

Claude Monets Nympeas im Kunstmuseum

Autor(en): Dorothea Christ

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1986

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/9dead069-a413-44ea-8a1f-9b477503823b>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

DOROTHEA CHRIST

Claude Monets Nymphéas im Kunstmuseum

19. Juli bis 19. Oktober 1986

Überwältigender Ausstellungserfolg

Zwei Tage vor der Eröffnung äusserte der Direktor des Basler Kunstmuseums in einem Zeitungsinterview auf die Frage nach der erwarteten (oder erhofften) Besucherfrequenz: «Da wage ich keine Prognose. Nur soviel: in Tokyo oder in Paris würden die Besucher vor dieser Ausstellung Schlange stehen . . .» – Noch vor Mitte September meldete man den 100 000sten Besucher. Neun Wochen nach der Eröffnung (die Dauer der Ausstellung betrug 13 Wochen) waren 150 000 Besucher zu verzeichnen. Im Oktober begannen sich die Warteschlangen über den Eingangshof hinaus bis in die Vorhalle, schliesslich über den Zschokkebrunnen bis in die Dufourstrasse zu formieren. Deswegen verlängerte man an den letzten drei Wochenenden die Öffnungszeiten jeweils von 10 Uhr morgens bis 20 Uhr – und immer waren die Säle bis in den Abend besetzt. Wöchentliche Schliessstage wurden zum vornherein nicht in Betracht gezogen. Am Ende des letzten Öffnungstages, am 19. Oktober, hatten 245 015 Besucher die Ausstellung gesehen: eine absolute Rekordzahl für Schweizer Verhältnisse. Plakate wurden trotz mehrfachen Nachdruck ausverkauft, vom Katalog zu 35 Franken rund 37 000 Exemplare abgesetzt. Es fanden – fast alle ausserhalb der regulären Öffnungszeiten abgehalten – über 200 Führun-

gen statt, zudem ein Sonderkurs der Volkshochschule Basel.

Was haben die Besucher gesucht, was haben sie gefunden? Nur wenig laue oder gar abweisende Resonanz machte sich bemerkbar. Am ehesten in gewissen Künstlerkreisen: die Eigengesetzlichkeit des spektakulären Erfolgseignisses in bezug auf den äusseren Ablauf mochte manche abstossen; die Andersartigkeit des persönlichen Bezugsnetzes zu Fragen von existentieller Bedeutung mochte den Zugang verwehren oder nicht wünschenswert werden lassen. Vielleicht auch die aggressive Resignation darüber, dass ein Klassiker derart an die Wurzeln naiven Empfindens zu rühren vermag, dass er seine Aktualität ohne Provokation behält, dass die Komplexität seiner Bilderfindungen keine Abwehr auslöst.

Dagegen aber stehen die Besucherzahlen, der Andrang zu den öffentlichen und privaten Führungen, die Geduld der auf Einlass Wartenden und die merkwürdig gesammelte, von Aufmerksamkeit zeugende Stimmung in den oftmals überfüllten Ausstellungssälen. Sicherlich zieht Erfolg Erfolg nach sich, sicherlich wirkte sich gute Propaganda aus – aber nie hatte man den Eindruck, dass die Besucher acht Franken für den Eintritt hinlegten, weil sich die Teilnahme an der Sensation zum unvermeidlichen Pflichtakt für Kulturbewusste entwickelt hätte. Die



Ausstellung ist gewiss für Basel zum «Ereignis», für den sein 50jähriges Bestehen feiernden Museumsbau zur Bewährungsprobe – vor allem aber den Besuchern zum tiefen Erlebnis geworden.

Von der Idee zur Realisierung der Ausstellung

Der Realisierung der Ausstellung ging eine lange Entstehungsgeschichte voraus:

Im provisorischen Ausstellungsprogramm des Basler Kunstmuseums für 1980, das der Kunstkommission im September 1979 als Konzept

vorgelegt wurde, findet sich der Passus: «Monet, Seerosen (Titel?), 10. April, einige Wochen, im Foyer I. Stock, ev. II. Stock.» Damit wäre im Jahre der grossen Gartenschau «Grün 80» in Brüglingen eine reizvolle Foyer-Sonderausstellung zustande gekommen mit zwei grossen Kompositionen und einigen kleineren Formaten aus dem umfangreichen Komplex von Monets Alterswerk. Nicht ganz so ausgewogen in der Zusammenstellung allerdings wie jene Kollektion von «Seerosen», die Dr. Lucas Lichtenhan 1949 im Rahmen seiner Impressionisten-

◁ Nymphéas, Paysage d'eau, Les nuages 1903. Öl auf Leinwand. 74×106,5 cm. Privatbesitz.

Dies ist das Gemälde, das im ersten Ecksaal der Ausstellung die 13 in Basel anwesenden Werke aus der historischen Ausstellung von 1909 bei Durand-Ruel in Paris ergänzte. Das Bild, von dem Monet bedauernd meinte: er würde es zerstören, wenn er seiner habhaft werden könnte – es war ihm zu naturalistisch, zu weit entfernt vom angestrebten Ziel, unbegrenzte Weite auf bemessene Wasserfläche zu bringen.

Nymphéas 1907. Öl auf Leinwand, 92,5×73,5 cm. Mr. Teruo Akai, President, Danaichi Can Co., Ltd., Japan. Hier tritt das Kompositionsprinzip voll entwickelt auf, dem Monet bis in die grossen Kompositionen der Spätzeit immer wieder folgt: Vom oberen Bildrand ergiesst sich ein Lichtstrom über die Wasserfläche bis zum unteren Bildrand, überlagert von «Barrieren» der Seerosenblatt-Inseln. Durch diese Stauung verstärkt sich der Eindruck des Rinnenden; die Bewegung dehnt den Bildraum. ▷



Ausstellung in der Basler Kunsthalle zeigen konnte. Lichtenhan zählt wohl zu den ersten, die das damals noch gänzlich ausser acht gelassene «Nymphéas-Werk» von Claude Monet in seiner vollen Bedeutung erkannten. Als erster hat er bedeutende Teile aus Monets Atelier in Giverny hervorgeholt und sie in Basel präsentieren können. Damals durfte man noch auf die aktive Hilfe von Monets Sohn Michel zählen, der den Zugang zum verschlossenen Atelier in Giverny gewährte, wo sich noch zahllose Teilstücke und Studien zu den «Grandes décorations» der bei-

den Ovalsäle im Musée de l'Orangerie in Paris befanden. Teilstücke, die dort eben nicht eingesetzt worden waren und nun unbeachtet an ihrem einstigen Entstehungsort sanfter Verwahrlosung entgegengedämmerten.

Dann aber wendete sich das Blatt: der grosse Ateliersaal wie das ganze Anwesen sind zwar zum restaurierten Wallfahrtsort geworden; sein kostbarer Inhalt dagegen in alle Welt zerstreut, der Obhut von Museen oder Privatsammlungen übergeben. Nach 1950 folgten sich grosse Monet-Ausstellungen in vielen Ländern, und



◁ Nymphéas 1908. Öl auf Leinwand. 92 × 89 cm. Privatbesitz.

Auf dem sehr ruhigen Wasserspiegel, der das Grün der Baumspiegelungen auffängt, sind die Flotten der Seerosenblätter so gelagert, dass sie in der untern Bildzone in starker Aufsicht gesehen werden, sich gegen den obren Bildrand immer mehr perspektivisch verkürzen: das Auge des Betrachters schwebt über einem weiten, unbegrenzten Raum.

wie sich die Sensibilisierung für Monet und die innere Übereinstimmung mit seiner Kunst bei amerikanischen und europäischen Künstlern entwickelt hat, das zeichnet Franz Meyer in einem profunden Katalogbeitrag zur Basler Ausstellung von 1986 nach. Mehr und mehr verschafft sich heute die Auffassung Gehör, dass Monet neben Cézanne zu den «Erzvätern» der modernen Malerei gehöre – um der Formulierung von Emil Maurer zu folgen.

Unter solchen Aspekten wird auch dem Unkundigen verständlich, warum es so überaus schwie-

rig geworden ist, die kostbaren, von ihren Eigentümern in aller Welt sorgsam gehüteten Werke Monets zu einer gezielt aufgebauten Ausstellung zusammenzubringen. Das Musée Marmottan in Paris, das schliesslich zum Residuum für einen grossen Teil von Monets in Giverny noch verbliebenem Spätwerk geworden ist, leiht beispielsweise nicht aus. Nicht Marktwert und materielle Faktoren allein (wie Versicherungssummen, Fragilität und Unersetzlichkeit) äussern sich in der Unlust, die Bilder auch nur befristet herzugeben – viel eher vielleicht noch der

Nymphéas 1908. ▷
 Öl auf Leinwand.
 100×100 cm. Pri-
 vatbesitz Schweiz.
 Mehrfach wählte
 Monet das Rund-
 format für seine
 Seerosenbilder, um
 durch die Ge-
 schlossenheit der
 Bildform den Kon-
 trast zwischen
 Bildfeld-
 Begrenzung und
 mittels Himmels-
 spiegelung unend-
 lich geweiteten
 Raum seines Mo-
 tivs zu verstärken.
 Hier nahm er die
 Form des Quadra-
 tes als Bildfeld, die
 einen vergleichba-
 ren Effekt bewirkt.



Grad innerer Übereinstimmung, der die heuti-
 gen Besitzer mit Monets Schaffen und Zielen
 verbindet. Aus verschiedenen Gründen kam
 1980 die damals ins Auge gefasste «Sonder-
 schau» von Monets Seerosen im Basler Kunst-
 museum nicht zustande. Aber der Plan blieb auf
 weite Sicht bestehen, gewann an Klarheit und
 Sinn des Konzeptes – und auch an Umfang,
 führte schliesslich nach sechsjähriger intensiver
 Arbeit von Christian Geelhaar, der inzwischen
 Franz Meyer in der Leitung des Museums ge-
 folgt war, zur Ausstellung von 1986 mit 32 Leih-

gaben aus Museumsbesitz und 32 Leihgaben
 aus privaten Galerien und Sammlungen. Dank-
 bar ist zu anerkennen, dass vornehmlich drei
 Faktoren dazu beitrugen, dass Geelhaar sein
 Ausstellungskonzept ausfeilen und verwirkli-
 chen konnte: die initiative Hilfsbereitschaft der
 Galerie Beyeler (von der die erste Anregung aus-
 gegangen war), die grosszügige Leihwilligkeit
 des Museums of Modern Art in New York, die
 sich bahnbrechend auswirkte, und – das zähe
 Festhalten am Projekt seitens des Basler Kunst-
 museums. Auch bei optimistischer Prognose



△
Nymphéas 1915. Öl auf Leinwand. 160,5×180,5 cm. Portland Art Museum, Portland (Oregon).

Das Bild zählt zu den grossformatigen Studien, die an die ersten 1:1-Seerosenstudien anschliessen, die Monet 1897/98 vor dem eben seine beabsichtigte Gestalt mit zugehöriger Vegetation annehmenden Weiher gemacht, dann weggestellt, vergessen und 1914 wiedergefunden hatte. Das führte zur erneuten Auseinandersetzung mit dem Plan einer grossen «décoration», die einen ganzen Raum umspannen sollte. In einer gewaltigen Folge grosser Kompositionen erforscht nun Monet die Nuancen von Tageszeiten- und Belichtungswechsel, die Spiegelmuster, die den Wasserspiegel strukturieren, Bewegung und Gegenbewegung suggerieren. Hier ist

eine Abendstimmung eingefangen: die Seerosen schliessen sich eben, die weissen Blüten werden im Einschatten schon bläulich – sie schwimmen wie geisterhafte Nixen in losem Zug über die Fläche.



△
Nymphéas 1914–1917. Öl auf Leinwand. 180,5×202 cm. The Museum of Modern Art, New York, Gift of Mr. and Mrs. William A.M. Burden, 1985.

Im Ausstellungssaal mit den acht grossen Studien, die ausgiehen werden konnten, wirkte dieses leuchtende Mittagssbild wie ein strahlendes Sonneneignis, wiewohl nichts als der Widerschein des Lichts zu sehen ist. Es wandelt die grünen Seerosenblätter in leuchtend gelbe Teller um; vermischt in der Spiegelung der angestrahlten Wolken mit der Wasserbläue, ergibt sich ein sanftes Grüngelb, angereichert durch rosige Schimmer. Die Struktur des Farbauftrags überträgt auf den Beobachter das unmerkliche Ondulieren einer völlig ruhenden Wassermasse.

war ja nicht vorauszusehen, dass das Alterswerk eines vor 60 Jahren verstorbenen «Impressionisten» zu derartigem Erfolg führen könnte, dass die Begeisterung so vieler Besucher Aufwand und Risiko rechtfertigen würde.

Konzept und Aufbau der Ausstellung

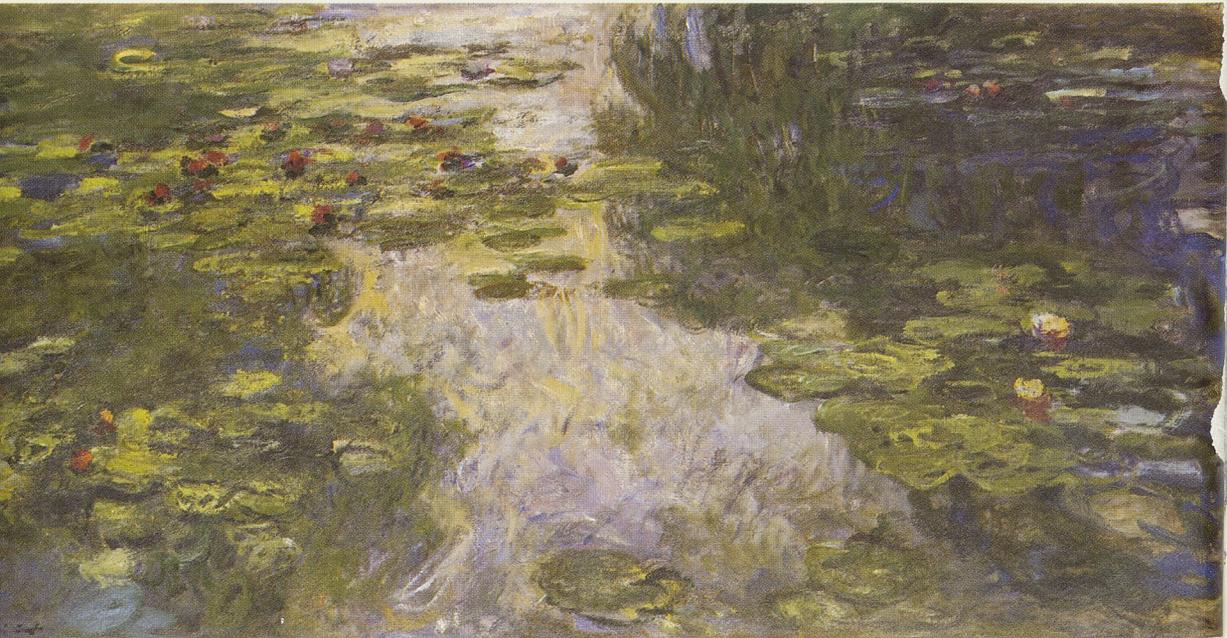
Dies um so weniger, als die Beschränkung auf einen Teilaspekt von Monets Schaffen, auf die in Giverny entstandenen Teich- und Gartenbilder, vornehmlich auf die Sequenzen der «Paysa-

ges d'eau», der «Nymphéas» und der «Reflets», das konsequente Sich-Befassen mit der künstlerischen Entwicklung dieser Motive dem unvorbereiteten Besucher einiges abverlangte: reihenweise dasselbe Motiv, Nachvollzug schrittweise gewonnener Bereicherung wie Beschränkung, Eintauchen in eine Welt, die äusserlich scheinbar wenig zu tun hat mit der Aktualität heutiger Thematik. Dazu kam, dass der Entschluss zu chronologischer Hängung dem Besucher den Nachvollzug einer sich über drei Jahrzehnte erstreckenden Entwicklung zumutete. Dies ganz im Gegensatz zur Präsentation der Summe dieses künstlerischen Kampfes, wie sie in den beiden Ovalsälen der «Grandes décorations» im Musée de l'Orangerie in Paris zu finden ist. Dort tritt der Besucher unmittelbar ein in jene Welt, die Monet den Erschöpften und Beladenen bieten wollte: ruhevoll Meditation im Anblick der Spiegelungen im stillen Wasser, Eingeb-

ettetsein in ein raum- und zeitloses Universum, unbeeinträchtigt durch begrenzende Rahmen, durch störende Öffnungen und Winkel. Die Basler Ausstellung folgte einem andern Prinzip, auf dessen Einhaltung Monet ebenfalls

Le bassin aux nymphéas 1917–1919. Öl auf Leinwand, 100×200 cm. Honolulu Academy of Arts, Hawaii.

Auf die grossformatigen 1:1-Studien folgte eine Auswahl von Kompositionen, die nun wieder in kleinerem Massstab, aber mit betonter Breitenerstreckung jene Sicht einer Wandmalerei ausarbeiteten, die aus Teilstücken zusammengefügt, panoramartig die Wände eines ganzen Rundraums überspannen sollten. Im Bassin aus dem Hawaii-Museum arbeitet Monet wieder nach dem Kompositionsprinzip, das er im kleinen Hochformat von 1907, heute in japanischem Besitz, so souverän entwickelt hatte: das Licht drängt sich vom obern Bildrand her wie eine überquellende Masse nach unten, bedrängt von beiden Seiten durch die dunklen Baumspiegelungen; sie bilden in der Spiegelverkehrung die Gegenbewegung nach oben. So versetzen, bei völlig ruhiger Wasserfläche, Bewegung und Gegenbewegung die ganze Bildfläche in Schwingung. ▽



starkes Gewicht legte, bevor er als Greis endlich Gewissheit über den definitiven Standort seines riesigen Nymphéas-Zyklus hatte: aus losen Stücken die Einheit durch genau ausgedachte Serien zu gewinnen. Bei solcher Zusammenstellung ergibt sich auch in rechteckigen Ausstellungssälen ein dichtes Raumklima. Um dies durch geeignete Leihgaben zu erreichen, scheute Geelhaar keine Mühe – und auf diese Weise konnte sich dem Besucher mitteilen, was Monets Intentionen entsprach.

Empfing den Besucher in der Vorhalle des zweiten Geschosses als erstes eine der grossen, späten Kompositionen, das nahezu 13 m breite «Bassin aux nymphéas – reflets de nuages» aus dem Museum of Modern Art, New York, so boten die drei ersten Säle Folgen der ersten Studien, Sequenzen der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Monets Seerosenteich überspannenden japanischen Brücke und vor allem – im ersten Saal – einen grossen Teil jener wunderbaren Kollektion, die Monet 1909 in Paris bei seinem Händler Durand-Ruel unter dem Titel «Les Nymphéas – Série de Paysages d'eau» ausstellte. Damals hatte Monet seine Ausstellung jahrelang verschoben, bis er die ihm wesentlichen Bilder vollendet hatte. Dass jene wunderbare Abfolge von sich immer kühner entwickelnden Sichten im Zuge der Ausstellung durch Verkäufe in alle Winde zerstreut wurde, hat bereits vor sieben Jahrzehnten viele bekümmert – nun fanden sich in Basel von den 48 Gliedern der originalen Kette doch mindestens 13 Teile zusammen, die es erlaubten, Schritt für Schritt Monets Eroberung eines neuen Raumverständnisses, die Aufhebung von Begrenzung und Gegenstandsbezogenheit selbst in relativ kleinen Bildformaten mitzuerleben. Das setzte sich in weiteren Sälen im Anblick der grossformatigen Studien fort, die nun schon im direkten Angehen der grossen, ganze Wände überspannenden Kompositionen zwischen 1914 und 1917 ent-

standen sind: sie führen zu riesigen, aus einzelnen Panneaux zusammengefühten Querformaten, die Monet für die Ausstattung der Orangerie-Säle bereitstellte, dann aber nicht verwendete: vier dieser im Atelier von Giverny stehengebliebenen «Bassins aux nymphéas» krönten die Ausstellung. Das perlmutterhelle, 6 m breite Werk aus dem Museum of Modern Art, die dramatische Sonnenuntergangs-Spiegelung «Le soir» aus dem Zürcher Kunsthaus, ebenfalls 6 m breit, das dreiteilige, sich über 9 m erstreckende phantastische Abendbild aus Privatbesitz, in dem sich quellende Wolkengebilde im Wasserspiegel mit den in stillem Blau und dunkeln Vegetationsspiegelungen versinkenden Seitenpartien mischen; schliesslich das schon erwähnte, in der Halle plazierte gewaltige Triptychon, in dem die Spiegelung der noch helldurchleuchteten Wolken nach allen Seiten über die Wasserfläche wandert und letztes Licht die Seerosenblätter grün aus dem eindunkelnden Wasser aufleuchten lässt.

Auf diese, zwischen 1916 und 1922 entstandenen, Zeugnisse der «Grandes décorations» folgten zum Abschluss der Ausstellung im einstigen Plastiksaal zwischen St. Alban-Graben und Eingangshof eine Auswahl von späten bis spätesten Staffeleibildern: die jetzt gänzlich von Glynizien überwachsene japanische Brücke, Trauerweiden, schliesslich der in einem Übermass von Vegetationsfülle wuchernde Landgarten Monets mit seinen Kletterrosen-Gestellen und -Bogen und dem Blick auf das in der Blütenfülle fast gespenstisch versinkende Haus. Das sind die Jahre zwischen 1918 und 1926, in denen Monet über seinem Starleiden fast verzweifelte. Es raubte ihm zeitweise die Sicht fast völlig, wurde durch medikamentöse Behandlung, operative Eingriffe und geeignete Brillen gebessert. Dennoch traten die für den Farbbesessenen greulichen Symptome veränderter Farbwahrnehmung auf. Monets Zeitgenossen, auch Freunde



und Bewunderer, konnten die jetzt plötzlich in aggressiver Heftigkeit und expressiv-unrealistischen Farbskalen geschaffenen Bilder nicht anders denn als befremdliche, ja traurige Dokumente eines verzweifelten, seiner gestalterischen Kräfte beraubten Greises bewerten. Sie wurden auch kaum je in Ausstellungen gezeigt. Und heute noch scheuen Publikum und Kritiker davor zurück: man sieht wohl den Durchbruch zu gestischem Malen, den fieberhaften Gestaltungswillen, aber auch den angstvollen Drang, sich vor gänzlicher Erblindung à tout prix doch

noch zur Aussage zu zwingen. Wie kleinmütig! Dass Geelhaar sich nicht scheute, mit diesen Werken eine Ausstellung ausklingen zu lassen, die Schritt für Schritt Monets Eroberung der Visualisierung der ‹harmonie universelle› belegt, die von Staffeleibildern und Studien zum grossen Konzept führt, um dann in diesen wilden, eigenartigen Bildern des hochbetagten Malers den Abschluss zu finden – das erhob diese Monet-Schau in den Rang der glaubwürdigen Dokumentation eines grossen Lebenswerkes, das über die Bezeugung von gewonnenem



△

Le bassin aux nymphéas 1917–1919. Öl auf Leinwand. 200×600 cm. The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1959.

Am Waffenstillstandstag 1918 offerierte Claude Monet der Regierung seines Landes als seinen Beitrag zum Sieg Frank-

Gleichgewicht, von kontemplativer Durchdringung optischer Sachverhalte in die Tiefen innerer Dramatik und Kämpfe führt. Wie sollte ein durch lebenslang errungene technische Meisterschaft abgestützter Gestaltungswille vor physischen Beschwerden und psychischer Bedrängnis kapitulieren? Wie sollte ein Auge, das sich nie

reichs ein grossartiges Geschenk: «Grandes décorations» für das Musée des Arts décoratifs in Paris – das in jahrzehntelanger Studienarbeit entwickelte Projekt, das dann schliesslich nach jahrelangen Plazierungsdiskussionen zur Ausstattung der eigens dafür hergerichteten beiden Ovalsäle im Musée de l'Orangerie führte. Monet arbeitete noch jahrelang an den für diese Säle bestimmten Teilstücken, von denen dann manche, nicht eingesetzt, im grossen Atelier von Giverny verblieben. Die Komposition mit der zarten, dunstigen, perlmuttrigen Morgenstimmung zeugt von vielen Überarbeitungen. Wenn Monet nicht erreicht zu haben glaubte, was er anstrebte, konnte er ganze Bildfolgen zerstören oder sie grollend zur Seite stellen. So blieb dieses zauberhafte Teilstück erhalten.

zufriedengab, nicht immer wieder neue Bildwelten entdecken – selbst wenn Sehveränderungen neue optische Konditionen herbeiführten? Wie sollte vor allem die Imagination zurückschrecken vor dem Bekenntnis zu Einsichten, wie sie vielleicht rechtens nur die Erfahrung des alten Menschen gewinnen kann: dass das Chaotische bis an die Grenze des Bewältigbaren drängt, dass beklemmende Fülle Furcht vor dem Mechanismus des Lebens auslöst, dass der Weg unter der Blütenlast der Rosenbogen hindurch in die ungewisse Schattenschwärze einer nicht mehr zu ortenden Häuslichkeit führt.

Aber auch hier verlässt den greisen Monet nicht die grosse Kraft seiner Sehweise: die Einhaltung des Gleichgewichts zwischen Realität und Vision. Das Gegenständliche bleibt. Der Maler negiert nicht den Ausgangspunkt. Wie in den Bassin-Spiegelungen die Seerosenpflanzen mit Blattinseln und Blüten immer noch den konkreten Raum abstecken, in dem sich Kräfte, Bewegung, Zeitabläufe, Aktionen und Reaktionen manifestieren – so behalten die japanische Brücke mit den Glyzinien, die Gewächse des Gartens, die Architektur von Haus und Bosketten auch dort ihre spezifische Bedeutung, wo psychische und spirituelle Erfahrungen zur Bildfindung führen. Die «harmonie universelle» entsteht aus Kämpfen, aus der Wahrnehmung steter Veränderung, aus dem Gleichgewicht zwischen Statik und Dynamik, von materiell greifbarer Dinglichkeit und dem beklemmend-kühnen Einblick in die Dimension der verändernden Funktionen kosmischer Kräfte. Aber alles spielt sich in *dem* Bereich ab, der physische Existenz ermöglicht, in dem es Vegetation – und Farbe zum Malen gibt!

Das hat die Ausstellung dem Publikum gebracht, nicht nur ein schönes Augenfestival. Sie vermochte dem Künstler Monet gerecht zu werden, gleichzeitig auch dem Besucher den Weg zur Annahme dieses Schaffens zu ebnen.

La passerelle sur le bassin aux nymphéas 1919. Galerie Beyeler, Basel, heute deponiert im Kunstmuseum Basel, Öl auf Leinwand, 65×107 cm.

Das Motiv der japanischen Brücke, die Monet seiner Teichlandschaft schon in den ersten Jahren der Bassin-Anlage zufügte, beschäftigte den Maler schon Mitte der 1890er Jahre. Damals überspannte die Bogenbrücke wie eine klare Spange den Wasserspiegel. Später liess Monet einen pergolaartigen Aufbau vornehmen, der mit der Zeit ganz von Glyzinien überwuchert wurde. Dieser Zustand, gute 25 Jahre nach der Konstruktion der Brücke, ist hier dargestellt. Das Grün der drängenden Vegetationsfülle vermischt sich in der Spiegelung mit dem Wasser; der Glyzinienbogen windet sich wie eine grellgrüne Schlange von Ufer zu Ufer. – In der Sammlung des Basler Kunstmuseums finden sich vereinzelt frühere Werke des Impressionisten Monet – aber kein einziges Dokument aus der Spätzeit, keine einzige «paysage d'eau». Mit dem Zuwachs durch die «Passerelle» bereichert sich unsere Sammlung durch ein Kernstück (handschriftlich signiert und datiert 1919), das Zeugnis ablegt für jenen Monet, dessen malerisches Konzept seiner Zeit weit voraus war. ▷

L'allée des rosiers 1920–1922. Öl auf Leinwand, 73×106,5 cm. Acquavella Galleries, Inc., New York.

Die Ausstellung klang aus mit einigen in den letzten Schaffensjahren entstandenen Werken nach Motiven aus dem Landgarten, der sich vom Wohnhaus gegen Süden nach dem Wassergarten hinunter erstreckte. Jahrzehntlang bekümmerte sich Monet um Gestalt und Pflanzensortiment seines Gartens: so spielte der Aspekt des vom Haus zur untern Grenzmauer führenden Mittelwegs für Monet eine enorme Rolle. Die vorgefundene flankierende Koniferenallee liess er bis auf zwei Bäume niederlegen und dafür eine Sequenz von sechs Bogengestellen für die geliebten Kletterrosen errichten, deren Fülle ihn jährlich entzückte. Dieses Bild zeugt einerseits von Monets Vitalität im Auftrag seiner nun ganz frei gesetzten Farb- und Malstrukturen, andererseits von der in seinem ganzen Schaffen immer präsenten plastisch-räumlichen Klarheit der Bildkonzeption. Zum dritten aber weht uns aus diesem Werk ein gewandeltes Verständnis für die Eigenmächtigkeit der kaum mehr zu zügelnden Vegetationskraft der Natur an: der Blick wandelt auf dem sonnenbeschieneenen Weg unter dem sich immer mehr verengenden Tunnel der Rosenbogen durch Schatten- und Lichtzonen bis zu einem kleinen schwarzen Fluchtpunkt, der Türöffnung ins Haus. So mündet und sammelt sich alles in der Schwärze eines Fluchtpunktes – der aus der tosenden Lebensfülle in die Ruhe der Dunkelheit führt. ▷

