

Häuser unter Beobachtung

František Lesák

Häuser unter Beobachtung

Texte zu Wahrnehmung und Beschreibung

DE GRUYTER

Inhalt **Notizen zu eigenen Arbeiten**

- 9 Notizen zum *Erlebnis Sand*
- 11 *Zu den Großen Stilleben*
- 15 „Ich male was ich sehe.“ – „Ich sehe was ich weiß.“
- 31 Vom Halbleeren zum Halbvollen
- 47 Texttreue
- 63 Struktur als Autorität
- 73 Farbenlehre
- 77 Präzision als Tugend, als Notwendigkeit
 und als Selbstzweck

Porträtieren als Tätigkeitsbeschreibung

- 97 Mit einem dicken Stift einen feinen Strich ziehen
- 105 Kartenansichten eines Vielreisenden
- 111 Ein visueller Rhetoriker

Über Formursachen

- 119 Wo lassen Sie nähen?
- 125 Norm, Freiheit und Kompromiß
- 129 Vorstellen, Darstellen, Herstellen
- 139 Beobachten und berichten

Überlegungen zum Raum

- 153 Todeswand – voll Leben!
- 159 Räume und Räumchen
- 171 Vermessung der Räume mittels Licht
- 181 Nahverkehr und Fernverkehr. Zwei Reisevarianten
- 193 Häuser unter Beobachtung
- 205 Befehlsräume. Über die Einsamkeit eines Massenturners
- 233 Raumdeutsch

242 Editorische Anmerkungen

247 Abbildungsverzeichnis

Notizen
zu eigenen
Arbeiten



Notizen zum *Erlebnis Sand*

Das ursprüngliche Ziel der Aktion *Sand* war von rein visuell-ästhetischer Bedeutung. Es war beabsichtigt, die Bewegungssequenzen mit der Kamera festzuhalten.

Weitere Reflexionen über das *Erlebnis Sand* wurden durch die unvorhergesehenen psychischen und physischen Anspannungen verursacht.

Ich versuchte, die Erlebnisse (Angst) rational zu verstehen, das *Erlebnis Sand* als Raumerfahrung zu verstehen.

Raum als Funktion meines Körpers verstanden.

Raum konstituiert sich durch die physische Erfahrung der Materie, die den Körper umgibt – Raum wird durch den Körper erfahren.

Grunderfahrungen wie Druck, Hitze, Wärme, Kälte und Atemnot überraschten mich und evozierten bedrohliche klaustrophobische Kindheitserinnerungen.

Die Zeichnungen vervollständigen die Fotoserie. Sie möchten die physischen Erlebnisse präzisieren.



Zu den *Großen Stilleben*

Die Zeichnungen sind Mitteilungen über die Form und Lage der Dinge. Sie beschreiben

bestimmte Objekte

bestimmte Ereignisse

Sie sind Schilderung und Aufzählung (Schilderung der Form, Aufzählung der Menge). Die ganze Zeichnung besteht aus einfachen Tatsachen. Zahlreiche Ereignisse sind in einem Block vereint. Einzelne Details sind kurzgefaßte Informationen über die Erscheinungsform der einzelnen Dinge.

Das Gesamte ist eine Subsumierung zahlreicher Einzelereignisse, wenn man unter Ereignis auch ein passives Verharren der Gegenstände zueinander verstehen will (Relation als Ereignis). Es ist eine korrekte Beschreibung eines Sachverhalts.

Die Zeichnungen sind visuelle Aussagen über etwas Zeitliches, über etwas, das sich über längere Zeiträume erstreckt hat. Sie sind Aufzeichnung des Vorher, des Inzwischen und des Nachher. (Die Zeit ist ein Maßstab dessen, was war, ist und sein wird. Sie ist eine künstliche Einteilung in das, was vorher war und was nachher wurde.)

Der sukzessive Prozeß der Aufzeichnung ist durch den Verlauf der aufgezeichneten Wirklichkeit bedingt, durch den alltäglichen Gebrauch der Gegenstände, die beschrieben werden.

Daher ist das Endresultat durch die abgebildete Realität (und ihre mediale Umsetzung) bedingt.

Die zu beschreibenden Objekte und Situationen sind in ein geometrisches Modell eingebettet.

Die Gesetze der deskriptiven Geometrie ermöglichen es, die Form und die Lage des Gegenstands im Raum zu bestimmen.

Exaktheit als Ideal? Nur insoweit man über die Grenzen der „genauen“ Aufzeichnung Bescheid weiß.

Die Beobachtungsgenauigkeit wird durch Definitionsgenauigkeit ersetzt, wenn man hier unter Definition die Reduktion der optischen Form des Gegenstands und die Möglichkeit ihrer genauen Aufzeichnung versteht. Informationsgenauigkeit ist dadurch garantiert, daß die verwendete geometrische Methode der Beschreibung eine Quantifizierung, eine Mathematisierung ermöglicht.

Aus der Gesamtsituation ist eine Rekonstruktion des sukzessiven Entstehungsprozesses unmöglich.

Es ist die Geometrie, die den Anschein der Objektivität ergibt. Axiome der Geometrie haben ihre Glaubwürdigkeit durch ihre Evidenz gewonnen. Realität wird durch konventionelle Festsetzungen meßbar gemacht. Die Meßbarkeit hat die Funktion der Glaubhaftigkeit.

Eines der Merkmale einer abbildenden Zeichnung ist ihre Anschaulichkeit, eine möglichst genaue Wiedergabe der Realität. Es lag mir sehr daran, die Ambivalenz folgenden Vorgangs in den Zeichnungen deutlich zu machen: einerseits stets die Anschaulichkeit jedes Details anzustreben, andererseits - in der Summe - sie zu verweigern.

Die selbstaufgelegte Anstrengung, die absichtlich aufgebürdete Aufgabe, die Verlässlichkeit der Beschreibung unter allen Umständen beizubehalten, wird genauso vorsätzlich zunichte gemacht, wenn sie auch nicht ganz aufgehoben ist. Denn einmal investierte Leistung, einmal aufgebrauchte Energie ist anwesend, obschon unter der Oberfläche verdeckt.



**„Ich male was ich sehe.“ –
„Ich sehe was ich weiß.“**

In den Sommermonaten der Jahre 1884 bis 1886 malte Claude Monet in Giverny die ersten Heuhaufen-Bilder, die man zu den Vorläufern der großen Serie seiner Getreideschober-Bilder rechnet. Drei davon befinden sich in öffentlichen Sammlungen: im Puschkin-Museum in Moskau, in der Eremitage in Leningrad und im Museum of Fine Arts, Boston. Die anderen sind auf private Sammlungen in Frankreich, USA und Japan verteilt.¹

Auf diese Bilder bezog ich mich, als ich 1985 eine Rauminstallation mit dem Titel *Morgen-Mittag-Abend* konzipierte, die eine Aufstellung von Plastiken in Form von Monet'schen Heuhaufen in den Galerieräumen vorsah. Parallel zu der praktischen Arbeit im Atelier entwickelte ich auch den ohnehin zu bearbeitenden theoretischen Teil. Das Ergebnis mündet in die Skizze, die das Problem der Wahrnehmung und der Darstellung sowie den Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Gewußten zum Inhalt hat. Dem wohl bekanntesten Ausspruch von Monet „Ich male nur was ich sehe“, stelle ich meine viel besser abgesicherte Position gegenüber: „Ich sehe nur was ich weiß“. Des weiteren gehe ich auf das Problem des Herausholens vom Bildmotiv aus der Bildfläche in den Raum ein und zeige, wie die Suche nach der Ergänzung des Nichtabgebildeten durch das Gewußte und durch das Vermutete vor sich ging. Es soll sich dabei herausstellen, wo das kunstgeschichtliche Wissen die primäre Quelle für die Erschließung des Bildes gewesen ist und wo ich bei der Suche nach Auskünften, z. B. von der Wahrnehmungstheorie, besser versorgt wurde.

Eines der für die Rekonstruktion verwendeten Bilder ist *Meules, effet du soir* aus dem Puschkin-Museum in Moskau.² Das Bild mißt 65×81 cm, hat also die Normgröße Nr. 25 der Gruppe „figure“, eine

Norm, nach der im französischen Fachgeschäft die vorgefertigten Leinwände sortiert werden. (Die anderen Formate sind die sogenannten „paysage“ und „marine“.)

Drei horizontale Streifen dritteln das Bild in der Höhe. Das untere Drittel ist mit der Darstellung einer sonnenbeschiene Wiese ausgefüllt. Ein dunkler Streifen deutet eine die ganze Bildbreite durchziehende Schattenzone an. Die schattenwerfenden Gegenstände sieht man zwar nicht, sie befinden sich außerhalb des Bildausschnitts, aber der Größe des Schattens nach wird es sich um eine Reihe von Bäumen handeln, wahrscheinlich Pappeln, denn eine zweite Reihe von Pappeln ist abgebildet. Diese Baumdraperie hängt von der Mitte des Himmelstreifens bis zum oberen Rand der Wiese herab. Sie ist dem mittleren Bilddrittel, auf dem nicht allzu weit entfernte Hügel abgebildet sind, so vorgehängt, daß man auf diese hindurchschauen kann. Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß alle abgebildeten Gegenstände auf einer mit der Bildkante parallelen Waagrechten angeordnet sind, mit Ausnahme des nach links etwas abfallenden Hügelwalls.

Die Wiese ist mit drei Heuhaufen besetzt, die drei Spitzen eines Dreiecks markieren. Der dem Betrachter nächste Haufen in der rechten Bildhälfte steht in der Schattenzone, während die zwei entfernteren im sonnenbeleuchteten Teil aufgestellt sind. Sie empfangen ein Licht, das seitlich von links strahlt. Diese Beleuchtungsrichtung wird vom Eigenschatten der angestrahlten Heuhaufen angezeigt. Die Tageszeit der Aufnahme ist als Abend leicht zu bestimmen: nach der genauen Lokalisierung des Ortes³ ist auch die Himmelsrichtung feststellbar. Mit der Richtung des einfallenden Lichts – hier Südwesten – ist die Phase des Tages, nämlich der Vorabend unschwer anzugeben.

Ich wende jetzt den Blick von der Leinwand ab, um mir die Vorlage anzuschauen, nach der dieses Bild erstellt worden ist. Mit den Begriffen der ökologischen Wahrnehmungstheorie beschrieben, sehe ich folgendes: Die Bestandteile der Umwelt, die auf Monets Bild

dargestellt ist, sind ineinander geschachtelte Einheiten;⁴ die physikalische Wirklichkeit hat ihre Struktur, die in den verschiedenen Größenbereichen wieder strukturiert ist. Im Kilometerbereich ist es hier die Gestalt der Erde, die durch die Hügel von Giverny bestimmt ist, im Meterbereich die Vertiefung, in der die Ru, ein Seitenarm der Epte fließt, sowie die Bäume, und im Millimeterbereich ist die Struktur durch Steinchen und Erdkrümel, aber auch durch Blätter und Grashalme der Weidefläche gegeben.

Der Stoff, mit dem der Raum zwischen den festen Körpern gefüllt ist, wird als „Medium“ bezeichnet. Sein wichtiges Charakteristikum ist, daß er Licht nicht nur durchläßt, sondern daß das Licht in ihm auch widerscheint, d. h., mit enormer Geschwindigkeit zwischen Oberflächen hin und hereilt und dabei eine Art von Fließgleichgewicht erreicht.⁵ Diesem Zustand, den man Beleuchtung nennt, wird im Folgenden noch große Wichtigkeit beigemessen.

Diesen sehr abgekürzt beschriebenen visuellen Sachverhalt sieht der malende (und nicht bloß sehende) Monet. Dem Ausspruch von Cézanne⁶ „Monet ist nur ein Auge, aber bei Gott, was für ein Auge!“, steht man von Anfang an mit Skepsis gegenüber. Denn dieses Auge wünschte sich, blind geboren zu sein, dann auf einmal sehend zu werden und die Dinge wie beim ersten Mal zu sehen.⁷

Das Monet'sche Auge, zum ersten Mal geöffnet, sieht nun Sachverhalte, die von diesem Moment an beschrieben werden wollen. Das Auge ist nicht nur ein in der Landschaft aufgestelltes Objektiv, das, an nichts Weiteres angeschlossen, nur einsam für sich die visuellen Erscheinungen registriert. Es ist ein Sinnesorgan, das die aufgenommenen Sinnesdaten weiterzugeben hat. Ein „Nur-Auge“ würde ohne Auswahl alles sehen. Auch wäre es ohne Gedächtnis und würde damit das so oft von vielen herbeigewünschte „unschuldige Auge“ sein, das die Welt ständig neu sieht.⁸

Monet sollte aber nicht nur die Unmöglichkeit bedauern, die Welt zum ersten Mal sehen zu können, sondern auch die Unmöglichkeit,

alles das malen zu können, was er sieht. Sein Auge, das einem Malenden gehört, trifft von den visuellen Angeboten eine Auswahl. Es ist leicht sich vorzustellen, wie derselbe Landschaftsausschnitt von jemandem betrachtet wird, der malen will, und von jemandem, der dort, sagen wir, jagen will. Jeder von beiden wird es nach den Merkmalen absuchen, die im bestimmten Zusammenhang für ihn wichtig sind.

Das Auge, das den Malenden informiert, trifft eine sehr begrenzte Wahl, denn nicht alles, was man sehen kann, kann man auch malen. Monets Ausspruch müßte also verkehrt werden und lauten: „Ich sehe nur was ich malen kann.“

Von alledem, was er malen könnte, muß er aber auf vieles verzichten, denn es wird ihm in der Kunst eine bestimmte Position zugewiesen und sein Interesse wird auf das gerichtet sein, was man um diese Zeit malen muß. Die Charakterisierung seiner Haltung sollte also nochmals umformuliert werden in: „Ich sehe nur was ich malen will!“

Die Erscheinungen, die er malerisch erfassen will, beobachtet er an „Oberflächen von Objekten im Gelände, die vom Licht kenntlich gemacht werden“.⁹ „Diese Ansammlung verschiedener Substanzen liegt teilweise im Licht, teilweise im Schatten. Die dem Licht zugewandten Flächen sind stärker beleuchtet als ihre Nachbarn. Durch charakteristische Verteilung der Reflexionsgrade an verschiedenen Oberflächen konstituieren sich verschiedene Farben.“¹⁰

Auf diese Weise, durch die Strukturierung des umgebenden Lichtes, erhält die natürliche Umwelt die Textur ihres Erscheinungsbildes. Auf der von Monet gewählten Aussicht ist die Landschaft mit Gegenständen vollgestellt, die eine Unzahl von Flächen mit unterschiedlicher Beleuchtung anbieten. So begünstigt er durch die Motivwahl das Eintreffen der erwarteten visuellen Angebote. Daß er gerade an diesen optischen Sensationen interessiert ist, geht aus seinen Aussagen hervor. Da ist die Rede von Erscheinungen, die das Licht überall erzeugt, von demselben Licht, das überall verteilt ist und

dieselbe Wichtigkeit für das die Gegenstände Umgebende wie für das sie Umhüllende hat. Dem Gegenstand als solchem mißt er keine Bedeutung zu, es sind ausschließlich die Lichtphänomene unter verschiedenen atmosphärischen Bedingungen, die ihm wichtig sind, egal ob er diese an einem Heuhaufen oder an einer Frauenfigur beobachten kann.¹¹

Ich hielt deshalb in Giverny Nachschau, um vor Ort festzustellen, was denn Monet eigentlich von dem sah, was es auch für jeden anderen Betrachter zu sehen gab. In der gleichen Kondition wie er, nämlich sehr wohl mit einem Wissen belastet, dem Wissen über das selektive, intentionale Sehen eines impressionistischen Malers, kann ich, am entsprechenden Beobachtungsort angelangt, mit der Beobachtung beginnen.

Und gleichzeitig zu zweifeln beginnen. Soll man vielleicht annehmen, die Wahrnehmung würde unter idealen Bedingungen verlaufen, die für jedermann optimal gegeben sind und unter denen sich der Wahrnehmende wie ein Fisch im Wasser fühlt¹² (aber ist jeder Fisch überhaupt gleich dem anderen sinnlich optimal ausgestattet)?

„Monet ist nur ein Auge, aber bei Gott, was für ein Auge“ – man hat hier die Vorstellung eines idealen Wahrnehmungsapparats. Es wird ihm aber „ein, seit Beginn seiner Malerlaufbahn starker Astigmatismus unterstellt, der ihn die Dinge der Wirklichkeit verschwommen habe wahrnehmen lassen“.¹³ Und ein eigener Beitrag des Monet-Symposiums von 1981 war der Augenkrankheit des Künstlers gewidmet. Mit allen Diagnosen, Aufzählungen und Operationen der damit befaßten Ärzte, den nach den Operationen verwendeten Sehhilfen, mit der Beschreibung der nach der Operation erfolgten Sehstörungen und ihrer Auswirkung auf die Malerei.¹⁴

Man kann nicht davon ausgehen, daß jede Beobachtung auch bereits eine gelungene Beobachtung sein müßte. Monet war aus physiologischen Gründen kein idealer Rezipient, warum sollte ich

annehmen, gerade ich würde ein solcher sein? Ich nehme das gar nicht erst an, doch werde ich mich auch nicht der Prozedur der Selbstwahrnehmung beim Beobachten unterziehen, um eventuelle Defizite meines Gesichtssinnes festzustellen. Ich finde mich damit ab, daß die Möglichkeit einer optimalen Beobachtung nicht gegeben ist und verkürze den Vergleichstest zwischen meiner und der Monet'schen Beobachtungsschärfe. Auf die Art der Beschreibung des Beobachteten kommt es schließlich an, darauf, welche Beweise der (relativen) Beobachtungsgenauigkeit gesammelt wurden. Aufgrund welcher Belege kann ich die von Monet angestrebte Wahrheit oder Genauigkeit überprüfen? Nach eigenen Worten ist sein Bestreben gewesen, den atmosphärischen Lichterscheinungen gerecht, wahr, wahrheitsgetreu zu sein. Oft spricht er von Genauigkeit, von seiner Bestrebung, vor dem Motiv äußerst genau sein zu wollen.

Von der Vorlage - der Landschaft bei Giverny - kann ein Betrachter nur eines auf bestimmte Phänomene reduzierten Bildes gewahr werden. Dieses Wahrnehmungsschema beinhaltet einige typische Invarianten, für die der Maler einen Beschreibungscode sucht. Ein Darstellungsschema, in das er die Invarianten einbringen wird und anhand derer ein Betrachter die Vorlage wiedererkennen würde. Der Unterschied zwischen der Vorlage und ihrem Abbild wird besser in einer wahrnehmungstheoretischen als in einer kunsttheoretischen Formulierung charakterisiert: „Es ist unmöglich, ein Stück Umwelt zu kopieren. Es gibt keine buchstäbliche Wiedergabe einer früheren optischen Anordnung. Die Wiederdarbietung der ursprünglichen Reizsituation, ein Wiederaufprägen des alten Lichtenergiemusters auf der Retina ist unmöglich. Das Bild ist nicht die Imitation vergangenen Sehens. Was es aufzeichnet, registriert und festhält ist Information, sind nicht Sinnesdaten.“¹⁵

Diese elementare Erfahrung des Unterschieds zwischen Wirklichkeit und der abgebildeten Wirklichkeit wird Monet wie jeder andere gemacht haben. Er wird gewußt haben, daß er nur einen Bericht

über das von ihm Wahrgenommene verfaßt hat. Und ich weiß, wenn ich in Giverny mit seinem Bild unterm Arm Nachschau halte, daß ich nur einen Bericht ablese, der eben „keine Imitation vergangenen Sehens ist, kein Ersatz für Zurückgehen und nochmals Anschauen“.¹⁶ So verstehe ich jetzt, daß die Beweise für die von ihm beteuerte Wahrheitstreue zwar vorm Motiv zu suchen sind, daß sie jedoch nur als Beweis für die Übereinstimmung dessen gelten sollten, was wir dort aus dem für uns beide Sichtbaren ausgewählt und für die Abbildung als geeignet befunden hätten.

Der Rest der Überprüfung würde die Kunst der medialen Umsetzung betreffen. Die Art, wie aus dem geeigneten visuellen Angebot ein Bild wird, sieht nach der „Auge und Hand-Theorie“ so aus: „Betrachten des Modells, Erhalten des Bildes davon, Schauen auf die Bildfläche, Nachfahren der Umrisse des hinaus projizierten Bildes.“¹⁷ Da es aber nicht möglich ist, im selben Moment bewußt zu schauen und über das Beobachtete zu berichten, wird die Aufmerksamkeit bei der Beobachtung geteilt: zunächst zum gleichen Teil dem Vorbild wie dem Abbild zugewandt, wendet sie sich verstärkt der Kontrolle der Darstellung zu.

Ein Abbild herzustellen, bedeutet eine neue Wirklichkeit zu konstituieren. Um die am Modell aufgenommenen Daten in einem Code zu erfassen, sind gewisse Techniken erforderlich und die damit verbundenen technischen Schwierigkeiten sind zu überwinden. Das Erlernen der Ausdruckstechniken, ihre Beherrschung und die Vervollkommnung in der Übung erzeugt bestimmte Manierismen und eine formalistische Handhabung der Mittel im Darstellungsschema des Abbildes.

Ich ging bisher davon aus, daß der Künstler seine ganze Bemühung daran setzte, das aufzubewahren, was er wahrgenommen hat. Dabei sehe ich immer mehr, in welchem Irrtum ich mich mit dieser Annahme befinde. So hielt ich die Faktur der Bildoberfläche, die durch typische Pinselstriche gekennzeichnet ist, die als „die

Darstellung regelrecht zerteilende Kommastriche des Pinsels“¹⁸, als „energische Schläge des Pinsels, die die Oberfläche der Leinwand peitschen“, beschrieben werden, für die einzig mögliche Umsetzung der Texturierung der natürlichen Umwelt; einer Textur, die sich durch Reflexion und Absorption des umgebenden Lichtes an den Oberflächen von Substanzen ergibt und für die eine optimale Schematisierung gefunden wurde.

Aus den Abhandlungen über die „Farbe und Technik, den Bildaufbau und den Malprozeß“¹⁹ in der Malerei Monets geht aber hervor, daß der farbige Pinselstrich zwar noch zur „Definition des Gegenstandes eingesetzt“ wird, daß er aber zunehmend mit ganz anderen Absichten „in den Farbraum eingewoben“ wird als mit denen, an deren Verfolgung ich bisher glaubte. Das programmatisch verkündete Ziel der Wahrheitstreue am Werk selbst zu überprüfen, bleibt mir dann versagt, wenn ich mit meiner bisherigen Methode fortfahren möchte. Denn die Tatsache der „subjektiv-expressiven Farbgebung z. B., die von Signac als ein wesentliches Moment der Modernität Monets erkannt wurde“,²⁰ ist für eine intersubjektive Überprüfung ungeeignet. Und vollends in Unordnung geraten meine Überlegungen, wenn ich erfahre, daß „in der Zeit der finanziellen Krise der impressionistischen Maler, Monet aus verkaufsstrategischen Gründen auf die Forderung zahlreicher Kritiker reagiert hat, die weniger Skizzenhaftigkeit und mehr Vollendung in seinen Bildern verlangt haben“.²¹

Irrtümlich hielt ich demnach dieses Werk für etwas, was ein Kunstwerk wahrscheinlich nie sein kann, nämlich für eine Konstruktion, die eine zwingende Form hat, die nur so und nicht anders hat werden können, denn der, der sie geschaffen hat, setzte alles auf die zwingende Realisierungsform seiner Formvorstellungen. Deshalb fragte ich erst gar nicht nach der Beschaffenheit dieser seiner Formvorstellungen – in der Annahme, ich habe in der zwingend notwendigen Form die Abbildung davon vor mir.

Das besprochene Bild, das, wie sich herausstellte, nur ein mangelhafter Versuch und kein exakt erfaßter, korrekt erstatteter Bericht darüber ist, was sich seinerzeit am Beobachtungsort ereignet hat, dieses Bild wird zur Grundlage einer räumlichen Rekonstruktion, und so wie die anderen Heuhaufenbilder als Bauplan zum Herstellen einer Serie von Heuhaufen-Plastiken verwendet werden.

Für die Heuhaufen habe ich mich wegen ihrer unregelmäßigen, nicht-architektonischen Form entschieden, die, je älter sie wird, umso mehr verfällt und immer mehr eine desolote Gestalt annimmt. Sie stehen auch nur bis Spätsommer, um dann in die Scheune eingefahren zu werden. Die tektonische Form des Getreideschobers wäre wegen der Konkurrenz zu der Architektur, wo sie aufgestellt worden wäre, ungeeignet gewesen. Gegenüber der unregelmäßigen Gestalt des Heuhaufens ist sie, einer großen Strohhütte ähnlich, bereits selbst Architektur. Dafür hätte ich in ihr aber für meine Rekonstruktion nicht nur zahlreichere, sondern auch gründlicher, systematischer erarbeitete Vorlagen gehabt. Denn dieses Getreideschober-Modell hätte ein nicht nur auf die Tageszeiten beschränktes, sondern ein auf Jahreszeiten ausgedehntes Erscheinungsbild gehabt.

Der Getreideschober, der Monet Modell gestanden ist, tat es vom Sommer über den Herbst und Winter hinaus. Daniel Wildenstein vergewisserte sich auch beim Datieren der Bilder anhand der Archivadokumente über die meteorologischen Verhältnisse, über die Schneelage in der Normandie im betreffenden Winter 1890-91, der in der Tat ein außergewöhnliches Datum in der Geschichte der Meteorologie gewesen sein soll. Ein umfangreiches agrarisch-historisches Wissen, etwa bei welcher Getreidesorte das Überwintern möglich und notwendig gewesen ist, haben ebenfalls Kunsthistoriker zusammengetragen.²² Meine Modelle fand ich nicht in Giverny, wo heute für das Heuen eine andere Technologie verwendet wird, sondern 150 km von dort entfernt, auf einer Wiese, die ihrer kleinen

Größe wegen noch händisch gemäht wird und wo deshalb auch noch Heuhaufen aufgestellt werden. Sie sind geographisch nicht so weit weg, als daß ihre dortige regionale Form eine andere wäre. Die von der ökologischen Wahrnehmungslehre verkündete selbstverständliche Tatsache, daß „die Einheiten der natürlichen Umwelt gleichförmig sind, einander mehr oder weniger ähnlich, daß alle Grashalme und Grasballen, Kieselsteine und Sandkörner praktisch überall gleich groß sind und daß sie zum Beispiel nicht umso kleiner werden, je weiter man nach Norden kommt“,²³ diese Tatsache erhält einen Erkenntniswert, denn sie bestätigt mir, daß es eine Beständigkeit gibt, die es mir möglich macht, das Bild zu dechiffrieren (denn die erwähnte Gleichförmigkeit ist wichtig sowohl für das Darstellen und Ablesen der Perspektive als auch für das Identifizieren der abgebildeten Gegenstände), und sie macht es mir möglich, von hier aus eine Rekonstruktion der Ereignisse in Frankreich vor hundert Jahren zu versuchen.

Es waren dies „mehrere Ereignisse, die in der Landschaft nebeneinander abliefen“. Zunächst der „kontinuierlich langsame Veränderungsprozeß, wenn die Sonne am Himmel weiterwanderte und alle jene Oberflächen, die am Morgen im Licht lagen, am Nachmittag im Schatten und umgekehrt lagen“, dann die schnellen, dramatischen Ereignisse, „wenn die Sonne strahlte oder plötzlich bewölkt wurde“²⁴ und die Bewegung der Bäume, Blätter und Grashalme im Wind. Beides, das hier geschah – die Bewegung der Lichtquelle sowie die Bewegung der beschienenen und beschatteten Oberflächen –, hatte die verschiedensten Manifestationen des Lichtes, eine Fluktuation der leuchtenden Flächen und die Veränderung der Farben zur Folge.

Hinter diesen Veränderungen war der „Jäger des Augenblicks“²⁵ Monet her. Er lag auf der Lauer und wollte schnell malen können, um den sich verändernden Lichtverhältnissen gerecht zu werden. Er hat nach immer neuen Leinwänden gerufen, die ihm das Dienstmädchen herbeischaffen mußte und damit oft nicht nachkam.²⁶ Da

es aber unmöglich ist, schnell, zugleich aber auch genau zu schauen und schnell, aber auch genau aufzuschreiben, wird es ihm weniger auf die Geschwindigkeit angekommen sein, als vielmehr auf das Abwarten der Wiederkehr gleicher Erscheinungen.

Monet ist kein zufälliger, sondern ein regelmäßiger Beobachter gewesen, einer, der auf das Eintreffen des sich Wiederholenden gewartet hat. Aus einer Anzahl der von ihm geschilderten Ereignisse wählte ich den Morgen, den Mittag und den Abend aus. Den „Kampf gegen die Zeit“ mußte ich dabei nicht aufnehmen, ich mußte nicht, wie Medardo Rosso es tat, „auf die Ausführung im Atelier verzichten und, wenn notwendig, mit einem Klumpen Ton herausgehen, um das Modell zu verfolgen, genauso wie es die impressionistischen Maler tun, wenn sie en plein air malen gehen.“ (Man kennt aus Rossos Schriften seine Techniken, das Aufeinanderfolgen der Eindrücke in Momentaufnahmen festzuhalten.²⁷)

Das nur kurz stattfindende Ereignis, das ich für immer stabilisiere, erfordert „keine, der Schnelligkeit der zeitlichen Abfolge entsprechende Geschwindigkeit bei ihrer Umsetzung“.²⁸ Ich kann mir Zeit lassen, wie es der langsamen Kunst der Bildhauerei auch angemessen ist. Denn meine Heuhaufen, Plastiken aus bemalter Bronze, 2,80 m hoch, sind auf Grund bereits vorhandener Unterlagen konstruiert. Die Daten, die gerade für das Aufzeichnen des Flüchtigen wesentlich sind, die übernehme ich von Monet. Ich brauche nur sein Bild wie eine Farbkarte als Muster an meine Replik anzulegen und die Übereinstimmung von beiden zu erreichen suchen. (Viel bringt allerdings eine Übereinstimmung auf dieser Ebene nicht: zweifle ich doch bereits an der Übereinstimmung dieser Farbttestkarte mit der Wirklichkeit, weiß ich doch, daß sich Monet weder an die Farbe noch an die Form gehalten hat, um die Übereinstimmung mit den Tatsachen zu erreichen.)

Für den Heuhaufen als Motiv der Bildhauerei ein Darstellungsschema zu finden, ist kein einfaches Problem, für den von Monet