsweise, Kandinsky, Rimski-Korsakow und David Hockney waren bzw. sind Synästhetiker. Cytowic entwickelte ein Testsystem, mit dessen Hilfe er die Koppelung von auslösendem Reiz und synästhetischer Wahrnehmung neurologisch untersuchen konnte. Er stellte fest, daß bei einer synästhetischen Wahrnehmung der Stoffwechsel im Kortex, also der Gehirnregion, in der das rationale Denken vermutlich angesiedelt ist, dramatisch zurückging. „Der Neurologe schloß daraus, daß Synästhesie eine Funktion des limbischen Systems sei, also jenes Teils des Gehirns, das für Gefühle und Erinnerungen zuständig ist.“ (Lange, 1996.) Cytowic vermutet, daß bei Synästhetikern die Zensur im limbischen System durchlässiger ist als bei der Mehrzahl der Menschen. Möglicherweise existiert im Gehirn von Synästhetikern eine ungewöhnliche Verdrahtung, die genetisch bedingt ist.

¹⁰⁹ Baudelaire, 1860, S. 265.

¹¹⁰ Gelpke, 1966, S. 137.

Erlebnissbereitschaft kann dazu führen, daß die Persönlichkeit verschwindet, daß es „also zu jener participation mystique [kommt], in der das Ich im Schauen sich selber vergißt, sich selbst in das Geschaute verwandelt, in der das Subjekt mit dem Objekt verschmilzt“.¹¹¹ Es stellt sich eine gleichsam pantheistische Objektivität ein, in der die Betrachtung der Dinge die eigene Existenz vergessen macht. Innen und Außen verschmelzen.

Baudelaire hat - darin steht er ganz in der abendländischen Tradition - den Haschischrausch wegen seiner Künstlichkeit abgelehnt. Vor allem mißbilligte er die Mühelosigkeit, mit der man in den Zustand der Entzückung gerät. Alles was durch die 'schwarze Magie' der Drogen erreicht werden könne, meint Baudelaire, erfahre das Genie durch Arbeit und Versenkung.¹¹² Dieses Vermögen des Künstlers beschreibt Paul Valéry so: „Die Beobachtung des Künstlers kann eine fast mystische Tiefe erreichen. Die erhellten Gegenstände verlieren ihren Namen: Schatten und Helligkeit bilden Systeme und ganz besondere Probleme, die keinem Wissenschaftsbereich angehören, die sich auf keinerlei Praxis beziehen, die aber ihre ganze Existenz und ihren Wert von bestimmten eigentümlichen Übereinstimmungen zwischen der Seele, dem Auge und der Hand einer Person empfangen, die dazu geboren ist, sie in sich selbst zu finden und sie sich schöpferisch zu eigen zu machen.“¹¹³ Der künstlerisch tätige Mensch unterscheidet sich von den gewöhnlichen Berauschten und den normalen Alltagsmenschen weniger durch ein besonderes physiologisches Vermögen, als durch eine besondere

Monet und
erweiterte
Wahrnehmung

¹¹¹ Gelpke, 1966, S. 137.

Das, was wir 'Ich-Auflösung' nennen, nennt der Mystiker 'Selbst-Transzendenz', was für uns 'Regression' bedeutet, ist für den Mystiker die 'Unio mystica', wir nennen 'Rückzug' was für sie 'Abkehr von der Illusion der Realität' ist. (Vgl. Gelpke, 1966, S. 130.)

¹¹² „Diese Unglücklichen, die weder gefastet noch gebetet haben und die Erlösung durch die Arbeit von sich wiesen, fordern von der schwarzen Magie die Mittel, um sich mit einem einzigen Schlag in die übernatürliche Existenz zu erheben. Die Magie aber betrügt sie und entzündet für sie ein falsches Glück und ein falsches Licht, während wir, Dichter und Philosophen, unsere Seele durch fortwährende Arbeit und Versenkung neugeboren haben. Durch die beharrliche Übung des Willens und die stete Lauterkeit der Absicht haben wir für uns einen Garten von wahrhafter Schönheit geschaffen. Dem Wort vertrauend, wonach der Glaube Berge versetzt, haben wir das einzige Wunder verrichtet, zu welchem Gott uns die Befugnis gab.“ (Baudelaire, 1860, S. 277.)

Die Haupteinwände gegen Haschisch und andere Rauschdrogen sind deren künstliche Wirkung und ihre Schädlichkeit. Die Schädlichkeit wird meist übertrieben, die Künstlichkeit der Wirkung ist angesichts der vielen Parallelen zu Vorgängen, die im Gehirn von alleine ablaufen, konstruiert. Auffällig ist beispielsweise, daß synästhetische Erscheinungen heute oft als besondere Begabung betrachtet werden („Je mehr Menschen den Mut haben, sich zu ihrer Begabung zu bekennen, desto mehr werden wir über diese faszinierende Seite der Wahrnehmung und damit letztlich über uns selbst erfahren. Volker Lange, 1996.), physiologisch ganz ähnliche, durch Rauschdrogen herbeigeführte Zustände aber als pathologisch und gesellschaftlich inakzeptabel gelten.

¹¹³ Valéry (Pièces sur l'Art, Paris, 1934), zit. nach: Hoog, 1984, S. 91.

Aufmerksamkeit gegenüber Empfindungen und darin, daß er die Dinge weniger als nutzbare Gegenstände denn als erscheinende Phänomene betrachtet. Uns gelingt „im täglichen Leben ... nur dann und wann ein Blick auf die Welt in ihrer wirklichen Erscheinungsform, in der Identitäten von ihren Bindungen losgelöst sind und frei schweben - etwa, wenn wir gerade aus dem Schlaf erwachen und der Raum um uns herum wie eine Armada namenloser Farbflecken in unser Blickfeld treibt. Solche Augenblicke rufen unfehlbar Erinnerungen an die früheste Kindheit hervor, Erinnerungen an einen traumähnlichen Seinszustand, in dem, so scheint es, die Grenze zwischen 'hier' und 'dort draußen' nur vage umrissen ist. Man könnte es einen Zustand der Unschuld oder wenigstens der Unverantwortlichkeit nennen. Ein solcher Zustand entsteht von selbst, plötzlich befinden wir uns darin. Aber wenn sich ein Künstler in diesen Zustand begibt, tut er es bewußt, mit Disziplin und ständiger Übung, was nichts träumerisches an sich hat. Er ist ein scharfäugiger Spezialist auf dem Gebiet des Unbestimmten, zu dieser Art von Regression jederzeit nach Belieben fähig.“¹¹⁴

Im Zusammenhang mit Monets Äußerungen und den Beobachtungen über Rauschzustände im weiteren Sinne kann man von einer dem Utilitaristischen gegenüber erweiterten Wahrnehmung sprechen. Der in den Empfindungsorganen angelegte Wahrnehmungsüberschuß - es wird mehr aufgenommen als bewußt verarbeitet werden kann - führt bei Vernachlässigung kognitiver Elemente tendenziell zu einem unzensierten Blick. Monet betrachtete nicht nur die Natur mit gesteigerter Aufmerksamkeit, sondern auch sein eigenes Tun: die malerische Organisation und Ausführung seiner Bilder, in die er solche Wahrnehmung einschrieb.

Vor dem Malen der Seerosenbilder stand die Anlage des Sujets, des Seerosengartens in Giverny (Abb. 9, 10). Monet lebte von 1883 bis zu seinem Tod im ungefähr achtzig Kilometer nördlich von Paris im Seinetal gelegenen Giverny. Er mietete dort ein Haus mit dazugehörigem Grundstück, das mehr als einen Hektar umfaßt und schräg abfallend bis zum 'Chemin du Roy', einer kleinen Eisenbahnstrecke, verläuft. Monets Garten war eine bewußt gestaltete Umwelt, an der er jahrelang gearbeitet hat. Schon bald nach seinem Einzug ließ er in dem ehemaligen Obst- und Gemüsegarten Blumenrabatten anlegen. Später kaufte Monet das Anwesen und dazu ein Stück Land jenseits der Eisenbahnlinie. Dort legte er 1895 nach zahlreichen administrativen Schwierigkeiten einen Seerosenteich an und ließ eine Holzbrücke bauen. Wassergarten und Brücke sind im Gegensatz zum Blumengarten im japanischen Stil angelegt.¹¹⁵ Die Brücke erhielt ein Spalier für Glyzinien. Die

Monets Garten

¹¹⁴ Gordon/Forge, 1985, S. 56.

¹¹⁵ Christian Geelhaar vermutet, daß Monet bei der Anlage seiner Gartens von der japanischen Gartenkunst und ihren Grundsätzen beeinflusst gewesen sein könnte (Monet sammelte seit 1871 japanische Holzschnitte. Seine Sammlung ist heute im ehemaligen Wohnhaus in Giverny ausgestellt.). Die Idee der japanischen Land-

Pflanzen in und um den Wassergarten beschrieb Georges Truffaut 1924 in der Zeitschrift 'Jardinage': „Der von der Epte mit Wasser versorgte Teich ist von Trauerweiden mit goldglänzenden kleinen Zweigen umgeben. Auf seinem Grund und an seinen Ufern spriessen die Pflanzen in grosser Fülle: Heide, Farn, Lorbeerrosen, Rhododendron, Azaleen und Stechpalmen. Die Ufer des Teichs auf der einen Seite sind schattig durch üppige Rosensträucher, und den Teich selbst schmücken alle bekannten Arten von Seerosen. An den kleinen Böschungen blühen sibirische, virginische, japanische Lilien und Gewürzlilien, hervorgehoben durch baumförmige, japanische und einjährige Pfingstrosen, Gruppen von Goldregen, Judasbäume... Eine grosse Bambuspflanzung bildet einen dichten Wald. An den Ufern auch Pestwurz mit riesigen Blättern, verschiedene Farnarten mit zarten und flaumigen rosa und weissen Blüten“.¹¹⁶

Monets Garten ist von zahlreichen Besuchern begeistert beschrieben worden. Marcel Proust ließ sich zu Spekulationen verleiten, obgleich er nie dort gewesen ist.¹¹⁷ Arsène Alexandre lieferte eine poetische Beschreibung des Wassergartens: Von den großen runden Blättern der Seerosen bedeckt, sei der Teich verziert „mit den Edelsteinen ihrer Blüten“. Er wirke, „wenn die Sonne auf seiner Oberfläche spielt, wie das Meisterwerk eines Goldschmieds, der Legierungen der zauberhaftesten Metalle kombiniert hat.“¹¹⁸ Die intensive Wirkung des Gartens hat Monet geplant und gezielt umgesetzt: „In solchen Beeten steckt viel Planung, Können und Wissen um die Gesetze der Harmonie, und durchaus nicht jeder könnte sie so schaffen. Selbst wenn das

schaftsgärtner ist, „dass der Garten wie ein Bild erscheinen soll, vollkommen in sich selbst, jede Einzelheit in Harmonie mit dem Übrigen und gleichsam Teil eines Ganzen bildend. In Japan ist der Gärtner eine Art Landschaftsmaler, der wirkliche Bäume, Felsen und Wasser statt Leinwand, Farben und Pinsel braucht.“ (Charles Holme, 1893 in der Kunstzeitschrift 'The Studio', zit. nach: Geelhaar, 1986, S. 18.)

¹¹⁶ Georges Truffaut in: Van der Kemp, 1996, S. 70.

¹¹⁷ „Wenn ich eines Tages ... den Garten von Claude Monet sehen darf, bin ich sicher, daß ich mehr noch als einen Blumengarten einen Garten der Farben und Farbschattierungen sehen werde, einen Garten, der weniger der althergebrachte Garten eines Floristen als der eines Koloristen sein muß, wenn man so sagen kann, Blumen, die ein Ensemble bilden, das nicht ganz der Natur entspringt, da sie so ausgesät sind, daß zur gleichen Zeit nur solche blühen, deren Farbtönen zueinander passen, die sich endlos zu einer blauen oder rosa Fläche vereinen, und da diese gekonnt umgesetzte Intention des Malers gewissermaßen alles in Nichts auflöst, das nicht Farbe ist, Blumen der Erde und des Wassers, jene zarten Seerosen, die der Maler in erlesenen Bildern gemalt hat für die dieser Garten - der eher eine echte Umsetzung von Kunst als das Modell für ein Gemälde ist, ein Bild, bereits unmittelbar gemalt von der Natur, die vor den Augen eines großen Malers aufleuchtet - eine Art erste, lebendige Skizze ist, oder zumindest die fertige, reizvolle Palette, auf der die harmonischen Farbtöne schon vorbereitet sind.“ (Marcel Proust: Blendende Pracht. Zuerst in: Le Figaro - Supplément littéraire vom 15. Juni 1907. In: Stuckey, 1994, S. 249.)

¹¹⁸ Arsène Alexandre: Monets Garten. Zuerst in: Le Figaro vom 9. August 1901. In: Stuckey, 1994, S. 221.

Prinzip erklärt ist, würde ich meinen Lesern, so geschickte Gärtner sie auch sein mögen, nicht empfehlen, einen Garten à la Monet zu versuchen.“¹¹⁹

Der Vergleich mit Monets Werk lag nahe: „Logischerweise“, schrieb der Duc de Trévisé, „sollte man meinen, daß sich der Garten eines Malers eher aus den Werken erahnen ließe als der eines Schriftstellers, da der eine kopiert und der andere beschreibt; ich ... [hätte gedacht], Renoir liebe die Natur in gepflegtem Zustand, bei ihm hätten die Sträucher glatt gestriegeltes Blattwerk wie es das Gefieder mancher Vögel ist; ich hätte nie geglaubt, daß er die Unordnung braucht und auf seinem Kiesweg Gras wächst; ich hätte gedacht, daß Claude Monet, den das Wirrwarr der Blätter fasziniert, in einem Frühlingswust lebt, und hier zeugt alles von der schönsten Ordnung. Alles ist durchdacht, selbst der Überschwang, selbst die Wildnis: diese fragilen *Seerosen* ... verdanken wir der sachkundigen Beharrlichkeit des Meisters... Er leitete den Nebenarm der Epte um, und da er wußte, daß die Strömung für seine Wasserpflanzen zu stark war, hat er sie mit einem Gitter vermindert, das er ins Wasser gesteckt hat wie einen Kamm ins Haar. Er entwarf auch die gewölbte Brücke und vervollständigte sie später wie in Japan durch einen Laubengang; und seit alles auf diese Weise angelegt ist, läßt sich der Besitzer, nachdem sein Gärtner morgens in einem kleinen Boot jedes Seerosenblatt untergetaucht hat, um es von Staub zu befreien, dort nieder, ist nur noch Maler und malt mit Feuereifer die Anlage, die er geduldig geschaffen hat.“¹²⁰

Alles Gärtnern sei Landschaftsmalerei, soll Alexander Pope gesagt haben, und Clemenceau bestand darauf, daß Monets Garten zu seinen Werken gezählt werden müsse. Der Garten kann gleichsam als Vorform der gemalten Bilder betrachtet werden: „Die Szenerien, die Monet um den Seerosenteich und entlang der Blumenbeete beobachtete, waren bereits gemalt - das heißt, von seiner Landschaftsgärtnerei erschaffen.“¹²¹ Die Parallele von Monets Garten zu den Gemälden besteht darin, daß auch hier das Geschaute nicht spontan und ohne Ordnung auf die Leinwand geworfen wurde, wie unmittelbar und impulsiv die Bilder auf den ersten Blick auch wirken mögen.

Impressionistische Komposition kann nicht im Sinne strenger Flächenaufteilung verstanden werden. Nach Kurt Badt besteht ihre Besonderheit darin, „daß sie - zwangsläufig, da der Impressionismus kein lineares Bildgerüst kennt - auf einer gleichgewichtigen und in sich geschlossenen Verteilung der Farbgewichte beruht. Unter Farbgewicht ist dabei diejenige Bedeutung zu verstehen, die einem einzelnen Farbleck oder einer Gruppe solcher Flecken

Impressionistische
Komposition

¹¹⁹ Arsène Alexandre: Neues von unseren Pariser Korrespondenten. Zuerst in: *Courrier de L'Aisne* vom 9. Juni 1904. In: Stuckey, 1994, S. 224.

¹²⁰ Trévisé: Die Pilgerfahrt nach Giverny. Zuerst in: *La Revue de l'Art ancien et moderne*, Januar-Februar 1927. In: Stuckey, 1994, S. 320.

¹²¹ „The scenes [Monet] observed around the lily pond and along the flower beds were already painted - that is, created by his landscape gardening.“ (Shattuck, 1982, S. 37.)

durch Stärke, Tiefe oder Umfang ... zukommt.“¹²² Farbfelder, Farbflecken, Pinselstriche und kleinste Nuancen bilden ein dichtes Geflecht, in dem sie miteinander in Bezug stehen, in dem sie ebenso lückenlos verbunden sind wie die Naturdinge im Seerosengarten durch Wasser und Atmosphäre. Monet wollte seine Empfindungen gewissenhaft wiederzugeben, und er suchte - im Helmholtzschen Sinne - eine Umsetzung für seine Apperzeption. Über seine Heuschoberserie schrieb Monet am 7. Oktober 1890 an Geffroy: „Während ich weitermache wird mir zunehmend klar, daß ich hart werde arbeiten müssen, um das zu erreichen, wonach ich strebe: jene ‘Unmittelbarkeit’, vor allem die Hülle, das überall gleiche sich ausbreitende Licht... Kurzum, ich bin zunehmend von dem Bedürfnis getrieben, wiederzugeben was ich fühle“.¹²³ Monets Umsetzungsleistung ist ablesbar an der variantenreichen Ausführung der Bilder (Abb. 3-5), die nicht auf eine geheimnisvolle Theorie zurückzuführen ist, sondern mit den komplexen Sinnesempfindungen vor dem Sujet zusammenhängt. Die Variationsbreite der Pinselstriche Monets „hat nichts mit divisionistischer Theorie zu tun; sie läßt sich nicht anhand einer einzelnen Arbeit oder einer Gruppe von Arbeiten klassifizieren, und sie läßt sich nicht in eine saubere Entwicklung von großen zu kleinen Strichen, dünnen zu dicken Pigmenten oder flächigen zu durchbrochenen Bereichen gliedern. Um die Vielzahl der Arten von Strichführung zu erfassen, die er benutzte, wäre es notwendig, sich jedes einzelne seiner Gemälde vorzunehmen und im Original Stück für Stück zu untersuchen. Für eine solche rhythmische Vielfalt kann es nur eine Ursache geben: Sie ist eine Umsetzung der Vielfalt der Natur.“¹²⁴ Solche Reichhaltigkeit kann nicht auf eine kognitiv erfaßbare Ordnung reduziert werden, sie ist nicht curricular vermittelbar. Doch erfolgte die Ausführung der großen Tafeln nicht ungeplant. „Man ist kein Künstler ... (sic), wenn man nicht sein Bild vor der Ausführung im Kopf hat und wenn man sich seines Metiers und seiner Komposition nicht sicher ist... (sic) Die Techniken variieren... (sic) Die Kunst bleibt dieselbe: sie ist eine eigenwillige und zugleich sensible Transposition der Natur.“¹²⁵

Monet erläuterte gegenüber Thiébault-Sisson, wie er auf den Gedanken gekommen war, die *Nymphéas* zu malen: „Ich hatte, seit ich sechzig war, die Idee, mich in jeder Kategorie von Motiven, die nacheinander meine Aufmerksamkeit gefesselt hatten, mit einer Art Synthese zu befassen, in der ich auf

Entstehung
der *Nymphéas*

¹²² Kurt Badt (Die Farbenlehre, 1961, S. 116f.) zit. nach: Rahn, 1978, S. 119.

¹²³ Monet nach Geffroy, in: Stuckey, 1994, S. 157.

¹²⁴ William Seitz: Monet und die abstrakte Malerei. Zuerst in: *College Art Journal*, Herbst 1956. In: Stuckey, 1994, S. 368.

¹²⁵ „On n’est pas un artiste ... (sic), si l’on ne porte pas son tableau dans sa tête avant de l’exécuter et si l’on n’est pas sûr de son metier et de sa composition ... (sic) Les techniques varient ... (sic) L’art reste le même: il est une transposition à la fois

einem, vielleicht auch auf zwei Gemälden meine früheren Eindrücke und Impressionen zusammenfassen wollte... Ich hatte den Plan schon aufgegeben. Der graue Star hat mich wieder darauf gebracht. Ich habe immer den Himmel und das Wasser, das Grün und die Blumen geliebt. All diese Elemente fanden sich in Hülle und Fülle in meinem Teich. Manchmal morgens oder abends - ich hatte nämlich aufgehört, während der leuchtendhellen Tagesstunden zu arbeiten ... - sagte ich mir, wenn ich meine Skizzen machte, daß eine Serie von Impressionen des Ensembles während jener Stunden, in denen mein Sehvermögen die größten Chancen hat, naturgetreu zu sein, nicht uninteressant wäre. Ich wartete, bis die Idee Gestalt angenommen hatte und die Gestaltung und Komposition der Motive sich nach und nach von selbst in meinem Kopf eingepägt hatte.“¹²⁶

Monet beschreibt hier den Prozeß, in dem er die Umsetzung seiner Empfindungen der Ausführung voranstellt - um dann immer wieder vor sein Sujet zurückzukehren, wo er große Skizzen anfertigte. Offenbar benutzte Monet so etwas wie ein Notationssystem aus großen und groben Pinselschwüngen, mit dessen Hilfe er Farbwerte, Richtungen und Verteilungen aufzeichnete, um den ursprünglichen Eindruck vor den großen Leinwänden im Atelier wieder hervorzurufen. Trévisse schildert, wie Monet ihm „riesige verwirrende Studien“ gezeigt habe, „die er im Laufe der letzten Sommer eigens an Ort und Stelle gemacht hat: ein Wirrwarr ähnlicher Farbtöne, das kein anderes Auge entwirren könnte, bizarre Ansammlungen körperloser Wollknäuel, dank derer der Maler die Skala jeder Atmosphäre vor sich hatte.“¹²⁷ Die Tafeln waren zu groß (2 m hoch und zwischen 4 und 8 m breit), um vor Ort gemalt werden zu können, sie hätten ihm die Sicht auf das Sujet ohnehin abgeschnitten. Monet nutzte Aufzeichnungen und Erinnerungen,¹²⁸ um auf den Tafeln ein

volontaire et sensible de la nature“ (Monet, zit. nach: Sagner-Düchting, 1985, S. 43.)

¹²⁶ Monet nach Thiébault-Sisson: Die Seerosen von Claude Monet in der Orangerie der Tuilerien. Zuerst in: La Revue de l'art ancien et moderne, Juni 1927. In: Stuckey, 1994, S. 290f.

„Je me disais, en executant mes pochades, qu'une série d'impressions d'ensemble, prises aux heures où ma vision avait le plus de chances d'être juste, ne serait pas dénuée d'intérêt. J'attendis que l'idée eût pris corps, que l'ordonnance et la composition des motifs se fussent peu à peu inscrites dans mon cerveau d'elles-mêmes, et le jour où je me sentis assez d'atouts dans la main pour tenter ma chance avec un espoir réel de succès, je me résolus à agir, et j'agis“ (Monet nach Thiébault-Sisson (1918), zit. nach: Levine, 1976, S. 414.)

¹²⁷ Trévisse in: Stuckey, 1994, S. 339.

¹²⁸ Monet bestritt im Gespräch mit Trévisse die Möglichkeit, daß Erinnerungen ausreichen könnten, um den gewünschten Eindruck wiedergeben zu können. Trévisse hatte vermutet, daß Monet nach einem Leben im Freien nun imstande sei, die Seerosenbilder im Atelier zu malen, er könne die Augen schließen und jeder früher eingefangene Aspekt käme auf Befehl wieder. Monet antwortete, das sei eine äußerst höfliche Unterstellung, doch „selbst wenn man die Natur ein wenig kennt, ist es besser, nichts ohne Modell zu malen.“ (Monet nach: Trévisse in: Stuckey, 1994, S. 338.)

eigenwilliges System von farbigen Strukturen zu schaffen, das aus seiner Empfindung hervorging und nun als Vermittlungsstrategie dient, Empfindungen hervorzurufen und zu lenken. Gelenkt werden nicht allein Empfindungen, sondern auch Bewegungen. Denn vor dem großen Format wird die Gestik des Malers wichtig für die malerische Ausführung.¹²⁹

In Monets Spätwerk werden die Leinwände immer größer, während das dargestellte Wahrnehmungsfeld immer kleiner wird. Vom Seestück zur Seerose, so kann man das empfindend eindringende Annähern an das Sujet umschreiben. Zeigt das frühe und mittlere Werk noch recht konventionelle Landschaftsausschnitte, so 'zoomt' Monet im Spätwerk gewissermaßen auf die Phänomene zu. In den *Nymphéas* ist das deutlichste Merkmal für Monets mikroskopisch eindringenden Blick das Fehlen des Horizonts - dem Indiz für das überschauende Sehen überhaupt. Monet hat die Gegenstände seiner Empfindung nicht in solcher Weise organisiert, daß er sie in einen vorgeformten Raum eingeordnet hätte. Vielmehr bilden die Seerosen, die Spiegelungen, Wolken und Reflexe *eine* Räumlichkeit und *einen* Zusammenhang. In der mikroskopischen Nähe, die sich in Monets Malweise zeigt, verliert, so Huxley, der Mensch seinen Vorrang: „Etwas Ähnliches widerfährt dem kurzsichtigen Künstler und dem glücklich Liebenden. In der vermählenden Umarmung

Wirkung der
Nymphéas

Nun sind visuelle Eindrücke wohl kaum schnappschußartig in allen Details konservierbar, doch sie wirken vor dem inneren Auge nach. Goethes schildert in diesem Zusammenhang die Tätigkeit des Gedächtnisses in den Sinnesorganen. Goethe beschreibt, wie er sich bei geschlossenen Augen die Empfindung von Blumen willkürlich hervorrufen konnte. „Wenn ich ... mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich aus einander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren jedoch keine natürlichen Blumen sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich die hervorquellende Schöpfung zu fixieren, hingegen dauerte sie so lange als mir beliebte ... Mit andern Gegenständen fiel mir nicht ein den Versuch zu machen; warum aber diese bereitwillig von selbst hervortraten, mochte daran liegen, daß die vieljährige Betrachtung der Pflanzenmetamorphose, sowie nachheriges Studium der gemalten Scheiben, mich mit diesen Gegenständen ganz durchdrungen hatte ... Hier darf nun unmittelbar die höhere Betrachtung aller bildenden Kunst eintreten; man sieht deutlicher ein, was es heißen wolle, daß Dichter und alle eigentliche Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun“. (Goethe, 1819, S. 177f)

Goethes Beschreibung fast 'eingebrannter' Motive kann ich mir aus eigener Erfahrung vertraut. Es traten solche Phänomene - oft tagelang - nach der intensiven bildnerischen Beschäftigung mit bestimmten Motiven auf. Ich nehme an, daß Monet solche Phänomene kannte.

¹²⁹ Das gestische Moment erlaubte, Monets Malerei in der zweiten Phase ihrer Rezeption mit amerikanischem Action-Painting zu vergleichen: „The impasto belongs not only to the painted surface but even more to the movements by which he applied it; Monet stood already, as we know now, within the portals of action painting.“ (Shattuck, 1982, S. 40.)

zerschmilzt die Persönlichkeit, das Einzelwesen ... hört auf, es selbst zu sein und wird Teil des riesigen unpersönlichen Weltalls. Und so ist es auch mit dem Maler, der sich dazu entschlossen hat, seine Augen auf die unmittelbare Nähe zu richten. In seinem Werk verliert die Menschheit ihre Wichtigkeit ... Wir werden aufgefordert, statt 'des Menschen, des stolzen Menschen, der seine tollen Possen vor dem hohen Himmel treibt', die Lilien zu sehen, über die unirdische Schönheit 'bloßer Dinge' zu meditieren, wenn sie aus ihrem von Nützlichkeit bedingten Zusammenhang gelöst und so, wie sie sind, an und für sich wiedergegeben werden.“¹³⁰ Monet „hatte eine Großaufnahme natürlicher Gegenstände gemalt, gesehen in ihrem eigenen Zusammenhang und ohne Beziehung auf ausschließlich menschliche Vorstellungen davon, wie die Dinge sind oder sein sollten.“¹³¹ Menschliche Vorstellungen sind im allgemeinen auf leicht erkennbare und kognitiv faßbare Ordnungen aus. Derartige Ordnungen bieten Monets Seerosen den Rezipienten nicht. Die Seerosen vermitteln vielmehr die Erfahrung der Abwesenheit solcher Ordnungen. Der Kunstkritiker Roger Fry bemerkte im Gespräch mit Huxley, Monets Seerosen „hätten kein Recht darauf ... so schockierend unorganisiert zu sein, so völlig eines ordentlichen kompositorischen Gerüsts zu entbehren. Sie seien, künstlerisch gesprochen, ganz unrichtig. Und doch, mußte er zugeben, und doch ... wirkten sie ... entrückend.“¹³² So folgt lebensgeschichtliches Lernen aus der Wahrnehmung von Brüchen, die curricular Erlerntes - hier die tradierte Vorstellung, wie ordentliche Kunst auszusehen hat - in Frage stellen.

Die Wirkung von Monets *Nymphéas* hängt nicht nur mit der spezifischen Malweise und der Organisation der Bildtafeln zusammen, sondern zugleich in hohem Maße mit dem für sie geschaffenen Kontext: mit der Inszenierung der Tafeln in den eigens für sie entworfenen Räumen. Der Kontext ist im rezeptionsästhetischen Sinne eine wesentliche Betrachterfunktion von Monets *Nymphéas*.

Wirkung:
Die Inszenierung
der *Nymphéas*

Gemalt hat Monet die *Nymphéas* in seinem Oberlichtatelier in Giverny. Er ließ dieses 12 x 23 m große Atelier 1915 neben seinem Wohnhaus errichten. Dort pflegte Monet die Panneaux kreisförmig nebeneinander aufzustellen (Abb. 2). René Gimpel beschrieb 1918 die Wirkung dieser Anordnung der Panneaux: „Ein Panorama von Wasser und Seerosen, von Licht und Himmel. In dieser Unendlichkeit hatten Wasser und Himmel weder Anfang noch Ende. Es war so, als wären wir in einer der ersten Stunden der Erschaffung der Welt gegenwärtig. Es war geheimnisvoll, poetisch, köstlich unwirklich. Die Wirkung war eigenartig: Es war gleichzeitig angenehm und beunruhigend, auf

¹³⁰ Huxley, 1954, S. 98f. Huxley zitiert vermutlich D.H. Lawrence.

¹³¹ Huxley, 1954, S. 97.

¹³² Huxley, 1954, S. 97.

allen Seiten von Wasser umgeben zu sein und doch nicht davon berührt zu werden.“¹³³

Die Vorstellung, Seerosenbilder als panoramaartige Dekoration zu installieren, hatte Monet schon bevor er um 1915 anfang, an den großen Tafeln zu arbeiten. Maurice Guillemot veröffentlichte 1898 einen Bericht über Monets Planungen zu einer Seerosendekoration: „Man stelle sich einen kreisförmigen Raum vor, dessen Wand unterhalb des Stützsockels völlig von einem mit Vegetation übersäten Wasserhorizont eingenommen wird.“¹³⁴ Bereits 1909 läßt Roger Marx Monet von dem Plan berichten, einen kreisförmigen Raum mit einem einzigen Gemälde auszugestalten: „Einmal war ich versucht, dieses Thema der Seerosen für die Ausstattung eines Salons zu nehmen: Über alle Wände hinweg hätte dieses eine Thema die Flächen überzogen und die Illusion eines endlosen Ganzen geschaffen, eines Wassers ohne Horizont und Ufer“.¹³⁵

Die heutige Installation der *Nymphéas* hatte zuerst einen politischen Anlaß. Monet, dessen Bilder vom Staat nie angekauft worden waren, der nie einen staatlichen Auftrag oder eine Auszeichnung erhalten hatte, machte im Alter von 78 Jahren dem Staat ein erstaunliches Geschenk:¹³⁶ Am Tag nach dem Waffenstillstandsabkommen, das den 1. Weltkrieg beendete, schrieb er an Clemenceau: „Ich stehe kurz vor dem Abschluss zweier dekorativer Panneaux, die ich am Tag des Sieges signieren will, und möchte Sie bitten, sie, durch Ihre Vermittlung, dem Staat zu schenken. Es ist nicht viel, aber es ist die einzige Weise, auf die ich am Sieg teilnehmen kann. Ich wünsche, dass diese beiden Bilder im Musée des Arts Décoratifs plaziert werden, und ich wäre glücklich, wenn sie von Ihnen ausgewählt würden.“¹³⁷ Aus diesem

¹³³ René Gimpel, zit. nach: Gordon/Forge, 1985, S. 233.

¹³⁴ Maurice Guillemot, zit. nach: Gordon/Forge, 1985, S. 223.

¹³⁵ Monet nach Roger Marx: Claude Monets Seerosen. Zuerst in: Gazette des Beaux-Arts, Juni 1909. In: Stuckey, 1994, S. 266.

¹³⁶ „Jamais l'État français n'a acheté un tableau à Claude Monet. Jamais il ne lui a fait une commande. S'il a laissé entrer des toiles de lui dans ses Musées, ce fut par l'effet de legs et de donations. Il en a été de même pour les distinctions honorifiques. Manet avait reçu le ruban de la Légion d'honneur par l'initiative, jugée alors très hardie, du ministre Antonin Proust, deux ans avant sa mort. Au cours des années, ce ruban fut donné à Guillaumin, à mis Cassatt, et dans sa viellesse Renoir se vit donner le ruban, puis assez rapidement la rosette et enfin la cravate de commandeur. Rien pour Pissarro, Sisley, Degas, rien pour Monet. A la fin, on y pensa, mais on comprit le ridicule d'offrir le ruban rouge, prodigué à des centaines de petits exposants, à un homme glorieux dans tout l'univers. On essaya aussi de lui désigner un fauteuil à l'académie des Beaux-Arts: il déclina cette politesse tardive et superflue, en souriant. Jusqu'au bout, le patriarche de l'impressionisme sera resté Claude Monet tout court. Et, à quatre-vingt-trois ans, au moment où j'écris ces pages, il met les dernières touches à sa vaste frise décorative des *Nymphéas* pour en faire cadeau, avec une sereine élégance peut-être mêlée de quelque ironie, à cet État qui ne fit rien pour lui. Ce détachement complète sa belle physionomie morale.“ (Mauclair, 1924, S. 16.)

¹³⁷ Monet, zit. nach: Geelhaar, 1986, S. 63.

Einfall entwickelte sich in Gesprächen mit Clemenceau und Geffroy die Idee zu den 'Grandes Décorations', wie Monet seine Seerosenbilder nannte.

Der Kunsthändler René Gimpel berichtete am 11. Oktober 1920 von einem Besuch bei Claude Monet, der sich nun entschlossen hatte, seine Schenkung auf 12 Gemälde zu erweitern: „Ich werde dem Hôtel de Biron zwölf meiner letzten dekorativen Gemälde schenken, von denen jedes vier Meter zwanzig mißt, aber sie müßten einen Saal bauen, wie ich ihn haben will, nach meinen Plänen“.¹³⁸ Am 14. Oktober 1920 schließlich konnte François Thiébault-Sisson in 'Le Temps' von der Schenkung Monets berichten: „Der Maler Claude Monet hat soeben dem Staat eine Schenkung von unschätzbarem Wert gemacht. Es ist bekannt, daß er seit 1914 seine gesamte Zeit einer Neubearbeitung seiner Serie *Seerosen* gewidmet hat, die er vergrößert und einem rein dekorativen Zweck angepaßt hat. Die dreißig oder vierzig so entstandenen Kompositionen in einem Format von zwei Metern Höhe und vier Metern Breite unterteilen sich in acht oder zehn Serien, die jeweils einer anderen Farb- oder Lichtwirkung gewidmet sind. Vier dieser Serien schenkt Claude Monet dem Staat, insgesamt 12 Bildtafeln. Nach der Sitzungspause von Senat und Abgeordnetenhaus wird die Regierung ihnen einen Finanzierungsplan für den Bau eines eigenen Gebäudes auf dem Gelände des Hôtel de Biron vorlegen, in dem die Stiftung Claude Monets untergebracht werden soll. In diesem Gebäude, das als Rotunde geplant ist, sollen die zwölf Gemälde fortlaufend nach Serien so an den Wänden angebracht werden, daß für das Auge der Eindruck eines einzigen Bildes entsteht. Zwischen den einzelnen Serien bleiben nur kleine Zwischenräume, die als Ein- und Ausgänge dienen, beziehungsweise dem Eingang und Ausgang symmetrisch gegenüberliegen. Das Glasdach wird so hoch angebracht, daß zwischen dem unteren Rand der Verglasung und den Gemälden genügend Platz bleibt, den Claude Monet jeweils oberhalb der Zwischenräume zwischen den einzelnen Serien mit dekorativen Motiven ausfüllen wird. Der Künstler hat sogar vor, das Vestibül vor der Rotunde mit einer recht großen Komposition zu schmücken.“¹³⁹ Aus Thiébault-Sissons Bericht geht hervor, wie sehr Monet an der Präsentation seiner Arbeit interessiert war, und wie wichtig ihm der Kontext erschien, der seine *Nymphéas* zur Geltung bringen sollte und der erst eigentlich die Bilder zu den 'Grands Décorations' vervollständigt.

Die ursprünglichen Pläne zur Unterbringung der *Nymphéas* in einer eigenen Rotunde scheiterten an den Kosten. Clemenceau schlug die Orangerie in den Tuileriengärten als möglichen Ausstellungsort vor. Monet hielt die Räume zunächst für zu klein - im Gegensatz zu der geplanten Rotunde, die einen Durchmesser von 18,5 m hätte haben sollen, maß die Orangerie nur 13,5 m in der Breite - doch schließlich stimmte er zu.

¹³⁸ Monet nach René Gimpel: Tagebuch eines Kunsthändlers. 1818-1923. In: Stuckey, 1994, S. 309.

Monet war an der nun folgenden Ausarbeitung der Grundrißpläne beteiligt. Die endgültigen Entwürfe zeigen zwei hintereinanderliegende ovale Räume, verbunden durch zwei seitlich liegende Durchgänge (Abb. 13). In die Räume gelangte man durch ein ebenfalls oval angelegtes Vestibül (Abb. 14). Nach dem Tod Monets wurden die Bildtafeln im April 1927 in den Orangerieräumen installiert. In jedem Raum wurden vier Serien unterschiedlicher Größe - die größeren an den Längswänden setzen sich aus mehreren Tafeln zusammen - direkt auf die Wände geleimt. Zwischen den Tafeln liegen echte oder blinde Durchgänge. Beleuchtet wurde das Ensemble durch natürliches Oberlicht (Abb. 25-27).

Der ovale Grundriß und die Zweiteilung der Räume unterscheidet die Anlage in der Orangerie von den kreisförmigen Panoramarotunden. Ob Monet ursprünglich eine panoramaähnliche Illusion hat erzeugen wollen, ist kaum mehr zu entscheiden, es gibt lediglich einige Hinweise darauf. Die Panoramen lagen historisch noch nicht allzulange zurück, und so ist es kaum verwunderlich, daß Clemenceau schon in Monets Seerosenatelier in Giverny eine Panoramaassoziation hatte: Clemenceau „drehte sich im Atelier um, berauschte sich an dem Gemälde und rief plötzlich aus: ‘Natürlich! Die Tür stört mich! Man müßte mit einem Aufzug ins Atelier kommen, der einen genau in die Mitte bringt!’ Und Clemenceau hat recht: Wie es scheint, entspricht allein das Panorama diesem Gedicht blühenden Wassers“.¹⁴⁰ Thiébault-Sisson berichtet, daß es Monets Absicht gewesen sei, eine Panorama-Illusion zu erzeugen: „Die Ellipsenform, die der Architekt der Nationalmuseen gewählt hat, entspricht nicht den ursprünglichen Absichten Monets. Ihm hatte eine riesige Rotunde vorgeschwebt, in deren Mauern seine Bildtafeln eingelassen wären wie ein Panorama, und es bedurfte mancher Gespräche zwischen ihm und seinem ‘Regisseur’, um ihn zu bewegen, in die Ansichten des Architekten einzuwilligen.“¹⁴¹ Auch Jean Villemar beschreibt Monets Pläne als den Versuch, eine panoramaartige Illusion zu erzeugen: Monet „möchte einen gesonderten Pavillon im Garten des Hôtel de Biron, einen runden Saal, wo seine Bilder an den Boden stoßen und ohne die geringste Trennung nebeneinander angebracht werden, so daß der in der Mitte dieses Saales stehende Betrachter sich auf die Insel des japanischen Sees versetzt glauben kann und um sich herum das sehen wird, was er im Garten von Giverny sehen würde.“¹⁴² Und Thiébault-Sisson schränkte die beabsichtigte

Orangerie und
Panorama

¹³⁹ François Thiébault-Sisson: Eine Schenkung Claude Monets an den Staat. Zuerst in: *Le Temps* vom 14. Oktober 1920. In: Stuckey, 1994, S. 302f.

¹⁴⁰ Lucien Descaves: Bei Claude Monet. Zuerst in: *Paris-Magazine* vom 25. August 1920. In: Stuckey, 1994, S. 278f.

¹⁴¹ Thiébault-Sisson: Die Seerosen von Claude Monet in der Orangerie der Tuileries. Zuerst in: *La Revue de l'art ancien et moderne* vom Juni 1927. In: Stuckey, 1994, S. 292.

¹⁴² Jean Villemar (*Le Monde Illustré*, 23. Oktober 1920), zit. nach: Hoog, 1984, S. 39.

Wirkung noch auf einen bestimmten Zeitraum im Tagesablauf ein: „Wenn der Besucher in der Mitte des Saales steht, wird er die Illusion haben, um die Mittagszeit in der Sommersonne auf der kleinen, mit zitterndem Bambus bewachsenen Insel zu stehen, die auf dem Besitz des Künstlers in Giverny in der Mitte des Seerosenteichs liegt.“¹⁴³

Solch einheitliche Illusion kann die in der Orangerie realisierte Installation schon deshalb nicht erzeugen, weil - zumindest im vorderen Raum - es sich um Tafeln mit sehr unterschiedlichen Lichtstimmungen handelt. Der grundlegende Unterschied zum Panorama besteht aber in der anderen Raumsituation. Zunächst sind die *Nymphéas* in zwei ovalen Räumen installiert. Das polyzentrische Oval hat keinen geometrischen Mittelpunkt, der einen bestimmten Betrachterstandpunkt festlegt. Daraus folgen unmittelbar Polyfokalität und Bewegung. Im ovalen Raum befindet sich der Betrachter immer in unterschiedlichen Entfernungen von den Bildtafeln. Im ständigen Wechsel zwischen Nähe und Ferne definiert sich das Bild nicht mehr als Gegenüber des Auges, „es verliert seine Überschaubarkeit... Die Identität zwischen der veränderlichen Natur und der Impression, dieses alte Ziel schon der früheren impressionistischen Jahre, wird jetzt auf neue Weise formulierbar.“¹⁴⁴ Monets Zeitgenossen hatten geraten, die Bilder von Ferne zu betrachten. Masson, der 1976 vor dem Hintergrund eines anderen Bildverständnisses mehr den gestischen Aspekt von Monets Malerei im Auge hatte, riet: „Heute sollte man den Rat umkehren: tretet näher heran und berührt mit den Augen den heftigsten Beweis des Wirbels, den der malerische Instinkt hervorruft.“¹⁴⁵ Aus der Nähe erst wird die Malerei zur „sichtbaren Spur der Bewegungen des Malers“.¹⁴⁶

Was jetzt geschieht, ist „nicht einfach passives Registrieren der ‘impression’, nicht nur optischer Empfang, sondern Re-Aktion, nämlich Rührung des Farbensinns, des Bewegungssinns, des Raumsinns, je aus ihren eigenen Tiefen.“¹⁴⁷ Wo immer in den beiden Räumen der Betrachter sich befindet, die *Nymphéas* umgeben ihn. Die zwei Meter hohen Tafeln überragen ihn, und von den Tafeln an der Längswand kann er unmöglich so weit sich entfernen, daß sie ohne Wendung von Kopf und Körper erfaßt werden können. Das Format löst so spezifische körperliche Reaktionen des Publikums aus: Die Betrachter sind unterwegs. Je nachdem, wohin sie sich wenden, erfahren sie die Malerei als Illusion oder als Fläche der Malwirklichkeit, und „dem wandernden Blick verschiebt sich das eine unaufhaltsam in das andere.“¹⁴⁸

Ereignis, Ekstase
und existentielles
Wissen

¹⁴³ Thiébaault-Sisson: Eine Schenkung Claude Monets an den Staat. Zuerst in: Le Temps vom 14. Oktober 1920. In: Stuckey, 1994, S. 302f.

¹⁴⁴ Boehm, 1986, S. 122.

¹⁴⁵ Masson (Le rebelle, 1976, S. 131), zit. nach: Rahn, 1978, S. 123.

¹⁴⁶ Stoll, 1986, S. 130.

¹⁴⁷ Maurer, 1982, S. 192.

¹⁴⁸ Stoll, 1986, S. 130.

Die Rezeption der *Nymphéas* kann umschrieben werden als ein flüchtiges und bewegliches Ereignis, über das sich kaum mehr sagen läßt, als daß ein Schwebendes vorüberzieht, eine flimmernde Wasserfläche plötzlich erscheint, die waagrecht aus der Leinwand heraustritt, aber für kaum einen Augenblick. Auch die Materialität der Farben zeigt sich dem vorüberziehenden Blick nicht als etwas Festes. In der Beweglichkeit des Ereignisses wird die Farbmaterie zu einer vorüberziehenden Manifestation einer ständigen Wechseln unterworfenen Natur. Wie in der Natur scheint sich die spiegelnde Fläche zu bewegen - Indiz für Monets Auseinandersetzung mit der Prozeßhaftigkeit des Sehvorgangs (eine Momentfotografie hätte das bewegliche Wasser stillgelegt). In gleicher Weise erscheinen die Wolken und die Seerosen, die Reflexe und die Dinge. Es gibt hier keine Hierarchien, und all das Vorüberziehende wirkt nur im gegenwärtigen Augenblick. In solcher Verwirklichung des Augenblicks scheint eine leise Analogie auf zu orientalischem Wirklichkeitsverständnis und dessen Hang zur meditativen Kontemplation. Masson schrieb angesichts der Seerosendekoration, es gehe darum, „die göttliche sensation wiederzufinden. Göttlich? Das heißt bis ins Äußerste menschlich. Wenn wir den Kontakt mit dem nichtaustauschbaren Augenblick wiederaufnehmen, werden wir aus unseren verschiedenen intellektuellen Sackgassen herauskommen, und zur Ausarbeitung einer neuen Tiefe geführt; und das durch das Mittel einer wiedererfundenen Transparenz. Denn man kann nicht von neuem 'Impressionismus' machen, sondern noch einmal von ihm (Monet) den kostbarsten Rat anhören: Vorwärtsgen!“¹⁴⁹

Monet, der sich ja gegen die Vorstellung, er sei ein 'Visionär' verwahrt hatte, hatte eine schlichtere Vorstellung von der Wirkung eines mit Seerosen dekorierten Raumes, doch gehen seine bereits 1909 formulierten Gedanken in eine ähnliche Richtung: „Die von der Arbeit überstrapazierten Nerven hätten sich dort entspannt nach dem erholsamen Beispiel stehender Gewässer, und dem, der es bewohnt hätte, hätte dieses Zimmer eine Stätte friedvoller Meditation inmitten eines blühenden Aquariums geboten.“¹⁵⁰ Usener beschreibt in ähnlicher Weise die buchstäblich umfassende Wirkung der *Nymphéas*. Er meint, man habe in der Orangerie nicht den Eindruck über eine Wasserfläche hinzublicken. „Eher meint man in einer Art Unterwasseraquarium zu stehen und durch Glasscheiben ins Wasser hineinzuschauen.“¹⁵¹ Nichts von objektivierender Distanz, wie es eine vergleichende Kunstbetrachtung erfordert, die Kunstwerke unabhängig von Betrachtern auf verborgenen Sinn oder zugrunde gelegte Konzepte hin analysiert. In solchem Denken wird subjektives Empfinden durch wissenschaftlich begründetes Objektivieren relativiert; das

¹⁴⁹ Masson, *Le rebelle*, 1976, S. 132. Zit. nach: Rahn, 1978, S. 128.

¹⁵⁰ Monet nach Roger Marx: *Claude Monets Seerosen*. Zuerst in: *Gazette des Beaux-Arts*, Juni 1909. In: Stuckey, 1994, S. 266.

¹⁵¹ Usener, 1952, S. 217.

Eine ähnliche Aquarienassoziation hatte auch ich beim ersten Besuch der Orangerie.

Erlebnis von Gegenwärtigkeit kommt aufgrund einer kausal-linearen Zeitvorstellung, die nur die Einordnung von Phänomenen in historische Bezüge gelten läßt, nicht vor. Faßbarer wird, was in der Rezeption geschieht, im orientalischen Denken. Hier liegt Gegenwärtigkeit in der Verdichtung der Zeit zum ewigen Augenblick. Das ermöglicht erst Ekstase, die die Grenzen des bloß Funktionellen sprengt. Ekstaseartige Zustände können viele verschiedenen Ursachen haben, die kulminative Verdichtung von visuellen Empfindungen ist eine davon. Emil Maurer schrieb über die Wirkung der *Nymphéas*: „Erregt wird z.B. Entzückung oder Ekstase, oder es entsteht ein feiner, ganz inwendiger, heller Jubel, oder es schleichen sich unbenennbare Melancholien ein.“¹⁵² Was sich im Ereignis vollzieht, wird zu einer einmaligen Erfahrung. „Jedes Erlebnis eines Augenblicks ist etwas anderes, als gesagt oder bedeutet werden kann: Das Ereignis schließt damit die Kunst zurück an die Momente der Entrückung ... Doch birgt der Gewinn ebenso einen Verlust. Denn als absolute Singularität verweigern sich die Ereignisse *per definitionem* jeglicher Reproduzierbarkeit.“¹⁵³ Insofern ist das sich Ereignende geschichtslos, es läßt sich nicht tradieren. Das, was sich im Einzelnen - ausgelöst durch das Erlebnis - zur Erfahrung verdichtet, ist vom intellektuellen Wissen verschiedenes existentielles Wissen. „Ersteres ist lern- und lehrbar, letzteres unübertragbar; denn es ist Folge eines Erlebnisses, Resultat einer inneren Erfahrung, und damit bleibt es jedem, der nicht dasselbe erfuhr und erlebte, verschlossen. Die einzige Möglichkeit, existentielles Wissen zu vermitteln, ist die Einweihung, die Initiation.“¹⁵⁴ Als solche Initiation kann man die Erfahrung vor Monets *Nymphéas* begreifen. Sie kann der Möglichkeit nach veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit auslösen.

Mittelbar sind solche sinnlichen Eindrücke nur symbolisch: „Wir können Berichte über Erfahrungen austauschen und sammeln, niemals aber die Erfahrungen selbst.“¹⁵⁵ Das Lernpotential symbolischer Mitteilungen kann so gefaßt werden, daß vollzogene Erfahrungen, die unterhalb der Bewußtseinschwelle liegen, der Reflexion zugänglich werden und auf diese Weise in das Diskursuniversum menschlicher Äußerungen aufgenommen werden können. So kann symbolischer Austausch der Möglichkeit nach neue und tiefere Erlebnisse initiieren, indem in der Reflexion zuvor Unbewußtes als bedeutsam erfahren wird.

Das lebensgeschichtlich erfahrene, existentielle Wissen kennt auch der Physiologe Helmholtz. Helmholtz nennt alle Urteile, die aufgrund von Sinnesempfindungen gefällt werden, 'unbewußte Schlüsse', denn Sinnesempfindungen beurteilen wir nicht, indem wir sie in bewußter Weise mit frü-

¹⁵² Maurer, 1982, S. 192.

¹⁵³ Mersch, 1996, S. 33f.

Vgl. Kap. III, Ereignis und Aura.

¹⁵⁴ Gelpke, 1966, S. 121.

heren Empfindungen vergleichen (das wäre, utilitaristisch gesprochen, dem Überleben des Organismus nicht dienlich).¹⁵⁶ Gegenüber der gewöhnlichen psychologischen Darstellungsweise, in der ein Schluß gleichsam der Gipfel-punkt in der Tätigkeit unseres bewußten Geistesleben ist, „sind nun in der That die Schlüsse, welche in unseren Sinneswahrnehmungen eine so grosse Rolle spielen, niemals in der gewöhnlichen Form eines logisch analysirten Schlusses auszusprechen... Der Unterschied zwischen den Schlüssen der Logiker und den Inductionsschlüssen, deren Resultat in den durch die Sinnesempfindungen gewonnenen Anschauungen der Aussenwelt zu Tage kommt, scheint mir in der That nur ein äusserlicher zu sein, und hauptsächlich darin zu bestehen, dass jene ersteren des Ausdrucks in Worten fähig sind, letztere nicht, weil bei ihnen statt der Worte nur die Empfindungen und die Erinnerungsbilder der Empfindungen eintreten. Eben darin, dass die letzteren sich nicht in Worten beschreiben lassen, liegt aber auch die grosse Schwierigkeit, von diesem ganzen Gebiete von Geistesoperationen überhaupt nur zu reden.“¹⁵⁷ Helmholtz nennt jenes Wissen, das nicht unmittelbar in Worte überführt werden kann, das ‘Kennen’. Wir erkennen sinnliche Eindrücke - Gerüche oder Gesten beispielsweise - mit großer Sicherheit wieder. Sinneseindrücke sind irreduzibel. Sie können nicht durch etwas anderes als den jeweiligen Auslöser hervorgerufen werden (es gibt natürlich Ähnlichkeiten, es kann uns der Gang eines völlig Fremden an den eines engen Freundes *erinnern*). Das ‘Kennen’ hält Helmholtz für ebenso zuverlässig wie logisches Wissen. Wir können Sinneseindrücke der subtilsten Art unterscheiden und wiedererkennen - nicht aber anders als in Analogien darüber reden, und uns darauf verlassen, daß unser Gegenüber aufgrund seiner Ähnlichkeit mit uns ähnlich empfindet. Solche Ähnlichkeiten sind es, weshalb die subtile Ausformung von Monets *Nymphéas* überhaupt als Vermittlungsstrategie aufgefaßt werden kann, und weshalb sie im Sinne der Rezeptionsästhetik als Betrachterfunktion wirksam ist.

In solcher Auffassung rezeptionsästhetischer Prämissen liegt eine Monets Kunst angemessene Erkenntnismöglichkeit geborgen. Helmholtz hat das so gefaßt: „Wir werden ... zu einem Gebiet von psychischen Thätigkeiten geführt, von denen bisher in wissenschaftlichen Untersuchungen wenig die Rede gewesen ist, weil es schwer hält, überhaupt von ihnen in Worten zu reden. Am meisten sind sie noch in ästhetischen Untersuchungen berücksichtigt worden, wo sie als ‘Anschaulichkeit’, ‘unbewusste Vernunftmässigkeit’, ‘sinnliche Verständlichkeit’ und in ähnlichen halbdunkeln Bezeichnungen eine

¹⁵⁵ Huxley, 1954, S. 11.

¹⁵⁶ Dieses unbewußte Urteil liegt immer vor allen bewußten Urteilen. Wir unterliegen beispielsweise Sinnestäuschungen auch dann, wenn wir uns klargemacht haben, daß es sich um Sinnestäuschungen handelt und wenn wir wissen, wie sie funktionieren. Die Funktionsweise des Stereoskops beruht auf dieser Tatsache.

¹⁵⁷ Helmholtz, 1868, S. 324.

grosse Rolle spielen. Es steht ihnen das sehr falsche Vorurtheil entgegen, dass sie unklar, unbestimmt, nur halbbewusst vor sich gingen, dass sie als eine Art rein mechanischer Operationen dem bewussten und durch die Sprache ausdrückbaren Denken untergeordnet seien. Ich glaube nicht, dass in der Art der Thätigkeit selbst ein Unterschied zwischen den ersteren und letzteren nachgewiesen werden kann. Die ungeheure Ueberlegenheit des bis zur Anwendung der Sprache gereiften Erkennens erklärt sich hinlänglich schon dadurch, dass die Sprache einerseits es möglich macht, die Erfahrungen von Millionen von Individuen und Tausenden von Generationen zu sammeln, fest aufzubewahren und durch fortgesetzte Prüfung allmählig immer sicherer und allgemeiner zu machen. Andererseits beruht auch die Möglichkeit überlegten gemeinsamen Handelns der Menschen und damit der grösste Theil ihrer Macht auf der Sprache. In beiden Beziehungen kann das Kennen nicht mit dem Wissen rivalisiren; doch folgt daraus nicht nothwendig eine geringere Klarheit oder eine andere Natur des ersteren.“¹⁵⁸ Die Allgemeingültigkeit sprachlichen Wissens erklärt sich aus seiner Reduziertheit gegenüber den Sinneseindrücken. „Die elementaren Zeichen der Sprache sind nur die 24 Buchstaben, und wie ausserordentlich mannigfaltigen Sinn können wir durch deren Combinationen ausdrücken und einander mittheilen! Nun bedenke man im Vergleich damit den ungeheuren Reichthum der elementaren Zeichen, die der Sehnervenapparat geben kann. Man kann die Zahl der Sehnervenfasern auf 250,000 schätzen. Jede derselben ist unzählig vieler verschiedener Grade der Empfindung von einer oder drei verschiedenen Grundfarben fähig. Dadurch ist natürlich ein unendlich viel reicheres System von Combinationen herzustellen, als mit den wenigen Buchstaben, wozu dann weiter noch die Möglichkeit schnellsten Wechsels in den Bildern des Gesichtes kommt. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Sprache unserer Sinne uns so ausserordentlich viel feiner abgestufte und reicher individualisirte Nachrichten zuführt, als die der Worte.“¹⁵⁹

Ich habe bereits erläutert, daß wir den Reichtum der Sinneseindrücke normalerweise nicht bewußt verarbeiten. Die Malerei Monets aber beruht auf dem Umsetzen eines erweiterten Empfindungsvermögens. Für Rezipienten dieser Malerei ist entscheidend, daß sie die Erfahrung eines sehr komplexen Sinneseindrucks ermöglicht. Wollte man dieses Erlebnis in seiner Komplexität, mit der Variationsbreite der Pinselstriche und der unendlichen Anzahl an Farbnuancierungen - denn der Seheindruck ändert sich im Gehen ständig - in Worten beschreiben, so käme man an kein Ende. Es machte auch nicht viel Sinn, denn die Aufzählung von Nuancen erklärt nichts. Nähern kann sich der aufmerksame Betrachter den *Nymphéas* nur, indem er sich dem Erlebnis

¹⁵⁸ Helmholtz, 1868, S. 327.

Ich weise in diesem Zusammenhang nochmals auf die von Gerhard Roth erläuterte nichthierarchische Struktur des Gehirns hin. Vgl. Anm. 103.

¹⁵⁹ Helmholtz, 1868, S. 330.

überläßt. Erlebbar ist eine entgrenztere, wirklichere - im Sinne von 'es wirkt mehr' - Wirklichkeit als die in sprachlichen Symbolsystemen faßbare.

Dem sehenden Sehen offenbart sich die komplexe Verbindung von Wasserspiegelungen, Gewächsen und Farbmaterie letztlich als Reflexion des Sehens selbst. Eines Sehens, das sich verändert, während man die Säle durchwandert. Betritt man den ersten Saal, so meint man sagen zu können: Hier ist eine rosenfarbene Fläche, die an eine bläuliche grenzt, und dort das Seerosenblatt ist grün, mit etwas weiß versetzt. Die Gesamtstimmung erscheint zunächst in einer fast einheitlichen, eher stumpfen Farbigkeit. Nach und nach treten die Farben stärker hervor, immer mehr Nuancen werden unterscheidbar und zugleich immer weniger bestimmbar, festschreibbar, bis sie zuletzt in fast blendender Helle erscheinen und zu flimmern beginnen. Nun geschieht vor den Bildtafeln ähnliches, wie es dem Maler vor seinem Sujet widerfuhr: „Monets Weg mündet in ein Sehen, das die Physiologie des Auges überreizt, das, wie es bereits Kleist angesichts von Friedrichs 'Mönch am See' erlebte, den Betrachter in einen halluzinatorischen Zustand versetzt, in dem es ihm vorkomme, 'als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären'.“¹⁶⁰ Es wird unentscheidbar, wie die Farben 'wirklich' sind, die anfangs dumpfen Stellen werden durchsichtig, hell und schwebend - als ob die Oberfläche der Leinwand nicht existierte und die Farbe als bewegliche Materie oder als reines Licht (was in gewisser Weise dasselbe ist) begänne im Raum zu schweben, hinter einer durchsichtigen Scheibe (die Aquariumsassoziaton stellt sich ein), immateriell gleich der Wasserfläche, die ja auch nur Grenze ist, an der die verschiedenen Zuständlichkeiten von Luftatmosphäre und Wasser aneinanderstoßen. Alles wird jetzt zu Erscheinungsweisen des Lichts. Die vor den *Nymphéas* ausgelösten Empfindungen entziehen sich in einer so eindrücklichen Weise jeder analytischen Betrachtung, daß Werner Spies sagen konnte: „Im Endlosband der monumentalen Leinwände, auf die Monet in seinen letzten Lebensjahren die Seerosen bannte, fand das Ertrinken in der totalen, unentrinnbaren Illusion den stärksten Ausdruck.“¹⁶¹

Sehendes Sehen
als totale Illusion

Der Eindruck von Illusion gründet in hohem Maße im subjektiven Charakter des Sehens. Er entsteht während der Bewegung im Raum - und nur dann. Das schwebende Flimmern ist in jedem Augenblick anders, nichts ist wiederholbar. Physiologisch entsteht es aufgrund des Nachbildeffekts. Wenn der Blick über helle und dunkle oder farbige Gegenstände und Flächen gleitet, „wird der Eindruck jeder Farbe verändert, indem sie sich auf Theilen der Netzhaut abbildet, die unmittelbar vorher von anderen Farben und Lichtern getroffen waren und dadurch in ihrer Reizempfänglichkeit verändert worden sind.“¹⁶² Diese Art des Kontrasts ist abhängig von den Augenbewegungen

¹⁶⁰ Spies, 1994.

¹⁶¹ Spies, 1994.

¹⁶² Helmholtz, 1876, S. 122.

und wurde von Chevreul als 'sukzessiver Kontrast' bezeichnet. Farbige Nachbilder treten immer auf, sie werden aber durch Blickbewegungen sehr abgeschwächt, und normalerweise bemerken wir sie nicht. Monets Seerosen bringen sie regelrecht in Gang, nur daß sie Teil der Gesamtwirkung werden und - eben aufgrund der Bewegung - als isoliertes Phänomen uns nicht bewußt werden. Wenn Farben derart ereignishaft erscheinen, macht es nicht mehr viel Sinn, ihnen Namen zu geben, denn es geht ja nicht darum, Dinge hinter dem Phänomenalen zu identifizieren. Die Prozeßhaftigkeit und Ereignishaftigkeit des Sehens tritt an die Stelle der festschreibbaren Dinge.

Was hier im Unterschied zur gewöhnlichen, reduzierenden Wahrnehmungsweise geschieht, hat Arnold Hauser treffend beschrieben. Die impressionistischen Farben, sagt Hauser, „verändern und entstellen das Bild unserer gewöhnlichen Erfahrung. Wir fassen ein Stück 'weißes' Papier zum Beispiel in jeder Beleuchtung und trotz der farbigen Reflexe, die es bei Tageslicht zeigt, als weiß auf. Das heißt mit anderen Worten: die 'Gedächtnisfarbe', die wir mit einem Gegenstand assoziieren und die das Resultat einer langen Erfahrung und Gewöhnung ist, verdrängt den konkreten, durch das wirkliche Erlebnis gewonnenen Eindruck; der Impressionismus greift nun hinter die gewußte, theoretisch geltende Farbe auf die wirkliche Wahrnehmung zurück, was übrigens durchaus kein spontaner Akt ist, sondern einen höchst künstlichen und äußerst komplizierten psychologischen Prozeß darstellt.“¹⁶³ Die Konstanztendenz, von der Hauser hier spricht, hilft uns, in veränderten Lichtbedingungen Gegenstände richtig wiederzuerkennen. Solche Anforderung stellen Monets Bilder nicht. Im Gegenteil ist das, was in der Orangerie an Nuancen erscheint, von konstitutioneller Wichtigkeit für die ästhetische Bedeutung der Malerei. Daß diese höchst diffizile Erscheinungsweise in hohem Maße kontextabhängig ist, war Monet wohl bewußt, und deshalb war ihm die Art und Weise, wie seine 'Grands Décorations' präsentiert werden so wichtig, daß er anordnete: „Sie [die dekorativen Gemälde] verlassen mein Haus erst, wenn ich mit der Unterbringung zufrieden bin. Diese Anweisungen gebe ich meinen Erben, denn ich habe diese Bilder in einer bestimmten dekorativen Absicht gemalt und möchte, daß sie erreicht wird.“¹⁶⁴

¹⁶³ Hauser, 1953, S. 934f.

Mit Hilfe des Wahrnehmungsvermögens können aber Farben nur sehr grob identifiziert werden. Wie sehr die Farbe der Beleuchtung eine Rolle spielt weiß jeder, der im Neonlicht eines Kaufhauses ein Kleidungsstück erstanden hat, das sich im Tageslicht als völliger Fehlkauf herausstellte.

¹⁶⁴ Monet nach René Gimpel: Tagebuch eines Kunsthändlers. 1818-1923. In: Stuckey, 1994, S. 309.

Monets Wunsch wurde erfüllt. Die Installation der Gemälde 1927 entsprach, so weit wir wissen, seinen Vorstellungen (Abb. 25-27). Doch hat dieser Zustand nur vierzig Jahre angehalten, und die heutigen Verhältnisse in der Orangerie weichen in wesentlichen Punkten von den ursprünglich geplanten und ausgeführten ab. Für die Veränderungen gab es praktische Gründe. Doch viel mehr noch illustrieren sie ein verändertes Kunstverständnis.

Kontext:
Historische und
heutige Situation in
der Orangerie

1958 kam die Sammlung Paul Guillaume in die nationalen Sammlungen. Auf die Bitte von dessen Witwe wurde die Orangerie als Ausstellungsort gewählt. In der Folge kam es 1966 zu umfangreichen Umgestaltungen. Es wurde ein zusätzliches Stockwerk eingezogen, das führte zum Einbau einer künstlichen Beleuchtung in den Seerosen-Sälen.¹⁶⁵ Heute betritt man das Gebäude von der Ostseite her und gelangt über eine Treppe in den ersten Stock, in dem die Sammlung Guillaume untergebracht ist. Dort herrscht weitgehend Tageslicht, von künstlichen Beleuchtungskörpern unterstützt. Zu den Monet-Sälen gelangt man im hinteren Teil der Räume (Abb. 15) über eine versteckt gelegene Treppe, die ins Erdgeschoß zurückführt (Abb. 16). Über die Treppe erreicht man zunächst das völlig veränderte Vestibül - der einst ovale Raum (Abb. 14) ist einem viereckigen gewichen (Abb. 17). Ins Vestibül gab es ehemals zwei Zugänge, einen von der Seine her und einen von den Tuilerien-gärten aus. Letzterer ist dem Einbau einer Toilette gewichen (Abb. 18, 20), der noch existierende, zur Seine gelegene Zugang, ist verschlossen (Abb. 17).

Bezüglich der Beleuchtungssituation sind die Folgen des Umbaus gravierend. Die Besucher müssen gleichsam ein Fegefeuer verschiedener Lichttemperaturen durchschreiten: Mit Kunstlicht durchsetztes Tageslicht im ersten Stock, dämmeriges Oberlicht im Treppenhaus, gelbliches Kunstlicht im Vestibül (von dort sieht man noch in einen bläulich neonbeleuchteten Nebenraum, Abb. 17). Vom Vestibül aus muß ein neonbeleuchteter Durchgang durchschritten werden (Abb. 19), dann ist man in den Sälen selbst (Abb. 1, 21-24). Dort ist das ehemals natürliche Oberlicht mit seinen wetterbedingt wechselnden Zuständlichkeiten durch eine eingezogene Decke ersetzt. Hinter den Milchglasscheiben sieht man Neonröhren mit verschiedener Farbtemperatur - rötlich und grünlich.¹⁶⁶ Nun kann sich das menschliche

Kontext:
Tageslicht versus
künstliche
Beleuchtung

¹⁶⁵ Nach Hoog wurde dabei versucht, mit der künstlichen Beleuchtung so weit als möglich den Wünschen Monets nach Außenbeleuchtung zu entsprechen. (Vgl. Hoog, 1984, S. 61.)

¹⁶⁶ Um die verschiedenen Beleuchtungssituationen zu verifizieren, habe ich vor und in der Orangerie Lichttemperaturmessungen durchgeführt.

- | | |
|--|--------|
| 1. Vor der Orangerie (6. März, 13 Uhr, bewölkt)..... | 6000 k |
| 2. 1. Stock, Saal vor dem Abgang zu den Monetsälen (Kunstlicht)..... | 4600 k |
| 3. am Fenster (Mischlicht)..... | 5050 k |
| 4. im Treppenabgang (Tagesoberlicht)..... | 4850 k |
| 5. Vestibül..... | 3030 k |

Auge zwar an verschiedene Lichttemperaturen anpassen, doch das geschieht nicht sofort und vor allem nicht vollständig. Sicher ist - aufgrund des subjektiven Charakters des Sehens - nicht genau zu sagen, welche Änderungen der subjektiven Farbempfindung sich aus der objektiv veränderten Lichtsituation ergeben. Helmholtz sagt dazu lapidar, das einzige was sicher gesagt werden könne ist, daß „gleiches Licht ... unter gleichen Umständen die gleiche Farbenempfindung [erregt]. Licht, welches unter gleichen Umständen ungleiche Farbenempfindung erregt, ist ungleich.“¹⁶⁷ Gewiß ist, daß im Bereich der feinen Farbnuancen die Verhältnisse sich unter veränderter Beleuchtung ändern. Und im hochkomplexen System der subtilen Farbabstufungen beeinflußt jeder geänderte Faktor die Gesamtwirkung.

Vor Monets Gemälden ist neben der Helligkeit die Farbtemperatur der Beleuchtung von besonderem Interesse. Sie beeinflußt wesentlich die Erscheinung der Phänomene. „Die Farbe der Beleuchtung kann sich merklich ändern, sei es, dass wir künstliche Beleuchtung anwenden durch Flammen, die immer mehr oder weniger rothgelbes Licht geben, sei es, dass wir uns unter dem grünlichen Schatten eines Laubdachs oder in einem Zimmer mit stark gefärbten Tapeten und Fenstervorhängen befinden. Mit der Helligkeit und Farbe der Beleuchtung ändert sich natürlich auch Helligkeit und Farbe der Lichtmenge, welche die beleuchteten Körper in unser Auge senden. Alle Verschiedenheit der Körperfarbe beruht nämlich darauf, dass die verschiedenen Körper verschieden grosse Antheile der verschiedenen einfachen Strahlungen der Sonne theils zurückwerfen, theils verschlucken.“¹⁶⁸ Die scheinbare Farbe der beleuchteten Körper ändert sich mit der Farbe der Beleuchtung. Wenn die Farbe der künstlichen Beleuchtung gegenüber dem Tageslicht in den grünen oder rötlichen Bereich verschoben ist, wie das in der Orangerie der Fall ist, so werden im Bereich der sensiblen Farbnuancen die verschiedenen farbigen Anteile in anderer Verhältnismäßigkeit zurückgeworfen oder verschluckt.

6. Vestibül rechter Nebenraum (Telefon).....	4500 k
7. Zugang zu den Monetsälen.....	4150 k
8. vorderer Saal Mitte.....	3920 k
9. hinterer Saal hinten.....	3950 k
10. hinterer Saal Mitte.....	3930 k
11. vorderer Saal hinterer Rand (Streulicht).....	3890 k
12. Durchgang zwischen den Sälen (keine Beleuchtung, Streulicht).....	3410 k
13. In beiden Sälen direkt vor den Panneaux ca.....	3860 k

Im Durchgang (7.) befindet sich ein dunkelbrauner Teppichboden und die Wände sind taubenblau gestrichen, wodurch sich der Eindruck einer bläulichen Beleuchtung verstärkt. Das Vestibül (5.) ist in derselben Farbe gestrichen, die Wände wirken jedoch wegen der gelblichen Beleuchtungskörper und wegen des beigen Steinbodens heller und wärmer.

¹⁶⁷ Helmholtz, 1868, S. 285f.

¹⁶⁸ Helmholtz, 1868, S. 289.

Dadurch ändert sich die gesamte Verhältnismäßigkeit der Farbnuancen zueinander.¹⁶⁹

Ginge es nur darum, weiße Kleckse als solche zu erkennen, spielte das keine Rolle. Denn die Konstanztendenz in den Empfindungsorganen sorgt dafür, daß wir Weißes immer als weiß erkennen, von welchem Licht es auch getroffen wird. Für das wiedererkennende Sehen ist die Konstanzleistung des Sehapparats hinreichend.¹⁷⁰ Nicht aber, das meint auch Helmholtz, für ästhetische Betrachtung: „Was uns beim Sehen hauptsächlich interessirt, ist die uns umgebenden Körper zu erkennen und wiederzuerkennen; nur selten, höchstens aus ästhetischen oder physikalischen Rücksichten, wenden wir wohl auch einmal unsere Aufmerksamkeit der Beleuchtung zu.“¹⁷¹ Schon die sich im Tagesablauf ändernde spektrale Zusammensetzung des Tageslichts verändert den Eindruck der Dinge. Doch solche Veränderung zeigt sich eher als andere Lichtstimmung, während die Beleuchtung mit künstlichem Licht, so wie es in der Orangerie installiert ist, den natürlichen Eindruck zu keiner Zeit ermöglicht. Beispielsweise können Farbpigmente fluoreszierende Stoffe

¹⁶⁹ Die in der Orangerie gemessene Farbtemperatur von ca. 3900-4000 Kelvin läßt Rückschlüsse auf die Art der verwendeten Beleuchtungskörper zu. Als mögliches Beispiel führe ich hier zur Illustration der Differenz zwischen künstlichem Licht und Tageslicht eine Hellweiße Neonröhre an. Beide Lichtarten unterscheiden sich wesentlich durch ihre spektrale Strahlungsverteilung. Während Tageslicht eine recht gleichmäßige spektrale Zusammensetzung aufweist, hat Neonlicht sogenannte 'Peaks', d.h. es sind die Spektren besonders vertreten, für die das menschliche Auge am empfindlichsten ist, und die deshalb als besonders hell empfunden werden (Abb. 11, 12). Aus der veränderten spektralen Beschaffenheit geht hervor, daß die reflektierten farbigen Anteile wesentlich verschieden sind und mithin verschieden wirken.

¹⁷⁰ Die Farbkonstanz, d.h. die Fähigkeit, die Farbe von Gegenständen relativ unabhängig von der aktuellen spektralen Zusammensetzung des reflektierten Lichts zu erkennen, ist zum Teil angeboren, aber auch unsere Erfahrung im Umgang mit Gegenständen spielt eine Rolle bei der Farbwahrnehmung. „Farbempfindung entsteht ... nicht deshalb, weil etwa ein Farbrezeptor eine bestimmte Lichtwellenlänge codiert. Vielmehr weist das Gehirn den relativen Aktivitäten der Farbrezeptoren und der nachgeschalteten Zellen innerhalb des gesamten Aktivitätszustands bestimmte Farbempfindungen zu.“ (Roth, 1994, S. 105.) Es gibt keine festgelegten Zuordnungen von Lichtwellenlängen zu Farbempfindungen. Vielmehr können dieselben Farbempfindungen durch unterschiedliche Erregungsmuster auf der Ebene der Farbrezeptoren hervorgerufen werden. Dies entspricht der Veränderung der spektralen Zusammensetzung des Lichts im Tagesverlauf: Während mittags der kurzwellige Anteil überwiegt, verschiebt sich am Abend das Spektrum zugunsten der langwelligeren, röteren Anteile. Das visuelle System interpretiert „unter den jeweils gerade herrschenden Lichtverhältnissen die jeweils kürzeste Wellenlänge als 'blau-violett' und die jeweils längsten als 'rot' und zwar (innerhalb der natürlichen Grenzen des Tageslichtwechsels) unabhängig davon, ob die gerade vorliegende kürzeste Wellenlänge tatsächlich bei etwa 400 nm liegt und die längste bei 700 nm.“ (Roth, 1994, S. 107.) Wäre der Wahrnehmungsapparat nicht so eingerichtet, wären die Unterschiede zwischen Morgendämmerung und hellem Mittagslicht bezüglich der Farbwahrnehmung gravierend. Die Farbkonstanz ist präkognitiv und läuft automatisch ab, sie kann durch Erfahrung nicht verändert werden.

¹⁷¹ Helmholtz, 1868, S. 290.

enthalten, die die sichtbare Detailgenauigkeit und den Kontrast beeinflussen. Doch das geschieht nur dann, wenn die Beleuchtungsquelle UV-Strahlung enthält, so wie das im natürlichen Tageslicht der Fall ist. Herkömmliche Leuchtstoffröhren enthalten diese Strahlung nicht. Aufgrund ihrer vom Tageslicht verschiedenen spektralen Zusammensetzung verfälscht solche Beleuchtung die Farben, oder läßt einige sogar überhaupt nicht erscheinen.

Nun könnte man meinen, wenn in der Orangerie Beleuchtungskörper installiert würden, die der spektralen Zusammensetzung eines günstigen Tageslichts genau entsprächen (das wäre technisch möglich), so wäre damit Monets Wünschen entsprochen. Doch im Falle der Orangerie ist es für die von Monet wohl intendierte Anbindung an den Außenraum gleichfalls von Bedeutung, daß sich das Licht mit den Tageszeiten und den Wetterbedingungen ändert. Herrschen im Galerieraum dieselben Lichtbedingungen wie im Außenraum, so wird ersterer nicht als vom Naturraum völlig getrennt erfahren werden.

Zur heutigen Trennung von Galerieraum und Außenraum trägt nicht nur die veränderte Beleuchtungssituation bei, sondern verändert ist auch die Gestaltung der Säle, ihr baulicher Kontext im Orangeriegebäude und schließlich ihre Anbindung an den städtischen Umraum.

Kontext:
Städtischer
Umraum versus
Kellerverließ

Auf Fotografien von 1927 ist erkennbar, wie die Säle ursprünglich gestaltet und gegliedert waren (Abb. 25-27). Die Wände waren nach Aussagen von Augenzeugen beige-grau getönt wie sie es auch heute sind, doch waren die Flächen zumindest im vorderen Saal nicht homogen. Die Wandflächen sind etwas über dem oberen Rand der Bildtafeln durch einen Sims gegliedert. In den Durchgängen und im vorderen Saal unterhalb des Simses waren die Wandflächen durch aufgezeichnete Steinmuster strukturiert (im hinteren Saal waren sie eventuell dunkler getönt, aber das läßt sich nach den mir vorliegenden Fotografien schwer beurteilen). Von der Farbe der Wände war die gewölbte Fußbodenleiste dunkler abgesetzt. Der steinerne Fußboden bestand aus großen, terrazzoähnlich gemusterten, quadratischen Steinplatten, die im inneren Bereich hell- und dunkelgrau schachbrettartig angelegt waren. Der innere Bereich war umgeben von ovalen, den Grundriß nachzeichnenden Streifen, die am äußeren Rand wiederum quadratisch und länglich rechteckig strukturiert waren. Die Eingänge und Übergänge waren durch eine kreisförmige Struktur markiert. In jedem Raum gab es vier, mit Gittern bedeckte Schächte. Sitzgelegenheiten gab es keine. Die Säle waren gegliedert in eine Fußboden- eine Wand- und eine Deckenzone - in eine steinerne Erdzone, einen farbig leuchtenden Schauraum und eine lichte Himmelszone könnte man sagen.

Heute sind die Wandflächen alle (außer jenen in den Zu- und Durchgängen, die ihre Steinmusterung behalten haben) homogen beige-grau gestrichen. War die Decke früher - vermutlich durch quer gespannte Stoffbahnen - eher homo-

gen gehalten, so ist sie heute durch kleinteilige quadratische Milchglasplatten gegliedert. Den Fußboden dagegen bedeckt - samt der gewölbten Fußleiste! - ein Teppichboden, der farbig den Wänden angeglichen ist. In der Mitte der beiden Säle befindet sich je ein rechteckiges Sitzelement (Abb. 21-24).

Das ehemals oval angelegte und von natürlichem Oberlicht beleuchtete Vestibül ist einem viereckigen Raum gewichen. Auch der Fußboden des Vestibüls war mit ovalen Streifen gegliedert, die Durchgänge zu den Sälen und ins Freie waren rundbogenförmig und verglast - heute ist die eine übriggebliebene rechteckig, undurchsichtig und verschlossen (Abb. 17, 28). Nur wenn man ganz genau hinschaut sieht man einen Rest Tageslicht durch die Türritzen schimmern, und nach längerem Nachdenken kann einem klar werden, daß man sich im Erdgeschoß der Orangerie befindet und nicht in einen Keller hinabgestiegen ist.

Die ovale Form der Räume war von außen bereits angekündigt: Auf der Tuilerienseite gibt es den - heute zugemauerten - Zugang ins Vestibül, vor dem eine ovale Treppe angelegt ist (Abb. 29). Über dem Tor ist eine Figur mit pflanzlichen und gärtnerischen Attributen angebracht. Auch die großen Tore an der Vorder- und Rückfront (Abb. 31) des Gebäudes sind beide rundbogenförmig. Heute ist in den Rundbogen an der Vorderfront eine rechteckige Glas-tür eingebaut (Abb. 32). Es gab eine lebhaftere Wechselwirkung zwischen Innenraum und Außenraum - so wie in Monets Malerei, die in seiner Apperzeption gründet, innere Empfindung und äußere Gegenstände intentional verbunden sind.

Zusammenfassend kann man sagen, daß der ehemals gegliederte Raum einem homogenen Einerlei gewichen ist und daß die Anbindung an den urbanen Raum heute versperrt ist, so sehr, daß auch das Licht keinen Weg mehr ins jetzt kellerartige Seerosenverließ findet. Das ist durch die praktischen Notwendigkeiten, die sich durch den Zuzug der Sammlung Guillaume ergaben, allein nicht erklärbar. Viel mehr sind die Umbauten Indiz für eine veränderte Rezipientenhaltung.¹⁷² Monets *Nymphéas* wurden in den fünfziger und sechziger Jahren dieses Jahrhunderts wiederentdeckt (in Gang gebracht durch André Masson) - im Zusammenhang mit Informel, amerikanischer Farbfeldmalerei und abstraktem Expressionismus. Jene großformatigen, gestischen oder flächigen Gemälde des 20. Jahrhunderts aber haben eine völlig andere Beziehung zum Galerieraum, als sie Monet mit seiner environmentartigen Anlage intendierte. Wie O'Doherty in 'Inside the white cube' nachweist, verlangt das objekthafte, flächenbetonte, autonome - und vor allem *nicht* illusionäre - Farbfeld nach einem homogenen Umraum, der ihm als Rahmen dient. Dagegen waren die Gemälde der vorherigen Jahrhunderte,

Kontext:
'beige cube' und
rezeptions-
ästhetische
Folgerungen

¹⁷² Nach dem Entstehen dieser Arbeit wurde begonnen - Indiz für erneut gewandelte Rezipientenhaltung - die Orangerie erneut umzubauen, und man darf hoffen, daß ein Teil der Umbauten wieder zurückgenommen wird.

durch Rahmen und perspektivische Anlage vom Umfeld abgeschottete, „hübsch verschnürte Raumpäckchen“.¹⁷³ Sie waren wesentlich unabhängig vom Umfeld. Der weiße Galerieraum, der als *das* Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf, „hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, die die Tatsache, daß es ‘Kunst’ ist, stören könnten... Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden ... wird mit Teppichboden belegt ... Hier erreicht die Moderne die endgültige Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte.“¹⁷⁴ In solchem Kunstverständnis wird das Werk unabhängig von seinem Kontext betrachtet, ja, der Kontext wird so weit als möglich unsichtbar gemacht. Damit einher geht, daß solche Kunst idealerweise unabhängig von Rezipienten existiert. Von Interesse ist nicht, was das Werk an Erfahrungsmöglichkeiten für Betrachter bereithalten könnte, sondern das Werk wird zum Medium, durch das sich „Ideen kundtun - eine populäre Form des Akademismus der späten Moderne.“¹⁷⁵ Betrachter sind in solchen Räumen überflüssig. „Der Galerieraum legt den Gedanken nahe, daß Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht.“¹⁷⁶

Monet hat sich mit dem Gedanken der ‘Grandes Décorations’ gegen solches Verständnis verwahrt. Seine Dekorationen waren adressiert an Betrachter, denen sie Erholung und Entspannung bieten sollten. Für die Kritiker war dieser dekorative Aspekt von Monets Malerei am schwersten faßbar. Schienen doch die Gemälde Bilder über nichts zu sein, sie hatten offenbar nur den einen Zweck, betrachtet zu werden. Monet hat seine Werke nicht mit anderer Kunst vergleichen wollen, sondern mit dem ursprünglichen Sehereignis. Das Wichtigste blieb für Monet, „seine Sicht umzusetzen. Er hat ständig seine Werke und die anderer mit der Natur verglichen und nicht mit anderen Gemälden. Renoir erzählte, daß er als ganz junger Mann vor einem Canaletto im Louvre bemerkte: ‘Er hat nicht einmal die Spiegelungen der Boote gemalt!’“¹⁷⁷

Monets *Nymphéas* können weder als ‘geschnürte Raumpäckchen’, noch als autonome, rein flächige Farbfelder betrachtet werden, die eine Präsentation im ‘beige cube’ rechtfertigten. Die impressionistische Bildkomposition erzeugt

¹⁷³ O’Doherty, 1976, S. 338.

¹⁷⁴ O’Doherty, 1976, S. 335f.

¹⁷⁵ O’Doherty, 1976, S. 336.

O’Doherty spielt hier auf die Methodik und Zielvorstellungen der Ikonologie an.

¹⁷⁶ O’Doherty, 1976, S. 336.

Das wird durch das Ausstellungsfoto ohne Menschen bekräftigt. Es ist kein Zufall, daß auf frühen Fotografien der Seerosensäle - ähnlich den Gemälden von Galerieräumen des 19. Jahrhunderts - die Betrachter mit abgebildet sind, während in aktuellen Dokumentationen die störenden Körper eliminiert wurden (und im allgemeinen eigens eine schattenlose, fotogene Beleuchtung inszeniert wird).

¹⁷⁷ Trévisse: Die Pilgerfahrt nach Giverny. Zuerst in: La Revue de l’Art ancien et moderne, Januar-Februar 1927. In: Stuckey, 1994, S. 333.

eine mehrdeutige Oberfläche, die Bilder changieren zwischen Flächigkeit und unendlicher Tiefe. Die Tendenz zur Flächigkeit trägt zu ihrer Autonomie bei.¹⁷⁸ Der illusionäre Tiefenraum, der wegen der Abwesenheit von Perspektive und Horizont nicht auf einen Rahmen bezogen ist, tendiert zur Anbindung an den gebauten Raum - und zur Verbindung mit den darin sich bewegenden Betrachtern. Monets Bilder können ganz wesentlich als Sehereignisse bestimmt werden, die in einem dafür geschaffenen Umraum regelrecht inszeniert wurden. Auf der Inszenierung der schwebend visionären Landschaften, ohne menschlich zweckgebundenen Maßstab, und auf ihrer kontrastierenden Anbindung an einen sehr ausgezeichneten Ort mitten in der geschäftigen, steinernen Stadt, basiert die eigentümlich stille, eindruckliche Wirkung der *Nymphéas*: „Es sind die Brunnennymphen, die bis ins Zentrum der Stadt kommen, um uns zu zwingen, ein anderer zu werden.“¹⁷⁹

¹⁷⁸ Der Tendenz zur Flächigkeit Monetscher Bilder hat William C. Seitz versucht zu entsprechen, als er für die Monet-Ausstellung 1960 im Museum of Modern Art, New York, die Rahmen entfernen ließ und die Leinwände teilweise direkt auf der Wand aufbrachte. „In einer Ebene mit der Wandfläche nahmen die Monets etwas vom strengen Charakter kleiner Wandgemälde an. Die Oberflächen erhärteten sich, als man die Bildfläche ganz wörtlich nahm. (O’Doherty, 1976, S. 342.)

¹⁷⁹ Michel Butor (Art de France, 1963, S. 198-300), in: Hoog, 1984, S. 83.