



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die ‚Adaption‘ von Claude Monets Serien in der 2. Hälfte
des 20. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Carolin Hamann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Kunstlehrerin aus Schulzeiten, Frau Malter, die mir mein Interesse für Kunst im Generellen aufgezeigt hat und besonders meine Vorliebe für Claude Monets Malerei. Sie war, auch wenn Sie das nicht weiß, der Grund, dass ich mich für das Studium der Kunstgeschichte entschieden habe. Das nun meine Abschlussarbeit auch über Monet sein darf, ist mir eine Herzensangelegenheit.

Mein weiterer Dank gilt vor allem meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Kitlitschka, der mich bestärkend auf diesem Wege unterstützt hat, ernsthaftes Interesse und Freude an meinem Thema gezeigt und mir mit seinen hilfreichen Anregungen die nötige Motivation geschenkt hat, die vorliegende Masterarbeit fertigzustellen.

Ich wünsche Ihm alles Gute!

Inhaltsverzeichnis

1) Einleitung und Forschungsstand	1
2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe	7
2.1) Die Serie - Konzept oder wiederholter Bildgegenstand?	7
2.2) Adaption im kunstgeschichtlichen Kontext.....	9
3) Monets Serien und ihre Absichten	13
3.1) Hintergründe	13
3.2) Getreideschober, 1890 – 1891	15
3.3) Pappeln, 1891	20
3.4) Kathedrale von Rouen, 1892-1894	24
3.5) Seerosen, 1897-1926	29
3.6) Wirkungsabsichten	33
4) Die Auseinandersetzung mit Monets Serien im 20. Jahrhundert	37
4.1) Reaktionen anderer Künstler auf Monets Ausstellungen	38
4.2) Arbeiten in Serie im 20. Jahrhundert	42
4.3) Roy Lichtenstein	43
4.3.1) Roy Lichtensteins Serien.....	46
4.3.1.1) Haystack Series, 1969.....	47
4.3.1.2) Rouen Cathedral, 1968/69	51
4.3.1.3) Water Lilies, 1991/92.....	54
4.3.2) Gegenüberstellung Monet und Lichtenstein	57
4.3.2.1) Bildsprache.....	57
4.3.2.2) Wirkungsabsichten	60

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Monet	65
5.1) Exkurs: Andy Warhol	67
5.2) Fazit.....	69
6) Schlussbetrachtung.....	73
6.1) Ausblick	76
I. Literaturverzeichnis	77
II. Abbildungsverzeichnis.....	81
III. Abbildungen	85
IV. Zusammenfassung/Abstract.....	119

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Masterarbeit die gewohnte männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

1) Einleitung und Forschungsstand

Die Ausstellung „Monets Vermächtnis. Serie - Ordnung und Obsession“ vom 28. September 2001 bis 20. Januar 2002 in der Hamburger Kunsthalle widmete sich dem Thema der Serie, wobei die Arbeiten Claude Monets als Ausgangspunkt für darauffolgende Auseinandersetzungen mit dem Begriff beziehungsweise Konzept der Serie fungierten. Es wurden zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts ausgestellt, die sich alle auf unterschiedlichste Art mit dem Serienbegriff beschäftigt haben. Im selben Jahr fand in München ebenfalls eine Ausstellung statt, die Monet gewidmet war, „Claude Monet und die Moderne“ in der Hypo-Kulturstiftung vom 23. November 2001 – 10. März 2002. Diese wiederum erweiterte den Blickwinkel vor allem auf den konkreten Einfluss den Monet auf ihm folgende Künstler hatte und wie explizit seine serielle Malweise die Malerei der Moderne grundlegend inspiriert hat.

Diese Arbeit soll genau dieses Thema erneut aufgreifen, mit dem Schwerpunkt auf Monets Serien und den daraus resultierenden Blick auf spätere Künstler, die seine Serien thematisch wieder aufgegriffen haben oder bei denen erkennbar wird, dass sie sich mit Monet auseinandergesetzt und in irgendeiner Form seine Serien adaptiert oder neu interpretiert haben, beziehungsweise das serielle Prinzip weiter ausgearbeitet haben. Auf Künstler wie Andy Warhol soll nur kurz eingegangen werden, um einen weiteren Ansatz zur Serie am Ende des 20. Jahrhunderts zu zeigen, aber der direkte Vergleich zu Monet soll hier anhand des Fallbeispiels der Serien von *Roy Lichtenstein* gezogen werden.

In der Literatur wird schnell deutlich, dass sich unlängst Kunsthistoriker ausführlich mit der Analyse und Interpretation von Monets Serien beschäftigt haben. Diese Masterarbeit soll versuchen einen weiteren Aspekt hinzuzufügen, indem darauf Bezug genommen werden soll, wie sich die Künstler der späteren Moderne mit den vorhandenen Ansätzen auseinandergesetzt haben und inwiefern sie neue Aspekte in Material, Form oder Umsetzung der Serie hinzufügten. Dabei werden aber nicht nur Künstler betrachtet, die bei ihrem Werk ausschließlich in derselben Manier in Serie gearbeitet haben wie Monet, sondern es geht um

1) Einleitung und Forschungsstand

das Wiederaufgreifen seiner Serien in jeder Form. Es soll darum gehen, die Frage nach dem Wie und Warum sich Künstler noch in den darauffolgenden 100 Jahren mit Monets Serien auseinandergesetzt haben und wie das serielle Prinzip den Künstlern zu ihrem jeweils individuellen, ganz eigenen Ziel ihres Kunstschaffens verhalf, zu untersuchen.

Dabei werden, aufgrund der zahlreichen Künstler die sich an Monet orientiert haben, die Fragestellungen dieser Masterarbeit, wie erwähnt, am Beispiel *Roy Lichtenstein* untersucht. An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass sich der Titel der Arbeit auf die Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehen soll. Während der Recherchen zu dem Thema, wurde der Blickwinkel unlängst auch auf frühere Arbeiten erweitert, da beispielsweise die früheren Arbeiten Piet Mondrians, die sich wie Monet noch mit der gegenständlichen Malerei in Serie beschäftigt haben, unausweichlich sind bei der Betrachtung auf die darauffolgenden Auseinandersetzungen. Daher werden auch Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Analyse mit herangezogen und erwähnt, um abschließend ein ausführlicheres Verständnis zur rezeptionsästhetischen Entwicklung der Serie in der Malerei zu sichern. In der Schlussbetrachtung soll sich dann zeigen, durch eine direkte Gegenüberstellung der Serien von Claude Monet und Roy Lichtenstein, in Bildaufbau und Wirkungsabsichten, wie sich die serielle Malerei seit dem Spätwerk von Monet in der Moderne weiterentwickelt hat.

Hauptaugenmerk wird dabei sein, zu schauen, ob die Serien in der gleichen Weise, motivisch wie methodisch, dargestellt wurden, wie beispielsweise Monets Lichtstudien oder ob es andere Motivationen gab. – Waren Monets Serien Wegbereiter des Abstrakten in der späteren Malerei der Minimal und der Pop Art oder welche Beweggründe stecken noch hinter der Vielfalt der Wiederholung und wie unterscheiden sie sich zu Monet? –

Dazu werden einleitend der Begriff der Serie und der Adaption geklärt, wie sie in der Kunstwissenschaft definiert werden und welche Auslegungen mit ihnen einhergehen und anschließend soll der Bogen zu einem eigenen Serienverständnis gespannt werden, um somit die Auswahl der Künstler zu begründen.

Anschließend wird ein Überblick über vier der umfangreichsten Serien Monets gegeben – die »Getreideschober«, »Pappeln« und »Die Kathedrale von Rouen« und seine Seerosenbilder. Dabei soll vorrangig auf den Aufbau der Bilder eingegangen werden sowie auf ihre Wirkungsabsichten. Denn anschließend soll auch bei den Folgebeispielen von Roy Lichtenstein, der gezielt Monets Bilder über die Heuhaufen, der Kathedrale als auch die Seerosen wieder aufgegriffen und modifiziert hat, analysiert werden, ob sie sich im Aufbau, der Art der Vervielfältigung oder Wiederholung und dem Bewegründen zur Schaffung der Serie an Monet orientiert haben oder inwiefern Lichtenstein seine Arbeitsweise interpretiert und neu umgesetzt hat. Abschließend soll festgestellt werden, dass sich die beschriebenen Werkbeispiele, die in den Jahren nach Monets Werken entstanden sind, nach wie vor auf ihn zurückführen lassen und Monet somit nachweislich ein modernes Serienverständnis geschaffen hat.

Wichtige Leitfragen und Thesen dieser Arbeit werden sein: Vor welchem kulturellen oder persönlichen Hintergrund begannen die Künstler in Serie zu arbeiten? Wie beeinflusst die Serie den Wiedererkennungswert und den originellen Charakter der Künstler? Haben Künstler wie Roy Lichtenstein oder Andy Warhol womöglich bewusst auf Monets Serien zurückgegriffen, da es ein bereits etabliertes und anerkanntes Konzept für einen erfolgreichen Künstlerweg war? Finden sich immer wieder dieselben Formen und Farbeindrücke in den Bildern wieder? Hat Monet mit seinen Serien den Grundstein für die abstrakte moderne Malerei gelegt? Und wie hat sich die Wirkungsabsicht, beziehungsweise die Rezeptionsästhetik innerhalb serieller Bildproduktionen in den letzten 100 Jahren verändert, aus welchen Gründen?

Für die Analyse dieses Themas und ebenso für die Fragestellung danach, ob Monet mit seinen Serien den Grundbaustein für darauffolgende Serien gelegt hat, werden in erster Linie Bildanalysen durchgeführt. Dazu wird stilanalytisch gearbeitet, nach Heinrich Wölfflin, mit dem Blick auf die Wichtigkeit der Formen und ihrer Präsenz in der abstrakten Serie. Dabei werden zwangsläufig auch ikonographische Methoden von Bedeutung sein, gerade beim Herausarbeiten und Gegenüberstellen der verschiedenen oder gemeinsamen Formen der gegenständlichen und der ungegenständlichen Malerei. Und, wenn untersucht

1) Einleitung und Forschungsstand

wird, aus welchen Gründen die Serien oder ihr Anleihen an Monet entstanden sind und welche Absichten an den Betrachter gestellt werden, ist des Weiteren das Hinterfragen der inhaltlichen Bedeutung der Werke notwendig, die sich, wie sich zeigen wird, bei der seriellen Malerei mehr durch das Verwenden des Konzepts der Serie als Stilmittel herauskristallisiert, als durch den eigentlichen dargestellten Inhalt. Somit wird vor allem der rezeptionsästhetische Ansatz, vorrangig bei den Werken Roy Lichtensteins oder Andy Warhols unabdinglich sein. Folglich wird in der Schlussbetrachtung auch der kunstsoziologische Aspekt relevant, wenn die Möglichkeiten der Herstellungstechniken der Bilder verglichen und erläutert werden.

Bei der Literaturlauswahl, werden sich die folgenden Untersuchungen vorrangig auf die beiden begleitenden Kataloge zu den oben genannten Ausstellungen¹⁺² sowie auf die von Katharina Sykora verfasste Dissertation³ stützen. Im Zuge der ersten Recherchen zu der vorliegenden Arbeit, wurde mit Frau Sykora schriftlicher Kontakt aufgenommen, da sich bei der Erstellung des inhaltlichen Leitfadens der Arbeit herausstellte, dass die Dissertation von Frau Sykora diese Grundideen bereits sehr gut analysiert und dargestellt hat. Ihre Arbeit untersucht in zeitlicher Abfolge die Künstler, die in Serie gearbeitet haben, von Monet bis Warhol und beschreibt einige Bilder im Einzelnen und betrachtet dabei vorrangig den Stil. Dabei hat sie die Serie auch in fachübergreifenden Definitionen eingebettet und geklärt warum die Künstler jeweils das Prinzip der Serie verwendet haben. Frau Sykora gab auf persönliche Nachfrage nach einem möglichen weiteren Aspekt, der zum Thema der Serie untersucht werden könnte, letztlich den Hinweis auf die Ausstellung in Hamburg und lenkte den Blickwinkel der vorliegenden Arbeit somit auf die Adaption von Claude Monets Arbeiten durch verschiedene Künstler.

Der von ihr empfohlene Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle stellt einführend Monets Serien vor sowie die verschiedenen Herangehensweisen an die serielle Methode. Anschließend wird je ein Werkbeispiel der anderen

¹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001.

² Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001.

³ Sykora 1983.

Künstler vorgestellt und gezeigt wie sich dieses als Serie verhält und aus welchen Beweggründen das Konzept der Serie angewandt wurde. Dabei werden vor allem Künstler der abstrakten Malerei sowie der Minimal, Conceptual und der Pop Art vorgestellt und Hauptaugenmerk liegt auf der Frage nach der Motivation in Serie zu arbeiten.⁴

Der begleitende Katalog zur Ausstellung in München wiederum, untersucht zuerst Monets Serien nach der Methode, wie die Konzepte der Farbe und der Technik umgesetzt wurden und anschließend in den 50er Jahren vor allem in Amerika ein Revival erlebten. Daraus resultierend werden vorrangig amerikanische Künstler zitiert und beziehungsweise auf Monet genauer untersucht. Herausgegeben wurde der Katalog von Karin Sagner-Düchting, eine deutsche Kunsthistorikerin, die sich oftmals mit Claude Monets Auswirkungen auf die Moderne beschäftigt hat und daher auch Ihre Werke großen Einfluss auf die vorliegende Arbeit haben.

Des Weiteren ist für die Untersuchungen zu Roy Lichtenstein der Ausstellungskatalog des Museums Ludwig wichtig, zur Ausstellung *Roy Lichtenstein. Kunst als Motiv* in Köln von 2010.⁵ Wie der Titel vermuten lässt, wurde Lichtenstein dort bereits als Künstler vorgestellt, der gerne „[...] moderne Klassiker [...] adaptierte [...]“⁶. Unterstützt werden die Analysen zu Lichtenstein, durch einige wesentliche Auszüge aus Beschreibungen und Kommentaren von Galeristen, die sinnvolle oder kritische Bemerkungen auf ihren jeweiligen Homepages abgegeben haben.

In ähnlicher Art und Weise wie die erwähnten Kataloge, soll die vorliegende Arbeit im Aufbau gestaltet sein, nur das hierbei die Analyse vor allem auf die konkreten Bildbeispiele konzentriert werden soll und jeweils der direkte Vergleich oder Bezug zu Monet geschaffen werden soll.

Leitend soll in dieser Arbeit hinterfragt werden, welche Absichten hinter Roy Lichtensteins wiederholten Reproduktionen standen und warum er sich gezielt

⁴ Archiv Hamburger Kunsthalle 2001.

⁵ Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010.

⁶ Zit. nach: Wach 2010.

1) Einleitung und Forschungsstand

auf einen so renommierten Namen der Kunstgeschichte bezogen hat. Er soll damit repräsentativ für die Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen, in der bewusst Claude Monets Serien adaptiert worden sind.

2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe

Bei dem Titel der Arbeit *Die Adaption Claude Monets Serien in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts* stellt sich zu allererst die Frage nach der Verwendung der Begrifflichkeiten im kunstgeschichtlichen Kontext. Der Begriff Serie hat vielerlei Definitionen, auch außerhalb der Bildenden Künste und unterscheidet sich in seinen Deutungen je nach Kontext. So liest man von Serialität als Konzept oder Methode, als Stilmittel um Dargestelltes zu wiederholen oder handelt sich gar um eine Bildserie und nicht um ein Bild in Serie. Und genauso verhält es sich mit dem Begriff der Adaption.

Um also das zu analysierende Thema in einem wissenschaftlichen Kontext abzuhandeln, sollen im Vorfeld im folgenden Kapitel diese Begrifflichkeiten definiert und im Zusammenhang mit dem Thema eingegrenzt, beziehungsweise spezifiziert werden.

2.1) Die Serie - Konzept oder wiederholter Bildgegenstand?

Bei dem Begriff der Serie finden sich so viele Deutungen, dass es nur schwer fällt einzig eine alleingültige Definition festzulegen. Es ist daher hilfreich sich zu allererst die allgemein verbreitete Erklärung des Lexikons zur Rate zu ziehen. In der BROCKHAUS Enzyklopädie, Band 25 steht folgende Begriffsdefinition:

„**Serie** [mhd. *serje*, von lat. *series* >>Reihe<<, >>Reihenfolge<<], die, -/-n
1) allg.: eine bestimmte Anzahl zueinander passender Dinge, die eine zusammenhängende Folge, ein Ganzes, bilden [...]; aber auch im Sinne einer auffälligen (zufälligen) Reihung gebraucht [...].“⁷

⁷ Zit. nach: Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden: Bd. 25. SELE – SPOS. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2006, S. 80.

2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe

Es handelt sich allgemeingültig also um ein Aneinanderreihung von Ähnlichem, die in ihrer Gesamtheit zusammengenommen ein Eigenes bilden. Dabei ist nicht festgelegt, ob es ein erstes und ein letztes Teil braucht, um eine Serie zu vollenden. Sie ist also weder numerisch noch zeitlich begrenzt. Vergleichbar ist die Serie mit einem Puzzle, in der „sich jedes einzelne Bild als eigenständig und die Gruppe der Bilder als in sich kohärent erweist [...]“⁸.

Denken wir an die Serie in der Bildenden Kunst, vor allem in der Malerei und der Fotografie, so unterscheidet man im Allgemeinen zwischen zwei unterschiedlichen Kategorien. Zum einen gibt es das Bild in Serie, wo ein und dasselbe Bild im gleichen Maße reproduziert wird. Es handelt sich also um eine Art Kopie eines Bildes. Das folgende gleicht exakt dem vorangegangenen Bild, beziehungsweise verfolgt vehement das Ziel ein geltendes, ‚richtiges‘ Ergebnis zu schaffen. Zum anderen gibt es die Bildserie, bei der das gleiche Objekt immer wieder als Motiv zahlreicher Bilder gewählt wird und sie so einen hohen Ähnlichkeitsgrad besitzen, jedoch vorrangig als Einzelbild funktionieren und erst im Ganzen betrachtet, eine Reihe von ähnlichen Bildern ergeben – eine Serie, ganz so wie sie zuvor in BROCKHAUS definiert wurde.

Die BROCKHAUS Enzyklopädie spezifiziert die *serielle Kunst* konkret weiter und beschränkt sie auch zeitlich sowie stilistisch in ihrer Verwendung:

„serielle Kunst, Methode der zeitgenöss. Kunst, Strukturprogramm zu entwickeln, die in Form serienmäßiger Reihungen, Verdopplungen oder Wiederholungen und Variationen eine ästhet. Wirkung erzielen sowie mit moderner Technik realisiert werden. Die Ursprünge liegen im Konstruktivismus und in der konkreten Kunst. Die s.K. ist ein häufig auftretendes Prinzip der Op-Art und der kinet. Kunst, wird aber auch in der Minimalart (C.ANDRE), der Pop-Art (A.WARHOL) [...] angewendet.“⁹

Es wird der seriellen Kunst zugeschrieben, dass sie ein klares Ziel verfolgt, nämlich in ihrem Wiederaufgreifen immer gleicher Motive eine Wirkungsabsicht

⁸ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburg 2001, S. 22.

⁹ Zit. nach: Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden: Bd. 25. SELE – SPOS. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2006, S. 81.

erzielen zu wollen. Des Weiteren wird hier bereits in der Definition erwähnt, dass diese Technik vor allem von Künstlern in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Anwendung fand, nämlich in der Pop-Art. Auf diese Zeit konzentrierte sich auch die Ausstellung von 2001 in der Hamburger Kunsthalle, in dessen Katalog die Vermutung aufgestellt wird, dass „[...] die Serie eine symbolische Form für die Kunst des 20. Jahrhunderts über alle Bewegungen und Stile hinweg [...]“¹⁰ sei. Auf die Anwendung dieses Stilmittels in der Pop-Art wird diese Arbeit später noch genauer eingehen.

Die Serie wird in dem Katalog ebenfalls klar definiert. Auch hier wird sie als ein offenes Konzept beschrieben, welches nicht zwingend einen Anfang oder ein Ende vorweisen muss und sie unterscheidet sich damit klar von einem Bildzyklus. Den Grundtenor einer Serie bildet die Wiederholung. Innerhalb dieser setzt sie sich aus Variationen eines Motivs oder eines Themas zusammen und kann somit ein Prozess als auch ein Ergebnis vieler Arbeiten sein.¹¹

Wie Claude Monet und im Zuge dessen Roy Lichtenstein mit dem Konzept der Serie umgegangen sind und ob sie beide die gleiche Herangehensweise an diese künstlerische Methode hatten, soll im Laufe der Analyse herausgefunden werden.

Bereits vorwegzugreifen ist, dass für diese Arbeit sowohl das Bild in Serie als auch die Bildserie von Bedeutung sein werden. Im Zuge der Untersuchung soll geklärt werden, inwiefern sich die Künstler 100 Jahre nach Monet nach seinen Serien gerichtet haben und wie sich die künstlerische Praxis auch technisch verändert hat.

2.2) Adaption im kunstgeschichtlichen Kontext

Der Begriff Adaption findet vorrangig in der Biologie, der Musik, der Literatur oder in der Architektur Verwendung. Wird beispielsweise eine bestehende Fab-

¹⁰ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 6.

¹¹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 6-7.

2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe

rikhalle in ein Theater oder ein Kino umgebaut, so wurde das Bestandsobjekt zu einem Kulturbau adaptiert.

Doch auch in den Bildenden Künsten lässt sich der Begriff einbetten. So spricht man spezifischer von einem adaptierten Stil, wobei ein Künstler charakteristisch typische Merkmale von Werken eines anderen Künstlers übernimmt, wie in der Malerei beispielsweise einen Pinselduktus, das Colorit oder den Bildgegenstand und ihn dann aber in andere Weise darstellt beziehungsweise verwendet.¹²

Die Adaption liegt nahe dem Thema mit Variation, einem Prinzip das dem der Serie sehr ähnlich ist. Es wird sich auf eine bereits vorhandene Bildidee gestützt und diese wird dann verändert, oft bis zur Unkenntlichkeit im Vergleich zum Original.¹³

Gerade bei der vorliegenden Arbeit, soll es darum gehen, dass Roy Lichtenstein die hier abgehandelten Bildwerke Claude Monets nicht kopiert, sondern vielmehr in einer analytisch genauen Auseinandersetzung adaptiert hat und den Stil des Impressionisten reflektierend auf einer neuen Ebene darstellt, um in eigener Interpretation die populären Serien von einst wieder aufleben zu lassen und im Zuge dessen eine andere, neuartige Wirkungsästhetik herstellt.

Synonyme für die Adaption sind die Annäherung oder die Angleichung, wobei bereits an dieser Stelle herauszustellen ist, dass Lichtenstein weitaus mehr mit seinen Bildserien aufzeigt, als das man behaupten könne, er würde sich Monet lediglich annähern, geschweige denn angleichen. Darüber hinaus zeigt sich beim Auseinandersetzen mit der Thematik genauer gesagt, dass der Begriff Adaption fast zu allgemeingültig ist und dem Verweis Roy Lichtensteins auf Monets Werke vielmehr zugrunde liegt, als das reine Übernehmen eines Bildthemas oder der stilistischen Methodik.

Vor allem beschreibt die Adaption ferner eine Vielzahl an verschiedener Herangehensweisen an das bereits Vorhandene, sodass ebenfalls von Begriffen wie Aneignung, Modifikation, Paraphrasieren, Übersetzung, Transformation, Ver-

¹² Anmerkung der Verfasserin: eigene Definition.

¹³ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 7.

2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe

fremdung, Konnotation, Diskurs, Rezeptionsästhetik oder einem künstlerisch stilistischen Echo die Rede sein kann. Da das Wiederaufgreifen von Monets Bildserien durch Lichtenstein, wie sich zeigen wird, komplex und vielschichtig in seiner Darstellung und Interpretation ist und ebendiese genannten Begrifflichkeiten auch zutreffend sind, wurde folglich der Begriff ‚Adaption‘ im Titel der vorliegenden Arbeit von der Verfasserin nachträglich in Anführungszeichen gesetzt, um der Dimension von Lichtensteins Arbeiten den nötigen, anerkannten Raum zu geben und ihn nicht einzuschränken.

Dementsprechend soll hier erwähnt werden, dass die Verfasserin, wenn im Folgenden von ‚Adaption‘ die Rede ist, der Begriff nicht in seiner uneindeutigen Definition gemeint ist, sondern die zuvor beschriebene Vielschichtigkeit darin inkludiert ist.

2) Definitionen und Erläuterungen verwendeter Begriffe

3) Monets Serien und ihre Absichten

Claude Monet hat viele Werke geschaffen, die zu Lebzeiten als auch danach immer wieder Künstler inspiriert haben, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sei es kritisch oder bewundernd. Seine impressionistischen Abhandlungen zur Auseinandersetzung mit Farbe und Licht, sein immens schnelllebig erscheinender Pinselduktus, die Loslösung der Formen von seinen Bildgegenständen und die Ausschnitthaftigkeit eines Moments in einem Bild, sind die künstlerischen Qualitäten, die ihn bis heute zu einem Meister seines Faches hochleben lassen. Diese Charakteristika zeichnen sich besonders in seinen, eher zum Spätwerk zählenden, Serien ab.

Bereits in der Einleitung von Kapitel 1 erwähnt, stellt der Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von 2001 die Tatsache in den Vordergrund, dass gerade Monets Serien Ausgangspunkt für die rege Auseinandersetzung mit der seriellen Methodik in der Kunst des 20. Jahrhunderts waren und ihn somit zu einem Wegbereiter der Moderne machten.¹⁴

Doch wie kam Claude Monet zu der Entscheidung, ein und dasselbe Motiv immer und immer wieder zu beleuchten, zu analysieren, zu malen. Welche Aussage, welches Ziel hat er damit verfolgt? Dazu soll das folgende Kapitel Aufschluss geben.

3.1) Hintergründe

„Die Reduktion auf wenige zentrale Motive und verschiedene Ansätze zu einem systematischen Einsatz der Mittel finden sich bei Malern aller Epochen oftmals gerade im Spätwerk. Dann nämlich, wenn die Künstler die Malerei selbst über die Darstellung des Motivs stellen.“¹⁵

¹⁴ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 6.

¹⁵ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 13.

3) Monets Serien und ihre Absichten

Monet hatte bis zu Mitte der sechziger Jahre zahlreiche Motive abgebildet, die dem Realismus zuzurechnen waren – Stilleben, Porträts, Figurenbilder, Landschaften – er ließ nichts aus, was eine klassische Künstlerausbildung seiner Zeit vorgesehen hatte. Doch er bevorzugte die ideelle Darstellung eines Motivs, was sich zunehmend in seinem Werk zeigte, als er begann impressionistisch zu arbeiten, wie beispielsweise in den siebziger Jahren als Bilder entstanden wie *Impression, soleil levant* von 1872 (Abb. 1). Die eigentliche, reale Abbildung einer Hafenszene rückt mehr und mehr in den Hintergrund, die Stimmung wiederum, die das Licht der Sonne im Morgennebel über Wasser erzeugt und sich mystisch in den leichten Bewegungen der Wellen widerspiegelt, wird spürbar. Eine Stimmung, die für den Betrachter nicht dadurch greifbar wird, weil Monet nahezu wie ein Fotoabzug den Moment nachgestellt hat, sondern durch seine Technik Form und Farbe miteinander verschmelzen zu lassen. Es ist die Zeit, in der Monet beginnt die Malerei vor dem Motiv zu sehen.

Der Moment, in dem man erstmalig eine Stimmung begreift und sie unverzüglich auf die Leinwand bringen möchte, sodass auch der Betrachter genau dieses Gefühl durch die Anschaulichkeit des Bildes erlebt, wird – nach Christoph Heinrich – für Monet der ausschlaggebende Grund gewesen sein, dass er fortan begann Motive in Serie zu malen, die ein Objekt immer wieder in verschiedenen stimmungsvollen Situationen abbilden.¹⁶

Diese Praxis setzte er fortan um, vor allem als er sich zunehmend nach Ruhe sehnte. Seine Bilder in den späten siebziger Jahren zeigen noch gehäuft Ansichten der Stadt, Bahnhofsbilder in denen die Industrie laut zu werden scheint. Und Monet wechselte so oft die Perspektive in diesen Werken, dass es den Eindruck erweckt, er hätte nach einem Moment gesucht, in dem die Kraft der Atmosphäre, die Schnelllebigkeit der Stadt in einem einzigen Bild zum Ausdruck kommen kann. Die systematische Strenge mit der er später seine Bilder der Heuschaber oder der Kathedrale mit einer, trotz des schnellen Pinselduktus, vereinnahmenden Gelassenheit darstellt, war ein Faktor mit dem er bisweilen nicht auf einen Nenner kam. So zog es ihn raus aus der Stadt und rein in

¹⁶ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 14.

die malerische Stille von Giverny, umgeben von endlosen Feldern, Flüssen und Bäumen. Die Umgebung war so unaufgeregt, dass es perfekt war für Monet hier seine Eindrücke, die Atmosphäre direkt vor dem Objekt zu studieren und systematisch festzuhalten.¹⁷

Mithilfe der seriellen Malerei hat Monet versucht, mit vielen Zusammensetzungen von ausschnitthaften Sequenzen eines bestimmten Moments, eine Fassbarkeit all dieser Momente in ihrer Ganzheit zu formulieren. Serielle Malerei diente ihm zur „[...] Wahrnehmung der Natur [...]“¹⁸. Das Prinzip war bei allen Serien immer das gleiche, egal welche Tages- oder Jahreszeit oder Lichtstimmung er einfangen und darstellen wollte.¹⁹

Und wie genau er die Natur wahrgenommen und sie malerisch umgesetzt hat, soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden, in dem wir uns Monets Bilder zu den Heuschobern, den Pappeln, der Kathedrale und seinen Seerosen genauer anschauen.

3.2) Getreideschober, 1890 – 1891

1883 hat Monet sich sein Haus mit Grundstück in Giverny gemietet.²⁰ Direkt an seinen Grund anschließend, lag ein großes beackertes Getreidefeld. Am Ende des Sommers 1890, nachdem die Felder abgeerntet wurden, stapelten sich reihenweise die großen Heuhaufen über die Weiten. Dort begann er, mit seiner Staffelei direkt vor dem Objekt, seine Studien zum Einfangen der augenblicklichen Atmosphäre²¹, en plein air²². Weit über zwanzig Bilder entstanden, die alle

¹⁷ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 14-15.

¹⁸ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 6.

¹⁹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8.

²⁰ Gerling 2006, S. 148.

²¹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 16.

²² *En plein air*, übersetzt aus dem Französischen, bedeutet *im Freien* und bezeichnet die Freilichtmalerei, die eine Malerei meint, die die natürlichen und naturgegebenen Farben und Lichteinflüsse direkt vor dem Objekt in der freien Natur auf die Leinwand bringt.

3) Monets Serien und ihre Absichten

einen oder zwei banal wirkende *Getreideschober*²³ als Zentrum der Thematik erscheinen lassen. Bisweilen waren solche Motive eher im Hintergrund von Landschaftsszenen zu finden, als Staffage, jedoch nicht als Mittelpunkt der Bildthematik.²⁴

Das Ziel welches Monet mit den Abbildungen in der Natur verfolgte, war es die sich stets veränderbaren Lichtverhältnisse einzufangen sowie die Wirkung der Umgebung, die sich wie eine Hülle atmosphärisch über seine Motive legte. Dabei stieß er vor allem bei den Sonnenauf- und -untergängen auf ein stetes Wettrennen mit der Zeit, da sich das Objekt mitten weniger Minuten stets in Farbe und Schattenwurf veränderte. Deswegen bemalte Monet gleich mehrere Leinwände zeitgleich, um all die Eindrücke umgehend umsetzen zu können. Das erklärt demnach seinen enorm schnellen und fragmentarischen Pinselstrich (siehe Abb. 2 u. 3). Es war ihm zeitlich unmöglich die Bilder in ihrem Detail und harmonischen Abstimmung vor Ort zu vollenden, was sich zu einem Paradoxon seiner Freilichtmalerei entwickelte. Monet überarbeitete nämlich die Bilder anschließend im Atelier, wo er in Gegenüberstellung der Leinwände die einzelnen Komponenten farblich aufeinander abstimmte und sie in ihrer Ganzheit betrachten konnte. Somit waren die Heuschober nicht gänzlich aus dem ersten Eindruck entstanden, es wurde ihnen nachträglich ein Hauch idealisierter Vorstellung hinzugefügt.²⁵

Betrachten wir dazu einige ausgewählte Werke genauer. Stellt man die Serie der *Getreideschober* nebeneinander, so fällt umgehend auf, dass sie in ihrem Aufbau alle sehr gleich sind (Abb. 8). Das Motiv wird lediglich in seiner Anzahl variiert, meistens erkennt man einen oder zwei Objekte, die sich über die Bildmitte verteilen. Der Blickwinkel wird dabei immer nur ein wenig geändert, so sind die Heuhaufen manchmal dichter beieinander (Abb. 7), auf anderen Ansichten stehen sie weiter auseinander (Abb. 3). Aber im Groben verändert Mo-

²³ Ein *Getreideschober* ist in der Normandie für diese Gegend typische Lagerungsform des Getreides, bei dem über das gestapelte Getreide Heu zum Schutz darüber gelegt wird. Dadurch entstehen diese architektonisch wirkenden Heustapel, Vgl. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 16 und Sagner-Düchting 1993, S. 158.

²⁴ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 16.

²⁵ Sagner-Düchting 1993, S. 158.

net lediglich die Perspektive durch die sich verändernde Tages- oder Jahreszeit. Selbst die Umgebung im Hintergrund wechselt kaum. So ist anzunehmen, dass beispielsweise die Schober auf den Abbildungen 2 und 3 dieselben sind, da sich im Hintergrund auf der Horizontlinie eine ähnliche Anordnung an Büschen und Bäumen finden lässt. Die Getreideschober werden an einem Spätsommertag und einem Spätsommerabend gezeigt. Die Unterschiede im Lichteinfall sind gleichermaßen durch den Schatten sowie die Intensität der Farben erkennbar. So ist auf dem Bild *Meules, fin de l'été, effet du matin* (Abb. 2) der Himmel noch in einem sehr hell wirkenden grau-blau aufgetragen und über die grünen und gelben Halme des Feldes mischt sich ein leuchtendes Sonnengelb mit rein. Die Heuhaufen wirken durch das Orange und Ocker auf ihrer Oberfläche als wären sie noch feucht und saftig von Morgentau. Anders als in *Meules, fin de l'été, effet du soir* (Abb. 3) in der sich über die gesamte Bildfläche ein zartrosa und warmes, gelbes Licht über die Felder, Bäume und Schober legt. Die Sonne kommt aus der rechten Bildmitte und wirft so von unten ein Licht hinter die Hügel und die Heuhaufen ziehen einen weiten Schatten hinter sich bis in die untere, linke Bildhälfte. Die Sonne scheint jeden Moment zu verschwinden und zeigt ihre letzten Strahlen bevor der Abend sich über die Landschaft legt.

Die eindeutige Variation der Lichtverhältnisse und wie sich diese unterschiedlich auf dasselbe Motiv auswirken, lässt sich wunderbar an den beiden Bildern *Meule, effet du neige, le matin* (Abb. 4) und *Meule, effet du neige, temps couvert* (Abb. 5) nachvollziehen. Wir sehen exakt denselben Getreideschober, auf beiden Bildern auf der linken Bildfläche zentral abgebildet. Im Hintergrund zieht sich entlang der horizontalen, oberen Bildhälfte eine Hügellandschaft, vor der auf der linken Seite ein paar lange und dünn anmutende Bäume erkennbar sind, wahrscheinlich Pappeln, sowie auf der rechten Seite ein oder zwei ange deutete Landhäuser, dessen Umriss kaum erkennbar ist, jedoch zeichnet sich eindeutig ein Schrägdach ab. Beide Bilder stellen den Schnee auf den Feldern mit raschen weißen Pinselstrichen dar und links neben dem Schober lässt sich eine kleine grüne Fläche ausmachen, an der wohl der Schnee nicht hingelangt ist. Der einzige Unterschied in beiden Bildern ist letztlich das Licht, welches

3) Monets Serien und ihre Absichten

durch die feinen Abstufungen in der Farbigkeit zeigt. Der Schober am Wintermorgen wirft wieder einen Schatten neben sich, während die gesamte restliche Umgebung in einem hellen gelb eingetaucht ist. Der Himmel, die Bäume, das Häuserdach sowie der Getreidehaufen sind alle von der gleichen morgendlichen Hülle umgeben. Der Schober bei bedecktem Himmel wiederum zeigt absolut keine Anzeichen von Tageslicht, das gesamte Bild ist von einem weiß-bläulichem Hauch umgeben, der kalte Winterluft regelrecht spürbar machen lässt. Man könnte fast annehmen, dass diese beiden Bilder den Heuschober am selben Tag zeigen, an dem sich die Stimmung, wahrscheinlich durch frisch gefallenen Neuschnee, innerhalb weniger Stunden verändert hat.

Ein Ausschnitt aus diesen beiden Bildern mag das Werk *Meule au soleil* (Abb. 6) sein, wo wir denselben Hintergrund vorfinden, lediglich sind die Konturen der Hügel am Horizont kaum auszumachen und der Heuschober ist nun über die oberen zwei Drittel der Bildfläche dargestellt, das „Dach“ des Schobers ist sogar abgeschnitten und der Betrachter findet sich fast unmittelbar vor dem Objekt wieder. Die Sonne fällt von der Rückseite auf den Getreidekörper und wirft somit einen sehr breiten Schatten auf der Vorderseite, der sich über die unterer Bildhälfte flächig zieht. Auf dem Feld lassen sich inmitten der kräftig gelb und orange leuchtenden Halme vereinzelte weiße Tupfer ausmachen, die darauf deuten lassen, dass diese Ansicht ebenfalls im Winter entstanden ist, lediglich an einem sonnigen Tag, wobei schon ein Großteil des Schnees weggeschmolzen ist. Die Ausschnitthaftigkeit dieses Bildes, lässt den Betrachter verstärkt in den Moment eintauchen. Doch bezweckt diese Nahsicht auf den Bildgegenstand auch, dass sich die Formen des Körpers fast auflösen und kaum mehr erklärbar scheinen. Was bleibt ist eine große Fläche an vielen aneinander gereihten Pinselstrichen, die sich dadurch vom Hintergrund absetzen, weil sie dunkler sind und eher in einer vertikalen Richtung laufen, während das Feld unter dem Heuschober getupft ist und viele einzelne farbige Elemente zu einer großen Fläche verbindet. Dass sich die restlichen Konturen, auch des Horizonts oder der Bäume links kaum ausmachen lassen, liegt auch daran, dass sich über die gesamte Bildfläche ein milchiger Schleier zieht, der den Effekt bewirkt, dass sich alle Komponenten im Bild miteinander vereinen.

In welchem Werk das noch stärker zum Vorschein kommt, ist *Meule, Dégel, soleil couchant* (Abb. 7), bei dem wir wieder zwei Getreideschober im Bildmittelpunkt sehen, dieses Mal den größeren von beiden in der linken Bildhälfte und einen kleineren dicht bei auf der rechten Seite. Auch hier ist der Bildaufbau des Hintergrundes wie bei den bereits besprochenen Bildern, dadurch gekennzeichnet, dass wir wieder drei größere Horizontalen vorfinden, die von oben nach unten den Himmel, die Hügellandschaft sowie das Feld abbilden. Alle drei Ebenen sind kaum voneinander zu unterscheiden, da sie alle in einer ähnlichen Farbigkeit gehalten sind, nämlich einem zarten Rosa der die Stimmung des Sonnenuntergangs markieren soll. Ein feiner Unterschied in den Abstimmungen ist lediglich darin auszumachen, dass die Pinselstriche in der oberen Bildhälfte noch etwas flächiger wirkt und wenig verschiedene Farbabstufungen erfahren, während unten der Boden wieder wesentlich gesprenkelter und vielfarbiger ist. Die Bäume auf der linken Seite sind nur mehr zu erahnen, allein ein paar rasche vertikale Linien lassen sie vermuten, ähnlich wie die Landhäuser. Den einzigen Bruch in diesem rosa Nebel bilden die beiden zylinderformartigen Unterteile der Schober, die in einem kräftigen Orange den Blickfang auf sich richten und eine leichte Tiefenwirkung in dem sonst flächigen Bild markieren.

Laut Karin Sagner-Düchting malte Monet, wie bereits erwähnt, die Getreideschober von Sommer 1890 bis Winter 1890/91, sprich innerhalb weniger Monate.²⁶ Es fällt auf, dass viele der Bilder die Sommerdarstellungen zeigen, aber auf 1891 datiert sind (Abb. 2 u. 3). Das dürfte damit zu erklären sein, dass Monet sichtlich diese Bilder anschließend im Atelier erst beendet hat und sie dadurch später zu datieren sind.

Zusammenfassend, blicken wir zurück auf die beschriebenen einzelnen Bilder der Heuhaufen, so ist offensichtlich ihre Ähnlichkeit ein Faktor der sie zusammenhält. Die Technik wurde in allen gleichwertig angewandt, die Farbigkeit durchzieht alle Bilder mit einer mystischen Hülle und in der Gesamtbetrachtung erschließt sich die Vielfalt der Variationen von unterschiedlichen Tageszeiten.

²⁶ Sagner-Düchting 1993, S. 158.

3) Monets Serien und ihre Absichten

Und genau darin zeigt sich die Wirkungsabsicht, die Monet mit den Getreideschobern verfolgt hat. „Diese Hülle ist das eigentliche Thema der *Meules*.“²⁷

Des Weiteren geht es um die Zusammengehörigkeit der einzelnen Werke. Alle Bilder der Heuschober haben dasselbe Format, ein Querformat welches zwischen ca. 60x100 cm und 65x92 cm geringfügig variiert. Allein dadurch wird eine Gesamtheit aller Bilder erzeugt, da man sie ideal nebeneinander oder untereinander gegenüberstellen und vergleichen kann (Abb. 8).

Die als solche zu bezeichnende Serie der Getreideschober wurde aber erst bei der Ausstellung in Paris im Mai 1891 als ein zusammengehöriges Ganzes geboren. Vorher waren es mehr vereinzelte Studien, ein Konzept dem flüchtigen Moment nachzujagen. Erst durch die Hängung in einem Raum, erschließt sich jedoch dem Betrachter dieser Zusammenhang und verdeutlicht die Bedeutsamkeit dieser Arbeit.²⁸

Nachdem die Ausstellung sehr erfolgreich war und die Verkäufe der Getreideschober Monet einen finanziellen Aufschwung brachten, war es ihm möglich sein gepachtetes Grundstück samt Haus zu kaufen. Nun konnte er seinen Gärten eine eigene Landschaftsarchitektur verpassen und sie frei umgestalten.²⁹ Ein wesentlicher Fakt, der noch von großer Bedeutung für sein Spätwerk werden sollte.

3.3) Pappeln, 1891

Mit dem Anbruch des Frühjahrs 1891 entdeckte Monet, nicht unweit seines Grundstücks, ein anderes, für ihn spannend zu untersuchendes Motiv, entlang des Flusses Epte, an dessen Ufer sich hohe Pappeln wie Dominosteine in gleichmäßigen Abständen aneinanderreihen. Ausgerüstet mit Boot und Leinwand, malte Monet diese Bäume vom Wasser aus und erhielt somit eine fronta-

²⁷ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 16.

²⁸ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 17.

²⁹ Sagner-Düchting 1993, S. 161.

le Sicht, entweder aus der Ferne über die gesamte Weite (Abb. 9) oder nur einen Ausschnitt, wenn er näher ans Ufer rückte (Abb. 10 - 12).³⁰

Diese Serie greift die Flächigkeit, die die Getreideschober Bilder mehr durch einheitliche Farbigkeit erzeugten, in einem noch höheren Maße wieder auf und lässt sie in einer geometrischen Formenvielfalt gipfeln. Schauen wir dazu zunächst auf die Ansicht, die uns einen Überblick über die Landschaft bietet, *Peupliers au bord de l'Epte, vue du marais* (Abb. 9). Das Format ist im Gegensatz zu der vorherigen Serie hier nahezu quadratisch. Es zeigt im Vordergrund stehend sehr lange und schlanke Stämme von Pappeln, die eine ganze Reihe folgender Bäume in einer schlängelnden Linie hinter sich nachziehen. Während die Pappeln im Hintergrund, in der Ferne, eine untere Vertikale durch das Bild verlaufen lassen, setzen die Baumkronen von der obersten linken Ecke bis runter zur rechten Ecke eine Diagonale, die das Auge des Betrachters von links oben nach rechts unten über das Bild wandern lassen. Der fein getupfte Pinselduktus durchzieht die gesamte Bildfläche und lediglich durch farblich aneinander gesetzte Kontraste bilden sich die Konturen, die eine Grenze zwischen den Bäumen und dem Himmel ziehen.

In *Les quatre Arbres* (Abb. 10) hat Monet einen Ausschnitt der Pappelszenerie gewählt, bei dem er näher am Ufer gewesen ist und den Betrachter ganz nah an die Bäume heranführt. Die Baumkronen sind nicht mehr zu sehen, lediglich 4 symmetrisch, vertikal angeordnete Stämme, die vermuten lassen, die Baumkronen außerhalb der oberen Bildgrenze zu finden. Die Stämme und das Gras der Uferzone heben sich in dunklen Tönen farblich vom blauen Bildhintergrund ab, davon abgesehen ist kaum eine Tiefenwirkung ersichtlich. Lediglich in der linken Bildhälfte zwischen den ersten drei Pappeln schimmert in verschiedenen zarten Gelbnuancen die Silhouette einer weiteren Pappelallee, die in der Ferne zu erahnen ist. Diese Überschneidungen und die geschwungene Linie sind gezielt eingesetzte Mittel um „raumschaffend“³¹ zu wirken, in der sonst strengen Anordnung von Vertikalen und Horizontalen. In der unteren Bildhälfte sehen wir

³⁰ Sagner-Düchting 1993, S. 161.

³¹ Zit. nach: Kat. Ausst. Öst. Galerie Belvedere 1996, S. 115.

3) Monets Serien und ihre Absichten

einen Teil der Epte, in dessen Wasseroberfläche sich die Pappeln und das Licht der angestrahlten Bäume reflektieren. Die Spiegelung ist fast ebenso deutlich und klar dargestellt wie die eigentlichen Stämme. Dies verstärkt das scheinbare Fehlen einer Bildtiefe noch mehr und erzeugt die Illusion einer einheitlichen Fläche im Bild.

Noch verstärkter ist dieser Eindruck der unwirklichen Naturdarstellung in dem Bild *Les Peupliers, trois arbres roses, automne* (Abb. 11). Vom Prinzip sehen wir ein ähnliches Bild wie in Abbildung 10, nur das der Betrachter noch ein Stück näher an die Pappeln rankommt, erkennbar daran, dass nur mehr 3 Stämme im Vordergrund erkennbar sind. Diese setzen sich hier aber nicht in dunklen Tönen vom Bild ab, sondern strahlen in leuchtendem Gelb, Lila und zartem Rosa. Auch im Gras der Uferzone finden sich diese gelben und rosafarbenen Tupfer wieder. Es zeigt sich das Licht einer typischen Herbstsonne. Auch hier finden wir im Hintergrund, eine Diagonale ziehend, die kaum erkennbare, flüchtig aufgetragene Pappelallee wieder. Und der Himmel strahlt in pastelligen Hellblau, welches sich im Wasser noch kräftiger spiegelt. Die ganze Szene scheint umgeben zu sein, von diesem warmen Licht, dass sich auf alle Oberflächen wie ein zarter Schleier legt. Dies ist ein wichtiger Aspekt in Monets Serien.

Auch Katharina Sykora beschreibt diese „gewisse Eigenwertigkeit des Farbauftrags“³² und dass diese in besonderem Maße in Monets Pappelbildern zum Vorschein kommt. Denn im Vergleich zu *Impression, soleil levant* (Abb. 1), wo noch breite einzelne Pinselstriche zu erkennen sind, findet Monet in seinen Serien mehr zu einem pastösen Pinselduktus, mit vielen zarten Farbtupfern, die so dicht aneinander und übereinander liegen, dass sich dieser zuvor beschriebene Schleier, „die atmosphärische Hülle“³³, über die Bildfläche legt. Ein Effekt der von Monet bewusst gewählt war. Dieser Kontrast der geometrisch angelegten Gitterkomposition der Bildgegenstände und der Leichtigkeit und Dynamik der Farbe und ihres Auftrags, gibt dem Bild eine eigens angelegte Atmosphäre.

³² Zit. nach: Sykora 1983, S. 42.

³³ Zit. nach: ebd., S. 42.

Das war Monets Weg dem Betrachter zu vermitteln, wie er Natur wahrnimmt, in einem einzigen, flüchtigen Moment.³⁴

Das zeigt sich nachvollziehbar im Bild *Les trois Arbres, été* (Abb. 12), das beide Techniken der Statik und Intensität des Farbauftrags nochmals verstärkt aufnimmt. Auch Abbildung 11 und 12 sind fast ident im Bildaufbau, nur das hier die Farben viel kräftiger aufgetragen sind. Dadurch ergeben sich hier noch klarere Linien die das Bild aufteilen. Durch die Vertikalen der vorderen Bäume und der Diagonalen die die Baumkronen im Hintergrund erschließen, wird die Bildfläche in zahlreiche Dreiecke, Trapeze und Rechtecke unterteilt. Eine Vielzahl an geometrischen Formen entsteht, die die wirkliche Abbildung der Natur, das was Monet tatsächlich vor sich gesehen hat, in ein klar gegliedertes Farben- und Formenspiel komponiert. „Sie sind ein Hinweis dafür, daß Monet zwar den unmittelbaren Eindruck vor der Natur suchte, daß er ihr aber eine ganz bestimmte Vorstellung von der Struktur, die sie innerhalb seines Bildrahmens einnehmen sollte, entgegenbrachte.“³⁵

Auch Sagner-Düchting schreibt diesbezüglich treffend, wie in dieser Serie „ganz offensichtlich [wird], wie für Monet abstrakte geometrische Formen – etwa Horizontale und Vertikale – nur noch Vorwand und Halt für eine von der Farbe ausgehende Gestaltung werden.“³⁶

Neben der geometrischen Komposition liegt eine weitere Besonderheit der Pappelserie auch in der Frage nach Realität und Illusion. Vor allem in den Abbildungen 10 und 11 ist der Unterschied, zwischen den realen Pappeln und denen die der Betrachter in der Spiegelung des Wassers sieht, kaum auszumachen.

Die Pappeln sind folglich eine weitere Steigerung hinzu abstrakter Serienmalerei seit den Heuschoberbildern.³⁷ Während die Heuhaufen noch die Vielfalt des Lichts thematisieren, greift Monet bei den Pappeln ein Raster an geometrischen Formen auf, innerhalb dessen es ihm möglich war, das dargestellte Objekt in

³⁴ Sykora 1983, S. 41-42.

³⁵ Zit. nach: Sykora 1983, S. 41.

³⁶ Zit. nach: Sagner-Düchting 1993, S. 167.

³⁷ Sykora 1983, S. 40.

den Hintergrund zu stellen und das Erkennen, das Sehen und das Unterscheiden von Wirklichkeit und Illusion zum eigentlich Bildthema zu machen.

3.4) Kathedrale von Rouen, 1892-1894

Die nächste Bildserie die Claude Monet in den Jahren 1892 bis 1894 schuf, griff die strenge serielle Konzeption noch stärker auf als die Vorangegangenen. Die Ansichten der Fassade der Kathedrale von Rouen gestaltete er mit „[...] einer vorher nicht gekannten Systematik [...]“³⁸, in denen er das sich immer wieder verändernde Licht zu fast jeder erdenklichen Tages- und Nachtzeit einzufangen versuchte. Dabei sind 28 verschiedene Darstellungen der Kathedrale entstanden³⁹, die sich im Format als auch in der Machart kaum unterscheiden, lediglich immer andere Dimensionen der farblichen Atmosphäre zeigen (Abb. 18).

Wie auch bei den Getreideschobern, lässt sich bei dieser Serie feststellen, dass Monet wohl viele Arbeiten vorm Objekt begonnen hat, sie aber später im Atelier erst zu Ende gestaltete. Daher ist ein Großteil dieser Werke mit 1894 gekennzeichnet, obwohl er 1892 und 1893 vor Ort war.⁴⁰ Das Malen vorm Objekt diente ihm aber nicht als rein naturwissenschaftliche Studie. So ging es ihm zwar um die sich verändernde Stimmung je Tageszeit und Wetterlage, vorrangig wollte er aber zielführend nicht eine exakte Abbildung der realen Szenerie schaffen, sondern darüber hinaus eine gefühlte Atmosphäre erzeugen. Das was er empfunden hat, übersetzte er in eine farbliche Impression.⁴¹

So beispielsweise auch in *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane* (Abb. 13). Der Betrachter blickt leicht von rechts auf die Fassade der Kathedrale und es wirkt als wäre man dem Objekt ziemlich nahe, da man nur einen Aus-

³⁸ Zit. nach: Kat. Ausst. Öst. Galerie Belvedere 1996, S. 120.

³⁹ Anm. der Verfasserin: Es ist nicht genau auszumachen, wie viele Bilder es exakt sind, da die Literatur dazu unterschiedliche Angaben macht. Sagner-Düchting schreibt von 31 Bildern (Sagner-Düchting 1993, S. 167) und laut dem Ausstellungskatalog der Hypo-München wird im Werkkatalog von 30 Ansichten geschrieben (Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34).

⁴⁰ Kat. Ausst. Öst. Galerie Belvedere 1996, S. 120.

⁴¹ Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34.

schnitt mit dem Blickradius ausmachen kann. Der rechte Turm der Kathedrale ist gar nicht im Bild und auch der Linke ist oben vom Bildrand abgeschnitten. Im Hintergrund in dem oberen und äußeren linken Bildteil ist zudem noch der Himmel wahrzunehmen. Die Dimension der Kathedrale wird gut deutlich, da unten links in der Ecke noch die äußeren Wände eines Bürgerhauses angedeutet sind, die im Vergleich die großen Proportionen des Bauwerks verdeutlichen. Karin Sagner-Düchting beschreibt diese Ausschnitthaftigkeit und die Nähe zum Bildgegenstand als etwas Neuartiges:

„Der begrenzte Ausschnitt, den er [Monet] dabei wählte, und die bisher unbekannte Nahsichtigkeit, mit der hier eine monumentale gotische Kathedrenfassade aufgefaßt wird, waren für die zeitgenössischen Maler absolut neu, wobei der Verzicht auf eine raumbestimmende Distanz zwischen Maler und Objekt sowohl als befremdend wie als revolutionär betrachtet wurde.“⁴²

Dadurch das Monet hier also nicht auf die reale Abbildung eines architektonischen Bauwerks setzte und es sogar zuließ die Details der Formen mit den Farben verschwimmen zu lassen, war es ihm möglich seine volle Konzentration auf die Wiedergabe des Lichtspiels zu richten.⁴³ In diesem Werk ist die Farbigkeit generell in Blau- und Gelbabstufungen gehalten. Das dunkle Blau, was die Tore des Eingangsbereiches in einen Schatten wirft, wird nach oben hinaus über der Kathedrale aufgewärmt und in ein zartes Blau aufgelöst, welches zusammen mit den Lichtstrahlen hinter der Fassade in einen gelblichen Schleier der aufkommenden Morgenröte verschmilzt. Monet hat die starken Farbkontraste Blau und Gelb hier durch Zugabe von Weiß zu einer Einheit zusammengeführt.⁴⁴

Weiß ist auch in dem Werk *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane, effet du matin; Harmonie blanche* (Abb. 14) tragendes Verbindungsmittel zwischen den bildbestimmenden Tönen von Ocker zu Blau. In diesem Bild tritt der Betrachter noch ein Stück näher an die Kathedrale heran, der Aus-

⁴² Zit. nach: Sagner-Düchting 1993, S. 167.

⁴³ Sagner-Düchting 1993, S. 167.

⁴⁴ Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34.

3) Monets Serien und ihre Absichten

schnitt ist noch kleiner gewählt als in Abbildung 13. Der große Turm d'Albane in der linken oberen Bildecke ist kaum mehr zu erkennen und nur angedeutet.

Durch die enorme Nähe zum Bauwerk und das Auflösen der architektonischen Details durch die verwobenen Farbtupfer, nimmt Monet der Kathedrale seine Monumentalität und lässt den Betrachter vergessen, aus welchen schweren Materialien das Objekt besteht.⁴⁵ Es bekommt eine abstrakte Leichtigkeit.

Bei dem Werk *Le Portail et la tour d'Albane, plein soleil* (Abb. 15) ist derselbe Ausschnitt wie auf Abbildung 14 dargestellt. Hier lassen sich allerdings die architektonischen Charakteristika der Fassade viel deutlicher erkennen, da feinste Abstufungen in der Leuchtkraft der Farbe verwendet wurden und sich erkennbar voneinander abheben. Das Blau des Himmels strahlt kräftig und klar hinter der Fassade hervor, während am Bauwerk selbst durch Sandstein-, Ocker- und Kalktönen die einzelnen Elemente der Säulen, der Torbögen und der Attikazone gut herausgearbeitet wurden. Durch wenige aber bewusst gesetzte und mit Weiß vermischte Blautöne, die sich auch auf der Kathedrale beispielsweise in den Fenstern wiederfinden, bekommt das Gesamtbild in seiner Farbigkeit wieder diese stimmige Einheit, wie bereits bei Abbildung 13 erwähnt wurde.

„Die lockere, netzartig verwobene Struktur der Farbe unterstreicht das >>Vibrieren<< der Malschicht.“⁴⁶ Betrachtet man die Verflechtungen der blauen, weißen und ockerfarbenen Pinseltupfer in Abbildung 15, ist tatsächlich eine Art Flimmern der Farbe wahrzunehmen. Ein ähnlicher Effekt für das menschliche Auge, wie wenn Texturen von Oberflächen scheinbar verschwimmen zu scheinen, wenn sie starker Hitze ausgesetzt sind, wie in diesem Falle dem vollen Sonnenlicht.

Eine nicht ganz so ausgeprägte Leuchtkraft der Farben zeigt sich in dem Bild *La Cathédrale de Rouen, le portail vu de face; Harmonie brune* (abb. 16), in dem, wie der Titel schon anmerkt, sich die Kathedrale in einem trüben Braun hüllt, das mit den einzelnen weichen gelben Farbtönen an eine nächtliche Stimmung erinnert, in der die einzigen Lichtquellen von den Straßenlaternen

⁴⁵ Sagner-Düchting 1993, S. 170.

⁴⁶ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34.

der Stadt ausgehen. Hier hat Monet eine leichte Veränderung der Perspektive vorgenommen, der Betrachter blickt unmittelbar auf die Fassade der Kathedrale. Doch das Grundgerüst, in welchem er die Farben hier einsetzt, ist dasselbe wie in den anderen Abbildungen. Trotz der fein gesetzten und in sich verwobenen Farbschicht, sind die Pfeiler, Portalbögen und steinernen Fenstergiebel noch ersichtlich und bilden eine Art geometrischen Rahmen, innerhalb dessen Monet seine Lichtstimmungen anordnen konnte. Eine perfekte Grundvoraussetzung um das Prinzip der Serie durchzuarbeiten, findet auch Katharina Sykora, die schreibt:

„Die Tatsache, daß die Änderung der Jahreszeiten an der Substanz der architektonischen Grundstruktur selbst nichts verändern konnte (wie es bei den Pappeln und den Heuschobern noch der Fall war) machte es Monet möglich, eine strukturelle Grundformel für seine Kathedralbilder auszuarbeiten, die immer gleichbleibend war und die er, sobald ein neuer Lichteffekt auftrat, ohne Anstrengung und in großer Schnelligkeit seinen Gemälden unterlegen konnte.“⁴⁷

Dieses Raster in das Monet die Kathedrale gewissermaßen zerlegt hat, ist Grund genug für Karin Sagner-Düchting die Behauptung aufzustellen, Monet sei „[...] auch zu einem Vorläufer kubistischer Bildschöpfung [...]“⁴⁸ geworden. Auch William C. Seitz stimmt dieser Annahme überein, jedoch weniger wegen des Rasters als mehr durch den generellen „rechtwinkligen Aufbaues und der vibrierende Bildebene [...]“⁴⁹. Da das dargestellte Objekt in allen Bildern der Kathedrale aber gleichsam erkennbar ist, jedoch mehr in seiner Form verschwimmt als das es in Einzelteile zerlegt wird, fällt es schwer diese These anzunehmen. Man kann wohl eher von einer abstrakten, formauflösenden als einer kubistisch geometrischen Malerei sprechen.

Bedenkt man ferner, dass es Monet nicht um eine reale, architektonisch genaue Abbildung der Kathedrale gegangen ist und betrachtet man anschließend aber die Feinheiten, die sich dennoch durch die zart gesetzten und fein abgestuften

⁴⁷ Sykora 1983, S. 43-44.

⁴⁸ Zit. nach: Sagner-Düchting 1993, S. 172.

⁴⁹ Zit. nach: Seitz 1990, S. 59.

3) Monets Serien und ihre Absichten

Farbtupfer erkennen lassen, wenn man einen nötigen Abstand zur Leinwand einnimmt, wird sehr deutlich, dass er nach einem bestehenden Bauwerk gemalt hat. Vergleicht man beispielsweise die Abbildung 15 der Kathedrale mit einem Foto ebendieser aus der damaligen Zeit (Abb. 17), so ist der Portalbereich annähernd realistisch abgebildet. Die einzelnen nach hinten versetzten Ebenen des Mauerwerks und der Winkel wie der Schatten auf das Tor von rechts fällt, zeigen dass Monet zwar einen tatsächlichen naturgetreuen Moment abgebildet hat, indessen er aber dem Bauwerk eine eigene stimmungsvolle und lichterfüllte Aura gegeben hat. Und ebendiese umgebende Farbhülle, die sich besonders durch das Spätwerk in Monets Serien zieht, steht für sein ganz eigenes Natursehen. „Monet erkannte sozusagen durch eine intensive Naturschau und Naturverbundenheit die Natur in sich selbst, so daß sie ihm als konkretes, fest gerichtetes Motiv immer unbedeutender werden konnte.“⁵⁰ Und das beweist Monet vor allem dadurch, dass er trotz der erkennbaren Architektur der Kathedrale, eben doch nur einen Ausschnitt gewählt hat. Einen Ausschnitt, der sich immer und immer wieder verändert, durch die kleinsten malerischen Farbdetails, welche bedingten, dass Monet seiner Zeit hoch angesehen war unter seinen Kollegen.⁵¹

Die Absicht hinter der Serie der Kathedrale von Rouen lag, wie schon bei den vorangegangenen Bildern der Heuschaber und Pappeln, nicht darin das eine wahrhaftige Meisterwerk zu malen, sondern die Veränderlichkeit und Flüchtigkeit eines Moments einzufangen, dargestellt durch Licht und Farbe. Das ist es, was diese Serie so besonders macht und warum sie bei den Kritikern als Vorläufer der modernen Malerei gilt.

„[...] Seine zentrale Aufgabe waren nicht Licht und Schatten, sondern die Malerei in Licht und Schatten. [...] Es geht nicht um die Kathedrale, sondern um die Malerei [...].“⁵²

⁵⁰ Zit. nach: Sagner-Düchting 1993, S. 172.

⁵¹ Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34-35.

⁵² Zit nach: Kasimir Malewitsch, Über die neuen Systeme in der Kunst, 1988, in: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001. S. 35.

Um an Kasimir Malewitsch's Worten anzusetzen, es geht um die Malerei in Serie. Um ein Prinzip, das aufzeigt, dass jeder Moment einzig ist und er durch andere verändert, ersetzt oder fortgeschrieben wird.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die beiden Hauptstilmittel in der Reihe von Kathedralen charakterisiert sind durch „Serielle Einheit und Farbharmonie“⁵³. Zwei Charakteristika die Monet in seiner letzten großen Bildserie seiner Schaffensperiode in einer etwas anderen Manie bis auf das Letzte ausgeschöpft hat.

3.5) Seerosen, 1897-1926

Blicken wir nun auf die vorher behandelten drei Serien zurück, bleibt bis hierher festzuhalten, dass betrachtet man Monets Werke bis Ende des 19. Jahrhunderts, sich zusammenfassend sagen lässt:

„Je ereignisloser die Landschaft, die sich vor Monet ausbreitet, desto genauer die Beobachtung, desto nuancierter seine Malerei und desto stärker die Tendenz zur Systematisierung.“⁵⁴

Ein wenig anders stellt sich Monets Serie seiner Seerosenbilder dar, die er von der Jahrhundertwende bis zu seinem Tod 1926⁵⁵ malte und seine letzte große Schaffensperiode darstellt.

Wie bereits in Kapitel 3.2 erwähnt, war es Monet möglich seine Gärten in Giverny frei nach seinen Wünschen zu gestalten. Mit seiner zunehmenden Seeschwäche zog es den Maler kaum noch in die Ferne und er bevorzugte es geruht in seinem Garten Leinwände aufzustellen und seine Seerosen in dem eigens angelegten Teich mit der japanischen Brücke zu malen. Er erschuf sich ein Paradies aus bunten Blumen, die dem Teich in der Spiegelung eine Far-

⁵³ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 34.

⁵⁴ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 16.

⁵⁵ Gerling 2006, S. 148.

3) Monets Serien und ihre Absichten

benpracht schenkten, die diese Umgebung in ein fantastisch anmutendes Naturschauspiel verwandelten.

Es gab zahlreiche Möglichkeiten für Monet die Seerosen abzubilden, da die große Anlage die unterschiedlichsten Perspektiven auf das zu malende Objekt boten. Somit zeigt sich in der gesamten Periode eine Art systematisches Heranarbeiten an die Thematik und dem richtigen Blickwinkel. Betrachtet man die ersten Bilder der Seerosen, wo noch ein Großteil des Teichs und die Brücke weitgehend naturalistisch dargestellt sind (Vgl. Abb. 19), werden die Darstellungen von 1910 bis 1920 zunehmend gegenstandloser und die Linien vibrierender, bewegter (Abb. 20 - 23). Innerhalb dieser Serie hat sich Monet also einem eigenen Schaffensprozess unterzogen, indem der Pinselstrich letzten Endes mehr erzählt als der dargestellte Gegenstand.

Schauen wir uns dazu einige Abbildungen genauer an. In *Bassin aux nymphéas* (Abb. 19) zeigt sich dem Betrachter eine sehr monochrome, grüne Teichlandschaft, gespickt mit grünen Blättern der umgrenzenden Bäume, den grünen Schilfhalmen am Rand und dem sich in der Spiegelung der Wasseroberfläche wiederkehrenden Blattgrün. Aufgebrochen wird das Ensemble von der blauen, japanischen Brücke in der oberen Bildhälfte, die einen Bogen zwischen den Ufern spannt. Unterhalb legt sich der zart getupfte Farbenteppich der weißen und rosa Seerosen über das Wasser und bildet das Gegenstück zu den sonst eher klaren vertikalen Linien des Blattwerks und der Waagerechten der Brücke. Dieses Zusammenspiel von unterschiedlich geführten Pinselstrichen und Kontrasten in der Farbigkeit, wirkt hier noch wie eine erste Aufnahme für eine darauffolgende, detailliertere Studie. Monet hat vorerst diese Landschaft für sich als eine gesamte Komposition aufgebaut und sich im Folgenden einzelnen Aspekten näher gewidmet. Dieses Querformat ist mit 81x100 cm im Vergleich zu den späteren Darstellungen noch verhältnismäßig klein und lassen das Dargestellte in Relation zum Format wie eine geistige Fotografie wirken. Und in diese zoomt er scheinbar in den folgenden Bildern rein und taucht nahezu in die Wasseroberfläche ein.

In dem Werk *Nymphéas* von 1914-1917 (Abb. 20) zeigt sich nur mehr ein Ausschnitt des Seerosenteichs. Der Betrachter ist so nahe an den Seerosen, das kaum mehr auszumachen ist, ob die grünen, geschwungenen, vertikalen Linien die Algen der Seerosen unterhalb des Wassers darstellen oder die Spiegelung der Blätter obenauf zeigen. Trotz des quadratischen Formats bekommt das Bild eine vertikale Wirkung und lediglich durch die etwas dunkler akzentuierten Seerosenblätter in der oberen Bildhälfte lässt sich eine angedeutete Tiefenwirkung ausmachen. Allein die wenigen weiß-gelben Blüten die auf den Blättern sitzen, zeigen dem Betrachter das er von oben auf den Teich schaut.

Die Farbigkeit ist hier noch sehr einheitlich, Blau und Grün bestimmen das Kolorit. Ebenfalls ein Aspekt der sich im Laufe dieser Serie stark verändert. In *Nymphéas* von 1916-1919 (Abb. 21) beispielsweise wird der Kontrast des reflektierenden Lichtes zu den eher gedeckten Grüntönen stärker eingesetzt und das leuchtende Weiß hebt die runden, dunkleren Seerosenblätter regelrecht empor. In *Nymphéas* 1916 (Abb. 22) probiert Monet eine weniger lichtdurchflutete Variante. Hier liegt der Kontrast in den senkrechten grünen Algen und der Farbigkeit des Wassers, die von dunklem Blau zu Purpur reicht, angeregt durch die Rottöne der Blüten.

Doch nicht nur die gewählte Farbigkeit und der Auftrag des Kolorits, sondern auch die Linienführung wird immer losgelöster und bewegter, was den Höhepunkt im Spätwerk der Seerosenbilder bildet. Gut erkennbar wird dies in *Nymphéas* von 1916/19 (Abb. 23). In diesem Bild ist die Farbigkeit viel strahlender und bunter, als in den Vorangegangenen. Das weiße Licht, was sich in kreisenden Bewegungen mit dem Wasser vermischt, lässt offen, ob es sich um Wolken auf der Wasseroberfläche oder lediglich dem einfallenden Sonnenlicht handelt. Das satte Blau, welches die rosa- und aquamarinfarbenen Seerosen in sich aufnimmt, wirkt weniger wie eine reale Abbildung von Wasser, als viel mehr wie eine mystische Hülle auf der die Blüten schweben. Heinrich beschreibt treffend, „[...] wie Monets Farbauftrag sich immer mehr verändert. [...] Die Striche lagern nicht mehr senkrecht oder waagrecht, sondern schlängeln

3) Monets Serien und ihre Absichten

sich in geheimnisvollen Strudeln, sie beginnen zu tanzen.“⁵⁶ Gerade die letzten Werke dieser Serie zeigen fantastisch wirkende und imaginär anmutende Szenarien einer Landschaft, die zwar auf einem realen Naturausschnitt basieren, aber den Betrachter in Monets Empfindungen entführen, der eine Art eigene Unterwasserwelt auf der Wasseroberfläche kreierte hat, allein durch Farbe und Farbauftrag. Oder wie Katharina Sykora sagt, „[...] er beschreibt vielmehr eine „Vision“, eine ideale Ganzheitsvorstellung seines inneren Auges.“⁵⁷

Gut deutlich wurde das in der Ausstellung 1927 in der Pariser Orangerie⁵⁸ im Louvre, in dem die Bilder, wie in seinem Studio zuvor, als riesige fortlaufende Leinwände beinahe 360 Grad des Raumes in Augenschein zu nehmen waren.⁵⁹ Die außergewöhnlich großen, beinahe ausufernde Maße der Formate schaffen es, den Betrachter voll und ganz in das Werk zu ziehen und über das Gesehene, Dargestellte hinaus zu betrachten, was der Künstler geschaffen hat.

Die Umgebung des Seerosenteichs hat Monet zwar selbst in einer Abfolge erschaffen, basierend auf einer konzeptuellen Kunstpraxis, doch ist die Lebendigkeit der losgelösten Formen und der geballten Farbenprächtigkeit in diesen Bildern alles andere als ereignislos oder monoton. Das große Format, das Verschwimmen von Tiefenwirkung, Perspektive, Realität und Reflexionen, kombiniert mit einem dynamischen Pinselduktus, haben Monets malerische Charakteristika von einem Impressionisten hinzu dem Beginnen einer modernen, abstrakter werdenden Malerei geebnet. Christoph Heinrich schreibt zwar ganz richtig, dass „[...] Monets Seerosendekorationen eine Malerei [bleibt], die auf sich selbst verweist, ohne dabei auf einen dargestellten Gegenstand ganz zu verzichten, was es verbietet, sie abstrakt zu nennen [...]“⁶⁰, dennoch wird gerade bei der Entwicklung vom ersten Heuschouer bis zu den Seerosendarstellungen deutlich, dass Monet ein eigenes Verständnis von Naturerleben geprägt hat, was sich von den kunsttheoretischen Aspekten seiner Zeit abgesetzt hat und

⁵⁶ Zit. nach: Heinrich 1993, S. 84.

⁵⁷ Zit. nach: Sykora 1983, S. 50.

⁵⁸ Sagner-Düchting 1993, S. 217.

⁵⁹ Sykora 1983, S. 49.

⁶⁰ Zit. nach: Heinrich 1993, S. 85.

somit vor allem das Auseinandersetzen mit seinen Wirkungsabsichten prägend für spätere Künstler werden sollte.

3.6) Wirkungsabsichten

Betrachten wir also rückblickend nochmals Monets Serien über Getreideschober, Pappellandschaften, Fassadenansichten der Kathedrale von Rouen und den Ausschnitten der Seerosen, so lassen sich zusammenfassend immer wiederkehrende Absichten hinter Monets Malerei nach dem seriellen Prinzip feststellen.

Vorrangig stellte Monet in einer Abfolge dar, teils zyklisch nach Tages- oder Jahreszeit, wie sich ein Objekt in seiner Umgebung verändert. Dabei achtete er weniger auf die exakte Darstellung des Gezeigten, als mehr auf die Oberfläche und die umgebende Hülle, die sich in jedem Moment anders darstellt, da unterschiedliche Gegebenheiten, wie Licht oder Wetterverhältnisse, sich jeweils anders auf die Atmosphäre des Dargestellten auswirken.⁶¹ So zeigte er, dass jeder flüchtige Moment ein individueller und vergänglicher ist. Darin beinhaltet, ist tiefgreifend die Zeit auch ein indirektes Hauptthema bei Monet. Sie war sein Feind im Entstehungsprozess der Bilder vor dem Objekt, da der spezielle Moment, den er darstellen wollte, flüchtig war und zum anderen ist in der Gesamtansicht seiner Serien ein Wechsel, ein Wandel der Dinge innerhalb der Zeit abgebildet. Christoph Heinrich schreibt, dass die Einzelbilder in Monets Serien für eine „kontinuierliche Veränderung“⁶² stehen und darum ist die Bedeutung des Einzelbildes ebenso relevant in sich selbst, wie in der Betrachtung aller Bilder in der Gemeinschaft für Monets Aussage. „Ein einzelnes Bild – das Meisterwerk – hält die Zeit in einem Moment an; eine Reihe von angehaltenen Momenten am

⁶¹ Sagner-Düchting 1993, S. 176.

⁶² Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 18.

3) Monets Serien und ihre Absichten

selben Motiv fügt sich zu einer Bewegung, macht Zeit und ihren Verlauf sichtbar.“⁶³

Innerhalb dieses Prozesses war für Monet das Arbeiten nach der seriellen Methodik unumgänglich, da sie sich hervorragend eignete, anhand eines gewählten Themas darzustellen, wie veränderbar Dinge in ihrer Struktur und Wirkung sein können, ungesehen dessen, wie belanglos sie wirken mögen. Für den Betrachter wird die Aussage offensichtlicher, wenn er sich nicht auf ein immer wieder wechselndes Bildthema einlassen muss, sondern das Objekt ausblenden kann und die Konzentration auf das Malerische, die Technik und die Emotionen fokussiert. Speziell die Getreideschober und die Kathedraldarstellungen zeigen in ihrer Vielfalt der Farbstimmungen und verschiedenen Texturen durch den Farbauftrag, wie leicht sich die Stimmung in einem Bild verändern lässt, auch wenn der Gegenstand immer derselbe ist. Gerade etwas so statisches und unbewegliches wie das schwere Mauerwerk einer Kathedrale zu nehmen und dann mit einem vibrierenden, beweglichen Pinselstrich so gehaltvoll in seiner umgebenden Atmosphäre abzubilden, zeigt wie Monet gewillt war, nicht eine Kathedrale zu malen, die sich in ihrer tatsächlichen Starre als ein unveränderbares Bild, wie es in der Realität wahrgenommen wird, darstellt, sondern wie er eine Kathedrale sieht, in ihrer Mystik, in dem was sie umgibt und das sie mehr Facetten besitzt als nur ein graues Mauerwerk.

Generell belebte Monet seine Naturdarstellungen mit einer Farbigkeit, die meist nicht naturalistisch wirkt, sich aber im Wandel des sich brechenden Lichts oft für einen Bruchteil einer Sekunde so zeigen kann. All diese verschiedenen Wirkungen sind für ihn dann erst in ihrer Gesamtheit zusammengefasst das eigentliche Verständnis von Natur, wie er sie erlebt hat. Besonders deutlich wird das bei den Seerosen. „In Monets späten Bildern ist nicht mehr das Motiv, die Natur allein Ausgangspunkt, sondern wesentlich die Empfindung des Künstlers vor dem Motiv, wobei die Farbe als abstrakte Qualität und die Autonomie der künstlerischen Mittel an Bedeutung gewinnt.“⁶⁴

⁶³ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 18.

⁶⁴ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 21.

Darauf aufbauend diente Monet die Serie nicht nur als Methodik etwas mehrfach anders zu zeigen, sie diente auch der Absicht, eine Gesamtaussage durch viele Bilder in ihrer Einheit zu erschaffen. Das erreichte er thematisch vor allem durch das Spiel mit dem wechselnden Licht, so beschreibt es auch Karin Sagner-Düchting. Er ging „[...] nicht mehr von isolierten Einzeldingen aus, sondern von einem Zusammenhang der Dinge im Licht [...] Er malt nicht das die Dinge Unterscheidende, sondern das sie Verbindende, stellt die Dinge als vom Licht hervorgebrachte und durch das Licht sichtbar gemachte dar.“⁶⁵

Alle vier beschriebenen Serien Monets verfolgen im Großen und Ganzen also ein einheitliches Ziel, welches vor allem im malerischen Prozess selbst liegt und das serielle Prinzip zum thematischen Weg macht, eine gesamte Aussage zu treffen. Dies ist ihm auf unterschiedliche Weisen gelungen und baut innerhalb des Prozesses auf sich selbst auf. Während er bei den Getreideschobern, Pappeln und Kathedralen noch einen eher zyklischen Ablauf wählt, um eine Gesamtheit zu erreichen, bei dem jede Variation des Einzelbildes von Bedeutung war, konzentrierte er sich bei den Seerosen auf derart offene Ausschnitte, die für sich stehend bereits eine Gesamtheit ausmachen, da sie beim Betrachter vorm geistigen Auge nach links, rechts, oben und unten unbegrenzt fortsetzbar sind und so ermöglichen, sich eine geschlossene Einheit vorzustellen.⁶⁶

⁶⁵ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 25.

⁶⁶ Sykora 1983, S. 49.

3) Monets Serien und ihre Absichten

4) Die Auseinandersetzung mit Monets Serien im 20. Jahrhundert

Die Liste derer Künstler die sich mit Monet in irgendeiner Weise beschäftigt haben ist lang. Gerade in den Anfängen der Jahrhundertwende wuchsen die Tendenzen zur abstrakten Serienmalerei, in der sich Künstler wie Paul Cézanne, Piet Mondrian oder Alexej Jawlensky noch zeitgleich mit Monet mit dem seriellen Prinzip auseinandergesetzt haben.⁶⁷

Das aber gezielt Monet Gegenstand dieser Auseinandersetzung wurde, begründete sich vor allem in seinem Vorgriff auf eine Technik, die ihm eher unbewusst im Zuge seiner bestimmten Serienmalerei, zu einem Vorreiter der Moderne werden ließ. Sein Mut, nicht naturalistisch reale Landschaften wiederzugeben, sondern sie mit Erscheinungsfarben in ein neues, unbekanntes Empfinden zu verwandeln, schenkte ihm die Aufmerksamkeit seiner Künstlerkollegen. Vor allem sein Spätwerk, seine *Nymphéas*, die eine bis dato unbekannte Auflösung des Gegenständlichen in einer Farbenpracht zeigten, stellte für die abstrakte Malerei der Expressionisten einen Ausgangspunkt dar⁶⁸, der ihrem Verständnis von Kunst und wie sie abzubilden ist gleichkam – die subjektive, expressive Darstellung von deformierten Objekten in verselbstständigten Farben.⁶⁹

Monet wurde als ein Vermittler „[...] zwischen Naturalismus und Abstraktion [...]“⁷⁰ verstanden und diese Position zeigte sich in seiner Gegensätzlichkeit am Deutlichsten in seinen Ausstellungen, in denen die Losgelöstheit der Formen und Farben scheinbar banaler Landschaften die Kunstszene polarisierte.

⁶⁷ Vgl. Sykora 1983.

⁶⁸ Thomas 2010, S. 41.

⁶⁹ Wetzel 2011, S. 42.

⁷⁰ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 21.

4.1) Reaktionen anderer Künstler auf Monets Ausstellungen

Bis hierher lässt diese Arbeit vermuten, Claude Monet wäre der Erfinder der Serie im kunstgeschichtlichen Kontext gewesen, beziehungsweise er hätte das serielle Konzept auf seinen Höhepunkt getrieben. Selbstverständlich wurde das Prinzip der seriellen Malerei jedoch schon vor ihm praktiziert. Es war eine verbreitete Technik, die viele Künstler im späten 19. Jahrhundert genutzt haben, wie beispielsweise Edgar Degas mit seinen Tänzerinnen, Paul Gauguin mit seinen zahlreichen Motiven der Südsee oder Vincent van Gogh mit seinen Sonnenblumen. Sie alle haben ein Thema vielfach wiederholt gemalt, mit oftmals nur feinen Differenzierungen zum vorigen Bild. Jedoch lassen sie sich besser als Werkgruppe zusammenfassen, schließlich verfolgt kaum eine der genannten Bildgruppen so gezielt die permanente Veränderlichkeit eines gleichbleibenden Objekts, wie Monet. Und in einem weiteren Aspekt unterscheiden sie sich von ihm – kaum eine andere Bildserie eines Künstlers hat zuvor in einer Ausstellung so viel Aufregung und Enthusiasmus erzeugt und Anregungen zu einem kunstkritischen Dialog gegeben.⁷¹

Als Monets Bilder zur Serie der Heuhaufen ausgestellt wurden, stießen sie gleichermaßen auf Kritik und Bewunderung. Die Ausstellung in Paris eröffnete am 04. Mai 1891 in der Galerie von Paul Durand-Ruel. Das auf fünfzehn der gezeigten Bilder derselbe Gegenstand abgebildet war – Getreideschober – stellte damals ein bedeutsames Ereignis in der Ausstellungsgeschichte dar. Der Künstler zeigte auf jedem Bild dasselbe Motiv, lediglich in unterschiedlichen Variationen. Monet setzte damit eine künstlerische Aussage, die bis dahin nicht als die klassische Zielführung für das Œuvre eines Künstlers galt, nämlich ein Werk nicht länger für sich allein stehen zu lassen, nicht zu versuchen, das eine, ‚richtige‘, wahrhaftige Bild zu erschaffen, welches die Originalität des Künstlers unterstreicht.⁷² Stattdessen wurde nun eine ganze Reihe an Bildern zum Hauptwerk. Die Aussageabsicht lag nicht in der naturgetreuen Abbildung eines

⁷¹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 13.

⁷² Ebd., S. 7 und 17.

Getreideschobers sondern in der Stimmung die dieses Motiv umgab. Alle 15 Bilder gemeinsam ergaben eine Abfolge von vielen Momenten eines Tages, eines Jahres, einer Jahreszeit. Und dies dargestellt durch den gezielten Einsatz warmer, leuchtender Farben und einem flüchtigen Pinselduktus, der sich durch alle Bilder durchzieht. Monet regte damit die Diskussion um die Funktionalität der Serienmalerei an, nicht länger sollten Studien zu einem Motiv nur mehr Mittel zum Zweck sein, um die perfekte Abbildung zu schaffen. Vielmehr stand die Serie stellvertretend für das eine ‚Meisterwerk‘. „An seine Stelle tritt der einzelne Aspekt, der Teil eines Ganzen ist – und das Ganze, das aus vielen Teilaspekten besteht und um immer weitere ergänzt werden kann.“⁷³ So wie Christoph Heinrich schon schreibt, lässt Monet also in seiner Ausstellung offen, ob es nicht noch mehr Bilder von Heuhaufen geben wird und das dieses Werk weder als abgeschlossen noch als unfertig betrachtet werden kann. Eine Vorgehensweise die für Betrachter als auch Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts vorerst auf Verwunderung stieß.

Vor allem die Künstler der Moderne, der abstrakten Kunst, des Konstruktivismus und Expressionismus, die die sonst so naturalistische Wiedergabe der Motive der Impressionisten nicht als erstrebenswert empfanden, waren überrascht von Monets aufgelösten Konturen und schon abstrakt wirkenden Objekten. So beispielsweise auch Wassily Kandinsky, der 1895 erstmals die Getreideschober Monets ausgestellt sah.⁷⁴ Er konnte den Heuhaufen im Bild gar nicht ausmachen und wusste erst durch den Titel um welches Motiv es sich handelte. Als er darüber hinaus das Bild betrachtete, entdeckte er allerdings etwas anderes, dass das Werk in seiner Wirkung ausmachte, nämlich die überaus leuchtenden Farben. Nachdem er nicht mehr nur das einzelne Bild betrachtete, sondern alle in ihrer Gesamtheit, wurde ihm erst bewusst mit welcher Vielfalt Monet die Palette angereichert hatte. Dass das Motiv selbst plötzlich nicht mehr relevant ge-

⁷³ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 7.

⁷⁴ Sagner-Düchting 1993, S. 160.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

wesen sei in seiner Aussage, sondern die Wirkungsabsicht vielmehr in der Malerei selbst lag, war für Kandinsky die Besonderheit in Monets Werk.⁷⁵

Wie bereits in Kapitel 2.1 geklärt wurde, ist die Serie in ihren Teilen nicht begrenzt oder auf eine bestimmte Stückzahl festgelegt. Genauso wenig ist bestimmt, ob sie folglich als ein Ganzes betrachtet werden soll oder ob auch ein Glied herausgenommen werden kann. Monet verkaufte nach seiner Ausstellung einzelne Bilder seiner Heuschaber-Serie, was ebenfalls auf Kritik gestoßen war. Auf Nachfrage soll er sogar weitere angefertigt haben, was ihm bei einigen Kritikern den Nachruf verlieh, er male nur um des Geldes wegen und verletzt damit die Authentizität seines künstlerischen Schaffens. Christoph Heinrich argumentiert dagegen und erklärt Monets Berechtigung dazu, mit der Besonderheit der Serie selbst:

„Serie ist jedoch auch teilbar, ihr Prinzip ist gerade nicht auf Vollständigkeit angelegt, und so ist es nur konsequent, wenn Monet zuließ, dass seine Bilder in alle Winde zerstreut wurden, schließlich hatte er keinen Zyklus gemalt.“⁷⁶

Andere wiederum sahen die Schuld nicht beim Künstler selbst, sondern beim Betrachter, dem Kunden der die Serie nicht als Ganzes sah und nur ein Werk erwarb. Darüber äußerte sich Georges Clemenceau sehr kritisch, nachdem er die Ansichten der Kathedrale von Rouen sah:

„(...) Das war es, was ich in den Kathedralen von Monet sah, und so sollten sie von Durand-Ruel auch gehängt werden, damit man die Harmonie ihrer Gesamtheit fühlen und verstehen kann. [...] Kein einziger Millionär hat auch nur im entferntesten die Bedeutung dieser zwanzig nebeneinander aufgereihten Kathedralen verstanden und gesagt: >>Ich kaufe alle<<, [...] diese zwanzig Gemälde [...], die zusammengenommen ein Höhepunkt der Kunst sind [...].“⁷⁷

Ebenfalls war das Malen in Serie natürlich auch ein Mittel dem Kunstgeschmack seiner Zeit zu entsprechen. Es war sein wiedererkennbarer Stil, der

⁷⁵ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 6.

⁷⁶ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8.

⁷⁷ Zit. nach: Kat. Ausst. Öst. Galerie Belvedere 1996, S. 209.

Monet die Gunst des Kunstkäufers zukommen ließ, da bereits gesellschaftlich angesehene und bewährte Werke sehr geschätzt waren und sich natürlich leichter verkaufen ließen. Warum sollte Monet also nicht auch den Heuschaber erneut auf die Leinwand bringen, wenn der Betrachter danach verlangt und es sich wirtschaftlich rentiert. Als Camille Pissarro 1891 erfuhr, dass Monet allein seine Heuhaufen in einer Einzelausstellung zeigen würde, schrieb er voller Vorurteile und Entsetzen seinem Sohn:⁷⁸

„Ich weiß nicht, wieso es Monet nicht peinlich ist, sich diesen ständigen Wiederholungen zu unterziehen – aber da siehst Du mal wieder, welche schreckliche Konsequenzen der Erfolg haben kann!“⁷⁹

Doch auch Pissarro musste einsehen, dass hinter der scheinbar rein kommerziellen Absicht der ausgestellten Werke⁸⁰, tatsächlich künstlerisches Talent das Argument für die Einzelausstellung lieferte:

„Gestern wurde die Ausstellung von Monet bei Durand eröffnet. Ich bin mit verbundenen Augen dorthin gegangen, und ich konnte nicht anders, als mit einem Blick die wunderschönen Sonnenuntergänge von Monet zu sehen. Er ist mir sehr lichtvoll und meisterhaft vorgekommen – unanfechtbar. [...] Er ist wirklich ein großer Künstler.“⁸¹

Der losgelöste, kritische Dialog den Monets Ausstellungen der Getreideschober und der Kathedralen erzeugten, unterstreicht eine wesentliche Betrachtungsweise der seriellen Malerei, der auch nochmals den Aspekt aus dem Kapitel 3.6 aufgreift, nämlich die eigentliche Wirkungsabsicht des Künstlers. Schließlich zeigt erst die Ausstellung selbst, welche leitende Idee für Monet dahinterstand, das serielle Konzept so stringent zu verfolgen – die Einheit zahlreicher Teile,

⁷⁸ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 13.

⁷⁹ Brief vom 9. April 1891, in: Camille Pissarro: Letters à son fils Lucien, hrsg. von John Rewald, Paris 1950, S. 230 f., Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 13.

⁸⁰ Sagner-Düchting 1993, S. 160.

⁸¹ Brief vom 5. Mai 1891, in: Camille Pissarro: Letters à son fils Lucien, hrsg. von John Rewald, Paris 1950, S. 237, Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 13.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

die erst in einem Raum nebeneinander hängend offenbaren, welche Intention sie in ihrer Gesamtheit darstellen.⁸²

Nach seiner erfolgreichen Ausstellung der Getreideschober in Paris, folgten weitere in New York 1891 sowie Boston 1892. Die Einzelausstellungen und der damit einhergehende Ruhm der verkauften Werke machten vor allem auch amerikanische, private Kunstsammler auf Monet aufmerksam.⁸³ Im Zuge des Voranschreitens des Zweiten Weltkrieges, zog es etliche europäische Künstler ins Exil nach Amerika, wo „[...] unter dem Eindruck einer stärker gestisch bestimmten amerikanischen Malerei und im Zusammenhang eines nun in der avantgardistischen Kunst wirksamen neuen Anti-Rationalismus [...]“⁸⁴, Monets Spätwerk als Ausgangspunkt für eine subjektive, befreite Malerei der Moderne wurde. Gepaart mit den neuen Möglichkeiten der Herstellung serieller Malerei, erlebte er so ein Revival in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Amerika.⁸⁵

4.2) Arbeiten in Serie im 20. Jahrhundert

Die Serie liegt dem Prinzip nahe etwas zu reproduzieren. So hat Monet dies mit dem wiederholten Malen des immer gleichen Motivs erreicht. Doch im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten sich immer mehr Möglichkeiten, die sich nicht nur auf die Malerei beschränkten, Dinge wiederholt darzustellen. Es reicht daher nicht, wenn man den Wandel der Arbeiten in Serie verstehen will, sich ausschließlich mit dem Fakt auseinanderzusetzen, *warum* Künstler sich mit demselben Gegenstand wieder und wieder beschäftigt haben, sondern vor allem auch das *Wie*.

„Denn als Produkte materieller Arbeit stehen Kunstwerke in Relation zu den allgemeinen Produktionsbedingungen und technologischen Standards ihrer Zeit, ihre Herstellung und Verbreitung ist an historische Organisationsfor-

⁸² Sykora 1983, S. 46.

⁸³ Sagner-Düchting 1993, S. 161.

⁸⁴ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 23.

⁸⁵ Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 19.

*men gebunden [...] und ihre Darstellungen sozialer Wirklichkeit reflektieren gesellschaftliches Bewußtsein.*⁸⁶

Und die Produktionsbedingungen, als auch das Bewusstsein, haben sich im Zuge der Industrialisierung des 20. Jahrhunderts maßgeblich verändert.

Während die Fotografie natürlich kein neues Phänomen war, so wurde sie doch im frühen 20. Jahrhundert vielfältiger einsetzbar. Das Kleinbild wurde als neues gängiges Format eingeführt und die Abzüge eines Negativs ermöglichten es nunmehr viele Duplikate eines Bildes herzustellen. Somit war es leicht, eine Vielzahl an Bildern nebeneinander zu stellen und mit einem Blick einzufangen, wie sie sich zueinander in ihren Feinheiten unterscheiden.

Auch die Techniken des Siebdrucks wurden expliziter, die grafische Lithografie, die es ermöglichte Gezeichnetes zu drucken, wurde in all ihren Variationen verknüpft und als Stilmittel eingesetzt. Diese Techniken, die symbolisch für die Massenherstellung von Gütern einer immer größer werdenden Konsumgesellschaft stehen, wurden vor allem in der Pop Art gezielt eingesetzt, um ebendiesen leichtfertigen Umgang, dem Verschleiß von Kulturgut wirkungsvoll abzubilden und zu kritisieren, indem die Künstler genau von diesem Verbrauch der Masse Gebrauch gemacht haben. Und der Künstler, der es in diesem Sinne verstanden hat, Kunst und Technik derart zu verbinden, war Roy Lichtenstein.

4.3) Roy Lichtenstein

Comics, Punkte, Raster und leuchtende Farben sind die Attribute die einem bei Roy Lichtenstein oftmals zuerst einfallen. Weniger denkt man an klassische Einflüsse aus früherer Zeit oder das Rückbesinnen auf klare Regeln der Kunsttheorie. Und dennoch zeigt Lichtenstein in seinem Spätwerk, dass er enormes Interesse an alten Meistern oder anderen populären Größen seiner Zeit besaß. Indem er bekannte Bilder anderer Künstler in seiner eigenen Sprache darstellte,

⁸⁶ Zit. nach: Michael Baxandall, Der kunstsoziologische Ansatz, in: Brassat/Kohle 2003, S. 98.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

vorhandene Motive in seine Raster legte, interpretierte er bereits Vorhandenes neu und lässt die Diskussion und Analyse eben dieser Werke wiederaufleben. Speziell Claude Monet hat in Lichtensteins Werk eine ausführliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen, doch warum? Mit dieser Frage setzt sich das folgende Kapitel auseinander.

Es werden dazu die 3 Bildserien untersucht, die auch Claude Monet thematisch zuzuordnen sind. Nach der Analyse der Bilder widmet sich das darauffolgende Kapitel der direkten Gegenüberstellung von Lichtenstein und Monet, mit dem Hauptaugenmerk darauf, was sich gleicht und wie sie sich unterscheiden. Schlussendlich soll herausgefunden werden, inwiefern Monets Bildabsichten sich noch in der Aussage Lichtensteins wiederfinden lassen.

Roy Lichtenstein wurde in den zwanziger Jahren in New York City geboren und genoss eine klassische Ausbildung der Bildenden Künste. Er absolvierte den Master in Kunstgeschichte und begann Ende der fünfziger Jahre sich von der gegenständlichen Malerei wegzubewegen und den für die Zeit typischen Expressionismus der abstrakten Moderne zu entwickeln. Zunehmend fand Lichtenstein zu seinem eigenen Stil, er mochte die Einfachheit in der Darstellung und den Kontrast der Farben der ihr entgegengesetzt wurde, so beschränkte er sich fortan auf eine minimalistische Farbpalette, angeführt von den Primärfarben Rot, Blau und Gelb, konturiert von Schwarz und Weiß. Dieser Stil wurde sein Grundelement für die Comics, die er ab den frühen sechziger Jahren malte und damit den Zeitgeist der amerikanischen Gesellschaft abbildete.⁸⁷

Auch, wenn das Phänomen der Comic Strips schon seit den vierziger Jahren Einzug in die Popkultur der Malerei erhalten hatte, war Lichtenstein in der Lage seinen Bildern eine ganz eigene, mit hohem Wiedererkennungswert individuelle Unterschrift zu verpassen, nämlich durch ein weiteres, wichtiges Stilelement, welches einen Roy Lichtenstein auszeichnet⁸⁸, den Benday-Dots⁸⁹.

⁸⁷ Sykora 1983, S. 139-141.

⁸⁸ Ebd., S. 140.

⁸⁹ Die Benday-Dots beschreiben eine Drucktechnik, in der Punkte dicht nebeneinander gesetzt werden, benannt nach ihrem Entwickler, dem amerikanischen Illustrator, Benjamin Day.

Diese Rasterung von vielen nebeneinander gesetzten, ebenmäßigen Punkten entsteht durch durchlöchernte Metallplatten, die auf die Leinwand aufgelegt werden und anschließend die Farbe drüber gegeben wird, meist mit einem Pinsel oder einer Bürste. Dadurch entsteht ein völlig gleichmäßiges Muster, welches den Anschein erweckt, die Bilder wären maschinell gedruckt.⁹⁰ Dieser Aspekt war Lichtenstein sehr wichtig und macht ihn in seinen Wirkungsabsichten sehr stark. Welche Gründe er für diese Absicht hatte, wird im Folgenden noch analysiert werden.

Nachdem Lichtenstein seinen eigenen Stil entwickelt hat, war es ihm möglich über die Comics hinaus, auch andere massentaugliche Motive aufzugreifen⁹¹ und neu zu interpretieren und er machte es sich zur Aufgabe die Kunst selbst als Motiv zu wählen, da sie, zahlreich rezipiert und reproduziert, leicht zugänglich war. Dabei machte er vor keinem großen Künstler Halt und adaptierte Werke von Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee, Paul Cézannes, Piet Mondrian und Claude Monet.⁹²

In dem Ausstellungskatalog *Kunst als Motiv*⁹³ lassen sich einige übersetzte Zitate von Roy Lichtenstein finden, die seine Position zur Adaption anderer Künstler verdeutlichen:

„[Seit 1963] benutze ich anstelle von Sujets, die als banal und alltäglich gelten, Motive, die als hohe Kunst angesehen werden. Damit wollte ich nicht zum Ausdruck bringen, Picasso sei allgemeinverständlich und deshalb trivial – niemand hält Picasso für allgemeinverständlich. Meine Bilder zeigen eine Art Picasso, wie ihn ein Comiczeichner malen würde oder wie man Picasso anderen beschreiben würde. Die subtilen Feinheiten eines Picasso gehen dabei verloren, dafür treten andere Aspekte neu hinzu. [...]“⁹⁴

⁹⁰ Sykora 1983, S. 142.

⁹¹ Ebd., S. 143.

⁹² Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 25.

⁹³ Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010.

⁹⁴ Roy Lichtenstein, >>A Review of My Work since 1961: A Lecture with Slide Presentation Delivered on November 11, 1995, to Members of the Inamori Foundation, on the Occasion of Being Awarded the Kyoto Prizes<<, hrsg. Von Graham Bader, in: *October Files*, Nr. 7: *Roy Lichtenstein*, Cambridge und London 2009, Zit. nach: Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 137.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

Gewissermaßen hält Lichtenstein sich an den Wunsch des Betrachters. Anstatt Dinge des Alltags zu malen, die als allgemein hin irrelevant erscheinen, kreierte er Bilder, die es bereits gab und die sich großer Beliebtheit erfreuten. Aber anstatt zu kopieren und damit einen Stillstand zu erzeugen, interpretierte er sie neu und stellte heraus, was seiner Meinung nach das charakteristischste Merkmal des jeweiligen Künstlers war. Er fügte nichts hinzu, er kristallisierte heraus.

Welche erwähnenswerten, künstlerischen Merkmale das seiner Anschauung nach bei Claude Monet waren und warum es vor allem das serielle Prinzip war, welches ihn an Monet interessierte, soll in den folgenden Kapiteln anhand der Bildanalysen und der anschließenden Gegenüberstellung gezeigt werden.

4.3.1) Roy Lichtensteins Serien

Vorrangig ist Roy Lichtenstein mit Claude Monet natürlich durch sein Studium der Kunstgeschichte erstmals in Berührung gekommen. Doch im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre, als das Monet-Revival in Amerika Einzug erhielt⁹⁵, waren es vor allem zahlreiche Reproduktionen, Postkarten und Fotos von Monets Bildern, auf die Lichtenstein sodann aufmerksam geworden ist. Vor allem als 1968 John Coplan die Ausstellung *Serial Imagery* vorbereitete und Lichtenstein dort Fotos der Serienbilder der Heuschaber und Kathedralen von Monet sah, war er gewillt selbst die serielle Methode weiter zu vertiefen und anhand gerade dieses Künstlers neu paraphrasierte Variationen der Werke zu erschaffen.⁹⁶

⁹⁵ Kat. Ausst. Hypo-München 2001, S. 19.

⁹⁶ Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum/the Museum of Contemporary Art/the Montreal Museum of Fine Arts 1993, S. 146.

Gleich drei große Serien setzten bei Lichtenstein direkt an den vorangegangenen Erfolg von Monets Serien an, die *Haystack Series* >>Meules<<, die *Rouen Cathedral* >>La Cathédrale de Rouen<< sowie den *Water Lilies* >>Nymphéas<<.

Während die Heuhaufen und Kathedralen sich in ihrer Herstellung gleichen und seine Benday-Dot-Technik dort den Hauptfokus bildet, zeigen die Seerosen eine weitere Technik. Dennoch sollen alle drei Serien betrachtet werden, da sich in allen Werken direkte Bezüge zu Monet herstellen lassen und somit dem Vergleich dienen.

4.3.1.1) *Haystack Series*, 1969

Die *Haystack Series* besteht aus sieben gleichgroßen Querformaten, es handelt sich um Lithografien und Siebdruck auf Papier (Abb. 25 - 30), sowie einem Reliefdruck (Abb. 31). Alle sieben Bilder sind im Motiv absolut ident, sie zeigen im Zentrum zwei dicht nebeneinanderstehende Heuhaufen, die fast die gesamte Bildfläche einnehmen und im oberen Bilddrittel ist eine Horizontale erkennbar, die vermutlich Baumkronen oder eine Hügelssilhouette andeuten. Der Bildaufbau ist in seiner Komposition dementsprechend schon stark an die bereits besprochenen Heuschober von Monet angelehnt (Vgl. Abb. 2, 3 und 7).

Die sieben Bilder bilden zusammengenommen das eine Werk der *Haystack Series*, sie sind in ihrer Gesamtheit zu betrachten, was bereits durch den Werk-titel ersichtlich wird, sind sie doch schließlich von *Haystack #1 - #7* bezeichnet. Ob sie jedoch auch in dieser Reihenfolge gehängt werden sollen und explizit in diesem Ablauf zyklisch zu reihen sind, bleibt offen. Folgt man der Abbildung von der Ausstellung *Making Their Mark: The New York Fab Five* von 2013, ist erkennbar, dass sie nicht nach numerischer Folge hängen, aber als ein Set präsentiert werden (Abb. 24).

Fakt ist, dass sie in jedem Fall, wie bei Monet, durch unterschiedliche Farbgebung jeweils andere Tageszeiten beziehungsweise Lichtstimmungen beschreiben, mit dem feinen Unterschied, dass Lichtenstein nicht die gesamte Palette leuchtender Farben verwendet hat wie Monet, sondern sich auch in dieser Serie

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

auf die Primärfarben und dem gezielten Einsatz von Schwarz und Weiß beschränkte. Wie er trotzdem feine Abstufungen von Licht, Schatten und Kontur erzielt hat, schauen wir uns nun genauer in den einzelnen Bildern an.

Haystack #1 besteht aus Weiß und Gelb und zeigt sichtlich einen sonnigen Morgen (Abb. 25). Auf weißem Untergrund setzt Lichtenstein mithilfe seiner Raster ein leuchtendes, kräftiges Gelb in gleichmäßigen Punkten darüber. Um die Kontur der dargestellten Objekte zu erschaffen, schließt eine zweite gelbe Farbschicht dicht neben die erste an, es wurde also nochmals ein Raster leicht versetzt über die erste Malschicht gelegt, sodass die Verdichtungen der Farbfelder dunkle Linien ziehen und so Konturen bilden.⁹⁷ Im Kontrast zum hellen Untergrund wird durch die Überlagerungen der Eindruck von einem flächigen Schatten erweckt, der durch das links einfallende Licht jeweils an der rechten Seite auf die Oberfläche der Heuhaufen geworfen wird.

In *Haystack #2* hat Lichtenstein eine andere Technik angewandt für die Konturenzeichnung (Abb. 26). Hier sehen wir wieder einen weißen Untergrund, aber diesmal ist auffällig, dass die Punkte alle exakt gleichgroß und ebenmäßig sind, sprich es wurde nur ein Raster auf die Leinwand gelegt, aber mit zwei verschiedenen Farben durchgedruckt, nämlich Rot und Schwarz. Dabei umranden die schwarzen Punkte die Heuhaufen und geben die bildbestimmenden Linien und Flächen vor und das Rot füllt sie einfach aus. Da die Punkte klar erkennbar sind, wirken die weißen Durchbrüche des Untergrunds, als würde man das ganze Bild gut erkennen, aber durch ein Gitter betrachten.⁹⁸ Die Stimmung von dem Glutrot erinnert an einen brennenden, sehr heißen Sommertag.

Haystack #3 gleicht wieder dem Rasterprinzip von #1 nur wird eine Farbe mehr verwendet (Abb. 27). Hier sehen wir eine blaue Rasterung auf weißem Untergrund und eine dicht daran gelegte schwarze, die doppelt ausgeführt wurde und so den Kontrast noch mehr verstärkt.⁹⁹ Durch die weißen und blauen Flächen

⁹⁷ Sykora 1983, S. 147.

⁹⁸ Ebd., S. 147f.

⁹⁹ Ebd., S. 148.

wirken die Heuhaufen wie vom Schnee bedeckt und vermitteln eine eher trübe, nächtliche Stimmung.

Im *Haystack #4* sind die dargestellten Heuschober kaum auszumachen, da die beiden verwendeten Grundfarben Blau und Rot derart mit Schwarz abgedunkelt sind, dass sie sich kaum unterscheiden lassen (Abb. 28). Zudem hat Lichtenstein nicht nur mit einer doppelt gelegten Blaurasterung gearbeitet, sondern noch zusätzlich ein weiteres gleichmäßiges Blauraster darüber gelegt, das hier schwer eine Kontur zu erkennen ist.¹⁰⁰ Zusätzlich ist das weiße sternenförmige Raster, welches unter den Farben so entstanden ist, im derartigen Kontrast zu den dunklen Punkten, dass dieses im Bild den Fokus auf sich legt und das Bild anfängt zu flackern. Der Effekt kaum etwas sehen zu können, ist wohl an eine nächtliche Atmosphäre angelehnt.

Haystack #5 zeigt dieselben Farben wie #4, aber hier sind die Primärfarben in ihrer reinen Form eingesetzt, wobei eine doppelte Rasterung mit leuchtendem Rot ausgefüllt ist und ein weiteres darüber liegt, das die Konturen der Heuhaufen im satten Blau vom weißen Untergrund abhebt (Abb. 29).¹⁰¹

Im nächsten Bild, *Haystack #6*, hat Lichtenstein erstmals auf den weißen Hintergrund verzichtet und eine sehr finstere Stimmung durch ein dunkelroten Untergrund geschaffen, auf dem schwarze ebene Punkte drübergelegt sind und nur die Umrisse der Getreideschober und die Horizontlinie mit schwarzen Verdichtungen herausgearbeitet sind (Abb. 30).¹⁰² Auch hier handelt es sich wohl wieder um eine Nachtstimmung wie in #4, jedoch durch den Verzicht von Weiß, welches das Auge etwas ablenkt, sind hier die Objekte wesentlich klarer erkennbar.

Das letzte Bild in dieser Reihe, *Haystack #7*, ist in der Rasterung mit #6 ident, jedoch wurde hier auf den Einsatz von Farbe verzichtet und nur mit einem Schwarz-Weiß-Kontrast gearbeitet (Abb. 31).¹⁰³

¹⁰⁰ Sykora 1983, S. 148.

¹⁰¹ Ebd., S. 148.

¹⁰² Ebd., S. 148.

¹⁰³ Ebd., S. 148.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

Alle sieben Bilder dieser Serie markieren zusammengenommen eine Art von Zyklus. Leicht erkennbar sind die beiden stärksten Extreme in der Reihe, #1 und #7, die deutlich den Morgen und die Nacht darstellen oder einfach den Kontrast von Licht und Schatten.¹⁰⁴ Wie genau sie zu deuten sind, ist nirgends erläutert, aber für die Analyse auch nicht zwingend notwendig. Denn auch bei Monet waren die eindeutigen Tages- oder Jahreszeiten nicht mit absoluter Sicherheit zu bestimmen, oft hat es nur der Titel verraten, ob wir nun einen Getreideschober im Morgengrauen oder bei untergehender Sonne sehen sollen (Vgl. Abb. 4 und 6 beispielsweise).

Auf den ersten Blick, betrachtet man diese Serie mit den sieben Ausführungen, könnte man meinen, man sieht immer exakt dasselbe Bild, jeweils nur anders eingefärbt. Nach genauerer Betrachtung, sieht man mehr als nur unterschiedlich eingesetzte Farben. Gerade durch die verschieden verwendeten Anlegungen der Raster auf die Leinwand, die teils Verdichtungen ergeben und unterschiedlich geformte Punkte entstehen lassen, ist festzustellen, dass letztlich jedes Bild in dieser Reihe ein völlig individuelles ist.¹⁰⁵ Das ist gut in der Detaildarstellung von *Haystack #5* ersichtlich (Abb. 32). Hier ist nicht nur deutlich das Aneinandersetzen der Raster erkennbar, sondern auch die Überlagerungen der Farbe. Durch die blauen Punkte schimmert die rote Farbschicht noch durch und liefert Zeugnis über den Herstellungsprozess und beweist, dass es sich nicht um ein maschinell hergestelltes Bild handelt.

Lichtenstein hat allerdings bewusst mit der Absicht gespielt, den Betrachter glauben zu lassen, die Bilder seien mechanische Reproduktionen¹⁰⁶ und drängt zum Nachdenken, indem er Bilder erschaffen hat, die einer Reproduktion nachempfunden sind und den Dialog von Kunst über andere Kunst eröffnen.

¹⁰⁴ Tuten 1969.

¹⁰⁵ Vgl. Corlett/Lichtenstein 2002, S. 96.

¹⁰⁶ Vgl. Tuten 1969 und Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum/the Museum of Contemporary Art/the Montreal Museum of Fine Arts 1993, S. 42.

4.3.1.2) Rouen Cathedral, 1968/69

Lichtenstein hat seine Bilder der Haystack Series und die der Rouen Cathedral Serie selbst auch als „manufactured Monets“¹⁰⁷ bezeichnet.

„... Monets Bilder der Kathedrale von Rouen wurden in dem Augenblick für mich als Quelle interessant, als ich begriff, wie ich sie mittels meiner Rasterpunkte aussehen lassen konnte, als wären sie mit der Maschine gemalt.“¹⁰⁸

Dieser Aussage ist zu entnehmen, dass darin seine Wirkungsabsicht lag. Er wollte Monet als täuschende Reproduktion im vereinfachten Stil darstellen. Um zu verstehen warum, werden wir in diesem Kapitel auch die *Rouen Cathedral* Serie genauer analysieren, die etwas früher als die *Haystacks* entstanden ist.

Die gesamte Serie der *Rouen Cathedral* setzt sich jeweils aus verschiedenen Sets zusammen, die jeweils als eine Einheit gedacht sind. Alle Bilder sind gekennzeichnet durch ein großes Hochformat und sind mit Öl und Magna auf Leinwand gemalt. Wie auch bei den *Haystacks* hat Lichtenstein mit vorgefertigten Rastern gearbeitet und diese unterschiedlich oft versetzt oder doppelt auf die Leinwand gelegt und die ausgestanzten Dots mit Farbe gefüllt.

Rouen Cathedral, Seen at three different times of the day, Set II setzt sich aus drei Ansichten der Kathedrale zusammen, die alle durch monochrom wirkende Farbigkeit gekennzeichnet sind, aber allesamt einen anderen Blickwinkel auf die Fassade werfen (Abb. 34). Die linke Abbildung zeigt eine Frontalansicht, angelehnt an *Monets La Cathédrale de Rouen, le portail vu de face; Harmonie brune* (Abb. 16) und setzt dem aber kräftiges Rot entgegen. Hier wurde mehrmals das Raster auf dem weißen Untergrund verschoben und immer wieder mit rot ausgemalt, dadurch entstanden feinste Abstufungen in den Konturen, fast schon zarte Linien, die sich vom Hintergrund gut abheben. Derselbe Effekt ist auch auf dem mittleren Bild zu sehen, nur das der Betrachter hier von schräg

¹⁰⁷ Zit. nach: Corlett/Lichtenstein 2002, S. 32.

¹⁰⁸ Ann Hindry, >>Conversation with Roy Lichtenstein<<, in: *Artstudio*, Nr. 20, 1991, Zit. nach: Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 121.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

rechts auf die Kathedrale blickt, wie auch bei den meisten Kathedralbildern von Monet (Abb. 13 und 15). Zuerst wurden mit einem dichten blauen Raster die Konturen und Flächen umrissen und anschließend nochmals über das ganze Bild gleichmäßig rote Punkte angesetzt. Trotz dem Verwenden von zwei unterschiedlichen Farben, hat der Betrachter den Eindruck es handele sich um ein monochromes magenta-farbenes Bild, das lediglich in hellen und dunklen Abstufungen variiert, da durch die Überlappungen der Punkte das Auge die Farben direkt auf der Leinwand zu vermischen scheint. In der rechten Abbildung ist der Ausschnitt noch kleiner gewählt und sehr kontrastreich angelegt, mit schwarzer Rasterung auf gelbem Untergrund.

Welches Bild welche Tageszeit darstellen soll, ist rein von den Farben frei assoziierbar. Aber auf Abbildung 33 sehen wir das Set II in einer Ausstellung hängend, wo die Reihenfolge von der roten, über die magentafarbene hin zur dunkleren gelben Darstellung bestimmt ist und der Titel erklärt, dass wir drei verschiedene Tageszeiten sehen. So liest sich dieses Set wohl von links nach rechts vom Morgen über den Mittag oder Abend hin zur Nacht.

Im nächsten Set wird die Reihenfolge eindeutig zugeschrieben, das wird auch in der Literatur deutlich.¹⁰⁹ *Rouen Cathedral, Seen at Five Different Times of Day, Set III* besteht aus fünf Ansichten der Kathedrale (Abb.35). Die Perspektive ist in allen Bildern wieder leicht verschieden, was auf den ersten Blick gar nicht so ins Auge sticht. Wir sehen fünf unterschiedliche Stimmungen, gegeben durch die differenziert ausgeführte und bewusst zugeschriebene Farbwahl. Jedes dieser Bilder, wie die meisten Lichtensteins, ist durch eine reine Zweifarbigkeit bestimmt.¹¹⁰ Das Prinzip ist dasselbe wie in Set II, auch hier hat Lichtenstein wieder mit unterschiedlichen Rasterverschiebungen, die Umrisse der Kathedrale gemalt und mit dem Kontrast von Hell und Dunkel eine optische Tiefenwirkung in die Architektur gebracht. Das ist bei den drei mittleren Bildern sehr deutlich erkennbar, da die zwei nebeneinandergesetzten Farben sich gut voneinander abheben.

¹⁰⁹ Vgl. Sykora 1983, S. 151.

¹¹⁰ Knight 2011.

Die zweite Abbildung von links zeigt rote Rasterpunkte auf gelbem Untergrund. Die mittlere verbindet rote und blaue Dots, die übereinander gelegt nicht die Konturen der Fassade umranden, sondern die Flächen und den Himmel ausfüllen und die Umrisse der Architektur durch den weißen Hintergrund zur Geltung kommen. Die zweite Abbildung von rechts arbeitet wiederum mit dem umgekehrten Effekt, wo der hellere, gelbe Farbton die Grundfläche füllt und ein blauschwarzes Raster die Darstellung der Kathedrale vom Bild abhebt. Etwas schwieriger für das Auge greifbar, sind die beiden äußeren Werke in dieser Reihe, die den beginnenden Tag und die den Tag beendete Nacht symbolisieren. Eine Gelbrasterung auf weißem Hintergrund und ein dunkelblauer Untergrund, auf dem die schwarzen Punkte die Kathedrale umzeichnen. Diese feinen Unterschiede von einem hellen zu einem helleren und einem dunklen zu einem noch dunkleren Ton sind schwer für das menschliche Auge zu fassen und es fordert Konzentration die Kathedrale in beiden Bildern überhaupt zu erkennen. Diese zwei Bilder in der Reihe bilden die stärksten Kontraste zueinander.¹¹¹ Aber das ‚Nicht-Sehen-Können‘ ist sinnbildlich eine Beschreibung der Tageszeit, bei der das leuchtende Gelb die kräftigen Sonnenstrahlen des Morgens darstellen, durch die es schwer fällt, die Augen offen zu halten und das tiefe Blau die finstere Nacht symbolisiert, in der es oft schwer fällt, die eigene Hand vorm Auge zu erkennen.

Rouen Cathedral, Set V ist wieder etwas freier in der Farbassoziation und nicht zwingend von einem Tageszyklus bestimmt (Abb. 36). Besonders auffallend bei allen Sets dieser Serie sind die Großformate, beispielsweise im Set V nehmen alle drei Bilder in ihrer Hängung 3,60 Meter der Wandbreite ein. Dadurch wird der Betrachter gezwungen, die Bilder mit einem nötigen Abstand zu betrachten, um ihr ganzes Ausmaß überhaupt ins Blickfeld zu bekommen. Von Weitem wird das dargestellte Objekt gut sichtbar, die kleinen Dots verbinden sich zu einer homogenen Farbmasse und lassen die Konturen der Fassade entstehen. Betrachtet man jedoch nur einen Ausschnitt aus den Bildern, so löst sich das Objekt in große farbige Punkte auf (Abb. 37 u. 38). Dabei wird ein ganz wesentli-

¹¹¹ Sykora 1983, S. 151.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

cher Aspekt in der Entwicklung innerhalb Lichtensteins Serien deutlich. In den *Rouen Cathedral Series* sind die Dots nämlich noch in die Raster handgemalt, was in der Detaildarstellung gut an einigen ausgefransten Farbverläufen sichtbar wird, in denen die Farbe über den Kreisrand hinausläuft.

Bei seinen späteren Werken, wie auch bei den Lithografien der *Haystack Series*, hat er bereits ein Druckverfahren genutzt, bei denen die Dots wesentlich klarer und exakter in ihrer Kontur ausgeführt sind (Vgl. Abb.38 u. 32). Er selber sagt, dass „[...] je größer und klarer der Punkt ist, umso später ist das Gemälde entstanden.“¹¹²

4.3.1.3) *Water Lilies*, 1991/92

Die nächste Serie von Lichtenstein, die betrachtet werden soll, ist knapp zwanzig Jahre nach den *Haystacks* und den *Rouen Cathedral Series* entstanden. Trotz dessen, dass Lichtenstein natürlich weitere Techniken ausprobiert hat, findet sich auch hier noch sein typischstes stilistisches Merkmal, die Benday-Dots, wieder.

Die *Water Lilies* sind wie bei Monet bereits zu seinem Spätwerk zu zählen. Hier hat er viele seiner angeeigneten Stile in einem Werk zusammenlaufen lassen, von den flächig ausgefüllten und vereinfachten Formen wie in den Comics, über seine charakteristische Punkterasterung, hin zu den schwarzen dicken Konturlinien seiner späteren Werke. Diese Serie setzt sich nicht wie seine Vorgänger aus einer bestimmten Anzahl gleichförmiger Bilder zusammen, die im Ausstellungsraum nebeneinander ein Ganzes ergeben, sondern sind etwas offener angelegt.

In diesen Bildern hat Lichtenstein in erster Linie versucht, die unterschiedlichen Perspektiven, die zunehmende Abstraktion des Gezeigten, das Farbenspektrum, sowie die Lichtspiele der Reflexionen, in einem Bild jeweils thema-

¹¹² Transkription von Gesprächsnotizen, aufgezeichnet bei einem Treffen des Autors mit Roy Lichtenstein zum ersten Sichten von Bildern für das Projekt eines Werkverzeichnisses, 19. März 1991, Zit. nach: Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 71.

tisch zu verbinden. Damit hat er alle Aspekte, die auch in Monets *Nymphéas* von Bedeutung waren, wieder aufgegriffen, reflektiert und in die Pop-Art übersetzt.¹¹³

Water Lilies with Japanese Bridge ist eine Collage, die sich aus Aluminiumfolie und bedruckten und bemalten Papier und Karton zusammensetzt und darüber Konturzeichnungen mit schwarzen Filzstift aufweist (Abb. 39). Die Seerosen sind hier konturiert und flächig ausgefüllt und sind über das ganze Hochformat verteilt arrangiert. Sie liegen über den vertikal geschwungenen, unterschiedlich beschaffenen Linien, die teils liniert, monochrom gefüllt, gepunktet oder in reliefartiger Struktur mit Alufolie ausgearbeitet sind. Sie sollen die Bewegungen des Wassers abbilden. In der oberen Bildhälfte ist das simple Gitterkonstrukt einer Brücke angedeutet, die aber nach unten geschwungen ist und somit andeutet, dass sie Kopf steht. Darum ist anzunehmen, dass wir hier nicht die tatsächliche Brücke sehen, sondern ihre Spiegelung in der Reflexion der Wasseroberfläche. Unten rechts ist eine üppige weiße Fläche, die die vereinfachte Form einer Wolke darstellt und im Kontrast zu den sonst sehr farbigen Elementen des Bildes steht. Des Weiteren kommen aus der oberen rechten Bildecke grüne geschwungene Linien, die an die Wurzeln von Seerosen erinnern oder das lange Blattwerk umliegender Bäume andeuten könnten. Diese finden sich auch in Monets Bild *Nymphéas* von 1916-1919 wieder (Abb. 21). Es ist anzunehmen, dass Lichtensteins Werk an ebendieses angelehnt ist, da Monet dort ebenfalls mit den Spiegelbildern der Wolken und umliegenden Landschaft gespielt hat.

Da sich die unterschiedlich stilistisch ausgefüllten Flächen in allen Formen des Bildes wiederfinden, in den Blättern der Seerosen gleichermaßen wie im Wasser, bekommt diese Darstellung des Seerosenteichs eine beinahe surreal wirkende Atmosphäre. Die Seerosenblätter werfen keinerlei Schatten unter sich und scheinen auf dem Wasser zu schweben. Das Bild verliert dadurch völlig an Tiefe. Die Perspektive ist derart aufgehoben, dass kaum von einem Bildvorder- oder -hintergrund zu reden ist. Durch die starken schwarzen Konturen und klar

¹¹³ Loretta Howard Gallery 2006.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

gekennzeichneten zweidimensionalen Flächen wirkt es, als sei das Bild aus einem von Lichtenstein Comics entsprungen.

Auch *Water Lily Pond with Reflections* verwendet diese vereinfachten Formen und schafft aber durch gezielt eingesetztes Material einen ganz besonderen Effekt. Dieses Querformat ist ein Siebdruck mit Email auf Edelstahl, weshalb auch hier der Eindruck einer zusammengesetzten Collage entsteht.¹¹⁴ Erneut sehen wir die einfach dargestellten Seerosen auf abwechselnd gefüllten Vertikalen, dessen Struktur diesmal durch unregelmäßig breite und geschwungene Linien aufgebrochen wird. Diese silbernen Stahlflächen könnten Reflexionen der vorbeiziehenden Wolken sein, ähnlich wie in Monets Bild *Nymphéas*, 1916/19 (Abb. 23). Dass es sich um eine reflektierende Oberfläche handeln soll, macht der Effekt den das Material selbst hat deutlich. Denn die Stahlflächen nehmen das Licht mit dem das Bild beleuchtet wird auf und geben es wieder. Je nach Betrachtungswinkel verändern sich auch diese Lichtschimmer auf dem Bild, sie reflektieren tatsächlich.¹¹⁵ So hat Lichtenstein auf eine spielerische aber sehr kluge Weise die Thematik der Lichtreflexionen von Monet wieder aufgegriffen.

Diese extrem vereinfachten Darstellungen zeigen die wesentlichsten Merkmale von Monets Seerosen überspitzt auf und heben das Spiel mit dem Licht auf ein neues Level. Lichtenstein hat mit allen drei Serien Monets Grundelemente aufgegriffen, folglich zitiert aber in seinen eigenen Stil adaptiert und somit eine weitere Sichtweise geschaffen. Damit dies deutlicher wird, stellen wir die beiden Künstler in der Stilistik ihrer Bildsprache und den Wirkungsabsichten direkt gegenüber.

¹¹⁴ David Benrison Fine Art 2014.

¹¹⁵ Ebd.

4.3.2) Gegenüberstellung Monet und Lichtenstein

„Im Rückblick auf Monets Kathedralen- und Schoberserie huldigte Roy Lichtenstein 1969 in den Lithographieserien der Heuhaufen und Kathedralen Monet als jenem Künstler, der erstmals das für die Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutsame Prinzip der Serie konsequent aufgegriffen und damit der Idee des einzelnen Meisterwerks durch eine fortsetzbare Reihe wertentsprechender Bilder entsagt hatte.“¹¹⁶

Beide Künstler haben eine Reihe von Werken erschaffen, die in sich schlüssig, zusammengenommen für eine Gesamtaussage stehen, aber dabei jedes einzelne Bild in seiner Wertigkeit nicht hierarchisiert haben und so, mit ihren Serien als Ganzes, ein großes Werk mit vielen Facetten entstanden ist. Obwohl Lichtenstein natürlich klar erkennbar Monet in seinen Bildern adaptiert hat, zeugen sie von einer ganz eigenen Form- und Stilsprache, mit der er bereits bekannte Bildabsichten von Monet wieder aufgreift, weitere Interpretationsspielräume auf Monets Werk zulässt und gleichermaßen seine ganz eigene Wirkungsabsicht als auch Authentizität erzielen wollte.

Nachdem die Serien beider Künstler in den vorangegangenen Kapiteln anhand von Bild- und Stilanalysen vorgestellt wurden, soll hier nun der direkte Vergleich von Monet und Lichtenstein zeigen, inwiefern sie sich in ihrer Bildsprache und Wirkungsabsicht ähneln sowie unterscheiden, um anschließend herauszufinden, wie sich die unterschiedlichen Positionen in der Entwicklung der Serie seit Monets Beginnen hin zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert haben.

4.3.2.1) Bildsprache

Monet war ein klassischer Impressionist, der aber in seinem malerischen Prozess in den Serien sich von starren naturalistischen Abbildungen löste und Natur anders darstellte, als nur real und so zu einer abstrakteren, modernen Malerei fand. Lichtenstein auf der anderen Seite kam aus dem Expressionismus hin zu der knalligen aber konventionell thematisierenden Pop Art. Wie sich diese

¹¹⁶ Zit. nach: Sagner-Düchting 1993, S. 172.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

beiden Stile dennoch miteinander vereinbaren ließen, genauer genommen miteinander verschmelzen, beschrieb Lichtenstein in einem Interview wie folgt:

„[Meine Richtung] ist ein industrieller Impressionismus (oder etwas in der Art) unter Verwendung einer quasimaschinellen Technik. Dennoch brauche ich wahrscheinlich zehnmal so lange dazu, eine Kathedrale von Rouen oder einen Heuhaufen zu malen, wie Monet für seine Bilder. [...] Natürlich unterscheiden sich meine von denen Monets. Trotzdem haben sie mit dem impressionistischen Klischee zu tun, ein Bild sollte aus der Nähe nicht zu entziffern sein, sondern erst, wenn man sich von ihm ein Stück weit entfernt. In meiner Arbeit geht es nicht um Form, es geht ums Sehen.“¹¹⁷

Und damit leitet Lichtenstein selbst direkt über, worum es in den Serien vorrangig ging, nämlich nicht nur um den Stil, sondern vielmehr dadurch eine Wirkungsabsicht zu erzielen. Und das Sehen, wie es Lichtenstein sagt, ist eines der Themen, die er als auch Monet gleichermaßen in ihren Serien herausfordern. Beide spielen mit der Konzentration der Augen des Betrachters, indem sie ein von Weitem scheinbar erkennbares Objekt abbilden, das sich aber je näher man herantritt in seinem Duktus in unerkennbare Formen auflöst. Während Monet das mit seinem pastosen Farbauftrag und vielen übereinanderliegenden, kleinen Pinselstrichen erzeugt hat, schafft Lichtenstein das mit seinen Dots. Diese Flüchtigkeit in Monets Pinselduktus steht den starren, systematisch angelegten Punkten Lichtensteins entgegen, trotzdem erzielen beide denselben Effekt, dass die Oberfläche der Bilder dadurch vibrieren zu scheint.

Dieses Ergebnis wird auch bei beiden durch ihre leuchtenden Farben verstärkt, allerdings unterscheiden sie sich an dieser Stelle auch stark. Gerade Lichtensteins *Haystacks* und *Rouen Cathedrals* scheinen wesentlich monochromer als Monets, der trotz eines einheitlichen Farbschemas mit vielen Verläufen und Abstufungen in seinen Erscheinungsfarben gearbeitet hat.¹¹⁸ Lichtenstein wiederum benutzte ausschließlich Primärfarben, die sich allerdings durch das dichte Nebeneinanderliegen zweier verschieden farbiger Punkte, direkt auf der Lein-

¹¹⁷ John Coplans, >>An Interview with Roy Lichtenstein<<, in: *Artforum*, Nr. 4, Oktober 1963, zit. nach: Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 121.

¹¹⁸ Knight 2011.

wand in ihrem Spektrum erweitert haben, da das Auge die Farben vermischt. Das ist auf Abbildung 33 beispielsweise gut erkennbar, wo sich Rot und Blau zu Magenta verbinden. Der Einsatz der Farbe war nicht nur für die Darstellung der Empfindung vor dem Objekt relevant, sondern auch für das Erzeugen von Licht und Schatten für das Abbilden unterschiedlicher Tagesrythmen. Monet hat vor allem in seinen Kathedralbildern eine derart fein ausgearbeitete Lichtstimmung erzeugt, durch das gezielte Einsetzen von weißen Highlights und das Wiederaufgreifen von Sonnenlicht in den Farben der Mauerschicht. Lichtenstein hingegen hat allein mit dem Kontrast zweier Farben eine simple Tiefenwirkung erzielt, da dunkle und helle Dots dicht nebeneinander liegen und durch Verdoppelung der Raster einzelne Punkte zu einer Farbfläche verschmelzen.

Die Raster, die Lichtenstein verwendet, sind zwar lediglich eine Technik um Punkte zu erzeugen, stehen gleichermaßen aber auch für eine übernommene Geometrie der Monet-Bilder. In Monets Pappeln wurde immer wieder über die Rasterhaftigkeit des Bildaufbaus gesprochen, wie er die im Bild erzeugten Flächen nur auszufüllen brauchte. Lichtenstein nahm das wortwörtlich und legte von vornherein ein Raster über die Leinwand.

Monet als auch Lichtenstein zeigen bei den Kathedralbildern nur einen Ausschnitt. Den Bildaufbau hat Lichtenstein von Monet übernommen, nur das er sich noch mehr auf den gezeigten Gegenstand konzentriert, da er den Hintergrund fast bis zur Gänze weglässt und wirklich nur andeutet. Dass es sich bei den *Haystacks* um eine mit Bäumen und Hügeln versehene Landschaft handelt, ist eigentlich nur aus dem Wissen heraus anzunehmen, weil es bei Monet noch sichtbar war und daher die Deutung bei Lichtenstein in der Retrospektive erleichtert.

Im Bildaufbau sind die Heuhaufen bei Monet nicht gänzlich gleich in ihren Anordnungen innerhalb der gesamten Serie, er hat das Objekt kompositorisch immer geringfügig neu arrangiert. Lichtenstein war bei seinen *Haystacks* konsequent in der Darstellung und wählte für diese Serie einen gleichbleibenden Aufbau, innerhalb dessen er nur die Farbe und Anordnung seiner Dots variierte. Bei beiden ist das Spiel mit dem Begriff Serie ein differenziert auszulegendes.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

Monet hat ganz klar eine Bildserie und nicht ein Bild in Serie geschaffen, in der er viele Werke auf einen Konsens zusammenbringt. Lichtenstein tat dies ebenfalls und Katharina Sykora geht sogar davon aus, dass ebendieser Aspekt für Lichtenstein der wesentlichste an Monets Serien war, das „serielle Verfahren“.¹¹⁹ Und Lichtenstein betont dieses Merkmal nicht nur durch das prinzipielle Wiederaufgreifen von Monets Serien, sondern er schafft selbst noch eine Serie über die Serie.¹²⁰

4.3.2.2) Wirkungsabsichten

Das „[...] Phänomen des Seriellen als Hauptaspekt [...], durch den dieser Künstler [Monet] zum ersten Mal die ausschließliche Gültigkeit des Einzelwerkes aufgebrochen hatte [...]“¹²¹ war für Lichtenstein, sichtbar an seinen eigenen Serien, eine der Hauptgründe, sich mit Monets Werk auseinanderzusetzen.

Des Weiteren spricht er ein kritikwürdiges Phänomen seiner Zeit damit an, nämlich das Claude Monet im Revival der sechziger Jahre in Amerika zu einem „visuellen Allgemeingut der Konsumgesellschaft“¹²² geworden war. Er selbst ist, wie in Kapitel 4.3.1 bereits erwähnt wurde, durch eine Reproduktion von Monets Bildern auf ihn gestoßen. Und das verdeutlicht er thematisch mit jedem gesetzten Dot in seinen Bildern.

Anstatt den flüchtigen Moment mit schnellen aber zeitaufwändigen Pinselstrichen darzustellen, hat Lichtenstein die Methode gewählt, es maschinell aussehen zu lassen. Die Schnelllebigkeit der unterschiedlichen Tageszeiten wird bei ihm nicht durch die gewollt einzufangende Momentaufnahme erzeugt, sondern vielmehr durch die Machart, die in ihrer Methodik bereits für die simple und schnelle Erzeugung steht.

Lichtenstein hat damit eine Herstellungsweise verwendet, die im Entstehungsprozess schneller erscheint, als Monets Herangehensweise einen Moment wie-

¹¹⁹ Zit. nach: Sykora 1983, S. 146.

¹²⁰ Sykora 1983, S. 146f.

¹²¹ Zit. nach: Sykora 1983, S. 145.

¹²² Zit. nach: Sykora 1983, S. 145.

der und wieder zu beleuchten. Dennoch erzielen beide ein ähnliches Ergebnis. Lichtenstein greift die von Monet ausgewählte Ausschnittthaftigkeit des Bildes auf und fügt diesem lediglich durch die Raster eine scheinbar leicht zu produzierende Nachahmung hinzu, welche aber nicht den Künstler in seiner Aussage ironisiert, sondern vielmehr die Wirkungsabsicht von Monet unterstreicht, wie facettenreich ein scheinbar banales Objekt sein kann. Damit thematisiert Lichtenstein nicht nur das serielle Verfahren und den damit einhergehenden, gewinnbringenden Gedanken, ein Bild immer wieder leicht erzeugen zu können, sondern lenkt auch wieder den Blick zurück auf Monets gewollte Absicht, die Natur in seinen Empfindungen abzubilden. Das Monet dies durch die Arbeit vor dem Original, durch tagelange Naturbeobachtungen geschaffen hat und Lichtenstein wiederum lediglich durch das Studieren einer Replikation und nicht einem Original, ist ein Paradox in sich, das erneut die Wirkungsaussagen von Lichtensteins Serien verstärkt und den Betrachter anregt, auch über die Ursprünge einer Replikation nachzudenken.

Die leichte Vervielfältigung von Bildern, die Monet nur durch seine schnelle Hand erzielt hat, schuf Lichtenstein durch einen aufwändigen Prozess. Umso wichtiger war es ihm, dass seine Serien als solche wahrgenommen werden. In Ausstellungen wurde sie immer gemeinsam präsentiert, als ein geschlossenes Werk. Bei Monet wurden die Serien zwar auch in einem Raum präsentiert, doch die Bilder wurden einzeln gehandelt und ließen damit die Serie offen.¹²³ Während Monet mit seinen Bildern gezeigt hat, dass die Serie ohne Anfang und Ende bestehen kann und sinngemäß für ein Ganzes steht, war es Lichtenstein wichtig, ein geschlossenes Konzept zu zeigen, dass zwar in seiner Machart unendlich zu vervielfältigen ist, aber als Einheit gesehen und verstanden werden soll. Damit verstärkt er seine Aussageabsichten der Reproduzierbarkeit auf der einen Seite und der Wichtigkeit des Stellenwertes von Monets Serien auf der anderen.

Eine der Leitfragen in der Einleitung der vorliegenden Arbeit war, ob Künstler wie Roy Lichtenstein womöglich bewusst auf Monets Serien zurückgegriffen

¹²³ Krauss 2005, S.77.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

haben, da es ein bereits etabliertes und anerkanntes Konzept für einen erfolgreichen Künstlerweg war. Nach der genaueren Betrachtung von Roy Lichtensteins Serien wird klar, dass darin eine Notwendigkeit bestand, denn Lichtenstein spielt in seinen Werken mit dem visuellen Sehen, derselbe Effekt wie er auch bei Monets Bildern thematisiert wird, nur in einer anderen stilistischen Machart. Für diese Referenz auf das Auge, die sinnverwandte Auseinandersetzung die Lichtenstein mithilfe Monets Bildserien thematisiert, brauchte er Vorhandenes, um auf unterschiedliche Weise zu zeigen, wie man Gleiches anders darstellt. Für eine Referenz muss das Vorhandene bereits bekannt sein und somit wird deutlich, dass Lichtenstein bewusst auf jemanden wie Claude Monet zurückgriff, da ebendieser sich auch bereits mit der visuellen Thematik auseinandergesetzt hat. Dieser Bezug zu Monet war folglich unumgänglich, da Lichtenstein eine klare Wirkungsabsicht erzielen wollte, die sich leichter darstellen lässt, wenn dem Betrachter der Vergleich bekannt ist. Das bezeugt sich auch darin, dass immer wieder gesagt wird, Lichtenstein stelle Monet ironisch dar.¹²⁴ Ironie ist schließlich auch ein Werkzeug, dass nur verstanden wird, wenn man weiß, worauf sich bezogen wird.

Die Thematik der Serie in ihrer Bedeutung für die Originalität des Künstlers, ist ebenfalls bei Monet und Lichtenstein gleichsam wichtig und ein Aspekt der beide verbindet. Wie in Kapitel 4.1 bereits erläutert wurde, stieß Monet anfänglich auf Kritik, wiederholt dasselbe zu malen in einer, für die damalige Zeit, undenkbaren abstrakten Auflösung der Dinge. Auch Lichtenstein hat eine ähnliche Kritik mit seinen vereinfachten Punkterasterungen erhalten, in der ihm vorgeworfen wurde, die Bilder seien dadurch „[...] >>unpersönlich<<, >>mechanisch<< [...]“¹²⁵. Doch erzielten beide Künstler genau für diese Attribute später große Anerkennung und noch wichtiger, sie spiegeln bis heute ihre Originalität und Authentizität wieder. Karin Thomas schreibt, dass Lichtenstein mit seinen genau ausgeführten Dots, „[...] seine malerische Handschrift zu verwischen [...]“¹²⁶ versucht. Doch während man Monet heute noch an seinen schnelllebi-

¹²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 25.

¹²⁵ Zit. nach: Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 71f.

¹²⁶ Zit. nach: Thomas 2010, S. 370.

gen, pastosen Pinselduktus erkennt, ist auch ein Lichtenstein gerade durch seine Benday-Dots identifizierbar.¹²⁷

Die Frage, ob Lichtenstein folglich gewillt war, ob man erkennen sollte, er male einen Monet oder einen Lichtenstein, wenn man seine Serien betrachtet, wäre damit zu beantworten, dass er einen Lichtenstein gemalt hat, der von einem Monet erzählt.

¹²⁷ Stamberg 2012.

4) Die Adaption von Monets Serien im 20. Jahrhundert

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Monet

Seit Monet mit seinen Heuschobern noch Aufregung dadurch erzeugt, dass er sich angemaßt hat nur dasselbe Objekt in einer Ausstellung zu zeigen, ist im Laufe des 20. Jahrhunderts das Arbeiten in Serie immer populärer geworden und dreißig Mal dasselbe Bild nebeneinander zu stellen, war kein Phänomen mehr.¹²⁸ Das Wiederholen wurde ein anerkanntes Prinzip, mit dem sich Sachverhalte und Meinungen leichter erklären, belegen und untermalen ließen. Der Stil der Umsetzung wurde dabei immer extremer.

Während Monet und Künstler seiner Zeit noch hauptsächlich mit Leinwand und Pinsel eine Naturstudie abgebildet und immer wieder auf das gleiche Motiv zurückgegriffen haben und sich so der serielle Stil im Prozess von Lichtstudien beinahe selbstständig gefunden hat, gingen die Künstler des 20. Jahrhunderts längst von diesem Grundmodell aus. Wie bereits Lichtenstein gezeigt hat, setzen sie an das serielle Verfahren an und verfolgen mit ihr eine konkrete Absicht. Unterdessen waren die Expressionisten um 1910 gewillt, den Kern von Form und Farbe durch immer weitere Vereinfachung und ungemischten Farben in einem Wiederholungsprinzip zu verdeutlichen. Die serielle Malerei wurde zunehmend gegenstandslos und die Künstler bewegten sich weg von der Abbildung tatsächlicher Objekte. Dem entgegen, setzt die Pop Art Mitte der fünfziger und sechziger Jahre wieder daran, Dinge darzustellen, mit der Absicht die Kunst selbst zu thematisieren und alles was sie umfasst – stilistisch, motivisch, kunstgeschichtlich, empirisch.

Die Mittel dazu haben sich dabei auch verändert, der Pinsel war nicht mehr ausschließliches Werkzeug des Künstlers. Lichtenstein zeigte charakteristisch bereits den Verlauf zu einer zunehmenden Modernisierung der Techniken. Seine „[...] Rasterung, die an fotomechanische Vergrößerungen erinnert [...]“¹²⁹,

¹²⁸ Anm. der Verfasserin: Referenziert auf Andy Warhols, *Thirty Are Better Than One*, 1963, in: Lüthy 1995.

¹²⁹ Zit. nach: Sykora 1983, S. 142.

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jhd. in Bezug auf Monet

wird zur symbolischen Metapher für die Entwicklung der eingeführten Massenmedien, wie Siebdruck, Fotografie, Farbfernsehen und damit einhergehend die Kommerzialisierung durch Werbung.

Auch, wenn sich die Techniken aber in den 100 Jahren seit Monet rasant entwickelt haben, bleibt allen Künstlern, die in Serie gearbeitet haben, immer eine Gemeinsamkeit, das Erzielen einer bestimmten Wirkung durch wiederholtes Bewusstmachen.

In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das Konzept der Serie besonders häufig als eine Methode genutzt, sich, mithilfe von minimalistischen Gegenständen und Variationen, ins kleinste Detail mit einem Objekt systematisch auseinanderzusetzen. Ein gutes Beispiel dafür war Sol LeWitt, der 1988/90 einen einzigen Würfel in 511 unterschiedlichen Nuancen zeigte, indem er ihn einfach immer anders beleuchtete und gedreht hat und von jedem Moment eine Kleinbild-Aufnahme mittels Fotografie gemacht hat (Abb. 41). Christoph Heinrich als auch Ludwig Seyfarth vergleichen diese Machart mit Monets Serie der Heuhaufen. Beide Künstler nutzten ein simples Objekt, arrangierten dieses in jedem Bild minimal neu an und zeigten mithilfe von unterschiedlichen Lichteinflüssen, wie sich Farbe und Umgebung des Dings veränderten und somit der Ausdruck stets ein anderer ist.¹³⁰ Natürlich lag bei Monets Serien nicht dieselbe pragmatische Systematik vor, die Lichteinflüsse in der freien Natur konnte er nicht beeinflussen und somit war die Zeit den Moment abzubilden stets zu kurz, während LeWitt sich alle Zeit nehmen konnte, die er brauchte, um seinen gewünschten Effekt zu arrangieren und abzulichten. Die künstlerische, serielle Technik war wie gehabt eine andere, jedoch vermittelt die Wirkungsabsicht dem Betrachter denselben Ansatz, nämlich die Vielfältigkeit eines Moments.

Christoph Heinrich schreibt, dass „das Arbeiten in Serie auch [bedeutet], sich mit dem Ganzen und seinen Teilen auseinander zu setzen, also ein Verfahren, das Analyse und Synthese gleichermaßen beinhaltet.“¹³¹ Ein Verfahren, das Lichtenstein erkennbar angewandt hat, als er sich mit Monets Serien auseinan-

¹³⁰ Christoph Heinrich, in: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8-9 und Seyfarth 2001.

¹³¹ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8.

dergesetzt hat, da er die verschiedenen Hauptaspekte aus der gesamten Serie Monets herausgefiltert hat und anschließend die einzelnen Teile wieder in ein neues, eigenes Ganzes zusammenfügte.

Ein Künstler, der es exzeptionell verstanden hat, mit vielen kleinen identen Einzelstücken, eine alleinstehende, gesamthafte Aussage zu treffen und sich mit der Thematik der Wiederholung auf höchstem Niveau auseinandergesetzt hat, war Andy Warhol. Dieser soll im folgenden Unterkapitel, zusammengefasst, als kurzer Exkurs mit eingebracht werden, da er mit seinen Werken ein Exempel des modernen Serienverständnisses statuiert hat, anhand dessen gut nachvollziehbar ist, wie sich das Konzept der Serie seit Monet verändert hat.

5.1) Exkurs: Andy Warhol

„Für Andy Warhol bedeutet Serialität eine Affirmation der maschinellen Reproduktionsprozesse [...]“¹³², sprich er bejahte die technischen Möglichkeiten die man seiner Zeit zur Reproduktion eigener wie fremder Bilder nutzen konnte und schuf daraus seine ganz individuelle Bildunterschrift inmitten einer Massenkultur. Darum war das konsequente Nutzen von Serialität für ihn das wesentlichste Stilmittel.¹³³

So ist es nicht verwunderlich, dass sich auch in Warhols Œuvre ein indirektes Zitat zu Claude Monet finden lässt. Seine *Cologne Cathedral* Serie von 1985 waren eine Anlehnung an *Rouen Cathedral* und spielte in vier Variationen unterschiedliche Farbeschemata des Doms durch (Abb. 46).¹³⁴ Diese Farbsiebdrucke ähneln auch Lichtensteins Interpretationen der Kathedrale, spielen aber mit noch größerer Vernachlässigung der Formen und Perspektiven (Abb. 47).

Warhols Serien sind als ein Gegenstück zu Monets zu betrachten. Während Monet als auch Lichtenstein zusammengehörige Variationen vom selben The-

¹³² Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8.

¹³³ Lüthy 1995, S. 87.

¹³⁴ Phillips 2010.

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jhd. in Bezug auf Monet

ma geschaffen haben, steigerte Warhol den Serienbegriff, indem er meist Serien erschaffen hat, in denen die direkte Kopie eines Bildes in Masse gezeigt wurde und er diese aber als ein Ganzes präsentierte. Oft gab es bei ihm nur gering erkennbare Unterschiede in den einzelnen Bildern, meist fokussierte er sich auf die gleichen Motive, nutzte dieselbe Siebdruckschablone und färbte sie lediglich in andere Farben ein (Vgl. Abb. 42 – 45).

Die Frage die er damit kritisch aufgeworfen hat, war die, ob sich die Suche nach einem individuellen Bild, wie es auch Monet noch bemüht war zu malen, mit dem seriellen Verfahren nicht selbst ad acta gelegt hat. So wie die Menschen, die in der Zeit des Massenkonsums mit zahlreichen gleicherscheinenden Dingen konfrontiert werden und selbst entscheiden müssen, welche feine Nuance für sie überhaupt noch den Unterschied macht. Und die Serie dient dem Aufzeigen ebendieser kleinen Unterschiede.¹³⁵ Sie kann somit auch als Stilmittel für Aufklärung, Erläuterung und Vermittlung betrachtet werden.

Der Umstand, dass auch Warhol sich auf bereits bekannte Künstler und Motive bei seinen eigenen Adaptionen verlassen hat, ist damit zu begründen, dass Warhol die Leichtigkeit darin erkannt hat, die das mit sich bringt – für das Werk als auch für die Rezeption des Betrachtenden. „Nur was augenblicklich wiedererkannt wird, ist wirklich berühmt. Und nur was wirklich berühmt ist, vermag sich selbst in der miserabelsten Reproduktion zu >>aktualisieren<<.“¹³⁶ Michael Lüthy erklärt darin, dass es für Warhol also gar nicht vordergründig darum ging, stilistisch genau ein bedeutendes Kunstwerk zu schaffen oder gar nachzuahmen, der Aspekt des Wiedererkennens reicht völlig, um den Werk Bedeutung zu geben. Des Weiteren spielt diese Aussage auch darauf an, dass das Interesse des Betrachters in den achtziger Jahren in erster Linie darin lag, etwas populäres sehen zu wollen.

Um diesem Konsumwunsch zu entsprechen und sich gleichermaßen darüber lustig zu machen und zu kritisieren, eignete sich der Warhol-typische Stil hervorragend. Alles zu vervielfältigen, wiederholt aufzuzeigen, aber in einer knalli-

¹³⁵ Seyfarth 2001.

¹³⁶ Zit. nach: Lüthy 1995, S. 65.

gen Farbigkeit, geradewegs aus der Popkultur entnommen, war genau das, worauf der Zeitgeist angesprungen ist. Andy Warhol hatte sich offenkundig ganz dem Prinzip der Serie verschrieben und sich konkret dazu geäußert, warum er noch Dinge wiederholt darzustellen versucht war und begründete es philosophisch:

„Die meisten Künstler wiederholen sich immer wieder ihr ganzes Leben lang. Ist nicht das Leben eine Wiederholung immer gleicher Ereignisse? [...] Mir gefällt es einfach, immer wieder dasselbe zu machen [...] Es ist eine Möglichkeit sich auszudrücken! Alle meine Bildmotive sind immer identisch aber auch sehr verschieden. Sie verändern sich mit dem Licht (der Farbe), mit der Zeit und den Stimmungen. Ist nicht das Leben eine Abfolge von Bildmotiven, die sich ändern, während sie sich wiederholen?“¹³⁷

Die letzten 3 Sätze dieses Zitats stehen den Aussagen Claude Monets sehr nah. Auch seine Serien zeigen die Veränderungen des Lichts, die Atmosphäre zu unterschiedlichen Tageszeiten und das stete Bemühen, dieses immer wieder einzufangen, obwohl er es vielleicht täglich gesehen hat.

5.2) Fazit

Ungeachtet dessen, dass die Techniken maschinell und minimalistischer wurden als noch 100 Jahre zuvor, wo Monet immer und immer wieder ein Bild mit jedem Pinselstrich neu erschaffen musste, um letztlich aufzuzeigen, wie sich dieselben Dinge oftmals anders zeigen, so ist doch die Absicht hinter dem seriellen Prinzip gleichgeblieben. Im Grunde genommen haben die Künstler uns gezeigt, dass auch wenn vieles im Leben gleichermaßen unverändert und alltäglich erscheint, wir es trotzdem immer wieder in einem anderen Licht sehen können – im wahrsten Sinne des Wortes, das Licht bildete den stilistischen so-

¹³⁷ Zit. nach: Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 300.

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jhd. in Bezug auf Monet

wie thematischen Grundtenor aller Variationen bei Monets, Lichtensteins sowie Warhols Serien.

Der eigentliche Wandel in der Serienmalerei seit Monet wurde vor allem in ihrer Wirkungsabsicht deutlich. Künstler des späten 20. Jahrhunderts ging es nicht mehr vorrangig um eine gezielte Kunstästhetik, sondern auch einer Wandlungsästhetik, in der die Bilder aufzeigen, wie sich das Verständnis zum kunsthistorischen Kulturgut verändert hat und hinterfragen den Umgang damit.

Und so war es im Sinne der Pop Art, deren Hauptvertreter Roy Lichtenstein und Andy Warhol waren, mit ihren Bildern „[...] in Ironie verpackte Gesellschaftskritik [...]“¹³⁸ zu äußern, obwohl sie gleichermaßen Teil dieser Kommerzialisierung waren und ihn mit ihren Serien sogar bedient haben. Und durch ihre Adaption von Claude Monet haben sie somit eine Synthese erschaffen, in der „[...] die europäische Moderne auf den American Way of Life [...]“¹³⁹ trifft und in einer scheinbar spielerischen Machart wieder auf den bedeutungsvollen Inhalt von Monets Serienmalerei für die Kunst hingewiesen.

Lichtenstein als auch Warhol haben, wie in den Kapiteln zuvor bereits beschrieben, also ganz bewusst auf Claude Monets Bekanntheit zurückgegriffen und ihm wieder eine Aktualität verliehen. Dabei haben beide ihre eigene charakteristische Unterschrift unter die Serien gelegt und nichts an ihrer individuellen Originalität eingebüßt. Die Frage nach Authentizität stellt sich generell bei dem Arbeiten in Serie. Aber wie Warhol in seinem Zitat schon ganz richtig erwähnt hatte (siehe Seite 67), ist alles im Leben eine Form der Wiederholung. Ein Phänomen, welches laut Sigmund Freud sogar psychologisch erklärbar ist und ganz im Gegenteil, nicht unsere Authentizität schwächt, sondern sie erkennbar macht. Diesen Zusammenhang beschreibt auch Regine Strätling sehr ausführlich in ihrem Beitrag *Spielen, Wiederholen und Erinnern* und erklärt: „Freud zufolge ist Wiederholung das agierende Gegenstück zum kognitiven Erinnern.“¹⁴⁰ Zum einen lässt sich also sagen, dass Lichtenstein und Warhol Prozess der

¹³⁸ Zit. nach: Wetzel 2011, S. 120f.

¹³⁹ Zit. nach: Schürmann 2010.

¹⁴⁰ Zit. nach: Regine Strätling, *Spielen, Wiederholen und Erinnern*, in: Daur 2013, S. 106.

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jhd. in Bezug auf Monet

Serien zu ihrem eigenen Stil gefunden und sich mit sich selbst auseinandergesetzt haben. Zum anderen sind ihre Serien über Monets Serien eine Form der verdoppelten Erinnerung, die dem Betrachter aufgezeigt werden soll. Und damit stehen Lichtensteins und Warhols Adaptionen von Monet sinnbildlich für den Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, innerhalb dessen die folgerichtige Erinnerung an die Kunstgeschichte durch den Rezipienten wieder aufgenommen werden sollte, vermittelt über die Serie.

In der Mitte des 20. Jahrhunderts waren, wie bereits erwähnt, vor allem die expressionistischen Künstler beeindruckt von Monets losgelöster Art Farbe einzusetzen und in einer freien Formensprache auf die Leinwand zu bringen, da es ihrem abstrakten Stilverständnis entsprach. Trotz dessen gab es einen klaren Unterschied zwischen den abstrakt angeleiteten Künstlern und dem im Pinselduktus nach wie vor erkennbaren impressionistischen Stil von Monet, nämlich der Ausgangspunkt für die Werke. Während die Künstler in den fünfziger Jahren bemüht waren dem Bild eine Selbstbestimmtheit durch das reine Wirken von Farbgestaltung und Komposition der Formen zu geben und die Malerei zum eigentlichen Thema des Werkes zu machen, hat Monet in seinem Spätwerk, wie auch schon zu Beginn seiner Malerei, sich immer einen Moment aus dem Leben, der Natur rausgegriffen. Doch der Inhalt des Bildes hat letztlich durch seinen Stil einen ähnlichen Diskurs angenommen und darum lässt sich die Behauptung nachvollziehen, warum Monet bis heute als Vorläufer der modernen Malerei gilt.¹⁴¹

„Im 20. Jahrhundert haben viele Künstler Serien gemalt, und man ist versucht, Monet als ihren Vorläufer einzusetzen. Im Gegensatz zu den meisten späteren Künstlern, für die das serielle Prinzip immer auch ein konzeptuelles Fortschreiten bedeutete, eine Möglichkeit, vom Gegenständlichen zur Abstraktion zu kommen oder zu experimentieren, bleibt Monets Ausgangspunkt die Natur.“¹⁴²

Während Maler nach Monet folglich bereits an dem Punkt angesetzt haben, das serielle Prinzip zu nutzen, um etwas Reines mit diesem künstlerischen Stil zu

¹⁴¹ Heinrich 1993, S. 84.

¹⁴² Ebd., S. 60.

5) Wandel der Serie vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jhd. in Bezug auf Monet

erschaffen, in dem die Malerei selbstreflektierend seine Wirkungsabsicht vermittelt, unterscheidet sich Monets Ausgangspunkt doch sehr zu dem seiner Malerkollegen, Lichtenstein und Warhol nicht ausgeschlossen. Denn Monets Serien erzählen davon, wie durch einen malerischen Prozess, durch das wiederholte Auseinandersetzen mit seiner optischen Umgebung, ebendiese moderne Absicht entstanden ist, ohne dabei auf einen Bildgegenstand gänzlich zu verzichten und dem Betrachter auch noch aufzeigte, wie fantastisch eine unscheinbare Landschaft wirken kann, wenn man sie frei von Werten in all ihren Facetten betrachtet.

6) Schlussbetrachtung

„Das Arbeiten in Serie kann ein Bekenntnis zum Individuellen bedeuten, wenn sich in der Gleichheit die vielen Nuancen des Unterschiedlichen offenbaren.“¹⁴³

Und genau das haben Monet und Lichtenstein mit ihren Serien erreicht. So scheinen sie sich alle in ihrem Aufbau und dem Inhalt so unfassbar zu ähneln, zeigen sie doch aber wie vielfältig die Malerei beispielsweise einen banalen Heuhaufen darstellen kann, in so unterschiedlichen Facetten der Farbe und des Lichts und in jedem Bild mehr zu sehen und zu lesen ist, als nur ein wiederholtes Bild.

Auffallend war dabei, dass trotz der zwischen den beiden Künstlern bestehenden, zeitlichen Diskrepanz von knapp einhundert Jahren, die Serien thematisch und stilistisch in ihrer Bildsprache ähnlich geblieben sind. Monet und Warhol nutzten beide die gleiche Ausschnitthaftigkeit, die Einfachheit in der formalen Grundstruktur, einheitliche Farbschemata sowie das Spiel mit Licht und Schatten. In allen vorgestellten Serien war das Auseinandersetzen mit dem Auge des Betrachters, dem tatsächlichen Sehen im Bild, eine vordergründige Thematik, was ganz im Zeichen der stilanalytischen Kunstgeschichte Heinrich Wölfflins steht.¹⁴⁴ Während Monet das Sehen in seinen Bildern mit seinem flüchtigen Pinselduktus und einer vibrierenden Farbschicht verunsichert, stellt sich bei Lichtenstein dieser Moment durch die dicht nebeneinander gesetzten und überlagerten Rasterpunkte ein. Der Effekt der Dots, der an eine hochaufgelöste Fotografie erinnert, lässt sich auch bei Monet wiederfinden, indem er den Ausschnitt immer dichter an das Objekt setzte und „[...] durch seine mechanische Produktionsweise der Idee des (fotografischen) Abbildes einer vorgängigen Realität [...]“¹⁴⁵ vermittelt hat, was bei dem Betrachter den Eindruck einer Momentaufnahme auslöst.

¹⁴³ Zit. nach: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 8.

¹⁴⁴ Heinrich Wölfflin, Die Stilgeschichte, in: Brassat/Kohle 2003, S. 51.

¹⁴⁵ Zit. nach: Bippus 2010, S. 33.

6) Schlussbetrachtung

Bei beiden Künstlern lösen sich die Objekte, je näher man an das Bild herantritt, in ihre malerischen Bestandteile auf. Die Unbedeutsamkeit, die das dargestellte Objekt dadurch erhält, ist ebenfalls ein Ausdruck der Wirkungsabsichten. Monet war nicht gewillt, einen ikonologisch relevanten Heuhaufen zu malen, der für den reichen Ernteertrag seines Feldes stand, sondern zeigte ihn lediglich in seiner malerischen Schönheit, in seiner umgebenden Hülle. Und Lichtenstein wiederum zeigte nicht einen hochgradig exzellent kopierten Monet, sondern er schuf etwas Neues, etwas was sich völlig von dem Bildgegenstand gelöst hatte und der, wenn überhaupt erkennbar, nur dazu diente, den Zusammenhang zu begreifen, dass er von einem Monet erzählt.

Während Monets Serien in ihrer Gesamtheit in den Ausstellungen gezeigt wurde, so waren sie aber offen, seine Serien wurden in ihre Bestandteile aufgelöst, indem einzelne Bilder verkauft wurden. Lichtenstein hingegen zeigt seine Serien über Monet als geschlossenes Werk, welches auch nur so betrachtet werden sollte. Innerhalb jeder einzelnen Serie finden sich viele individuelle, einzelne Bestandteile, die, wenn man sie nebeneinander stellt, miteinander beginnen zu kommunizieren und in ihrer Gesamtheit beim Betrachter einen Dialog anregen, nicht darüber was gezeigt wird, sondern warum es so gezeigt wird.

Nach der Analyse beider Künstler und ihren künstlerischen Vermittlungen lässt sich dieser Punkt noch weiter ausbauen. Stellt man Monet und Lichtenstein gegenüber, entsteht nämlich auch ein Dialog über ein Jahrhundert hinweg, der hinterfragen lässt, ob alles was gleich scheint, in seiner Fortsetzung auch gleich bleibt. Und wie Lichtenstein unter anderem gezeigt hat, bleibt zwar ein Monet immer ein Monet, aber nur, wenn man ihn in seine [Lichtensteins] Sprache übersetzt, kann sich auch ein Monet von einer anderen Seite zeigen. Und auch, wenn Lichtenstein in scheinbar gleicher Manier Künstler in seinen Stil überschreibt, so schafft er doch immer wieder einen neuen Diskurs über das Gezeigte.

Nachdem gerade im vorherigen Kapitel oft davon die Rede war, dass Lichtenstein etliche große Künstler wie Picasso, Cézanne oder Mondrian adaptiert hat, bleibt zum Schluss nochmals die Frage, ob Lichtenstein ausgerechnet Monet

einfach nur ausgesucht hat, um ihn in die Reihe vieler großer Meister zu stellen, die er im Laufe seiner Künstlerkarriere methodisch hinterfragt und rezipiert hat oder ob mehr dahinter stand, als eine rein konsumkritische Auseinandersetzung. Richard Kostelanetz meint, Lichtenstein hätte die Klassiker neu interpretiert, „[...] indem er das Zitat ironisch verwendet [...]“¹⁴⁶, was implizieren könnte, dass Lichtenstein sich gewissermaßen über Monets Malerei amüsiert hat. Viel mehr galt diese Ironie wohl aber dem Konsumgeist der Gesellschaft im 20. Jahrhundert und ihrem selbstverständlichen Umgang mit den Kulturgütern wie der Malerei. Er diskutiert und reflektiert über den Zeitgeist seiner Zeit, in der Bilder von großen Künstler wie Monet in erster Linie als leicht zu reproduzierende Ware erschwinglich gemacht wurden und einer Popkultur entsprungen sind, in der vieles banal und alltäglich scheint. Er hebt dabei aber die Diskussion auf ein neues Level und öffnet einen Dialog zweier Positionen. Auf der einen Seite Monet als Künstler den die Menschen als selbstverständlichen und leicht zu verstehenden Zugang zur Kunst erkoren haben und auf der anderen Seite der differenzierende Blick, den er wieder auf Monets Bilder wirft und den Betrachter rückwirkend zwingt, sich mit Monets Malweise und seinen Wirkungsabsichten auseinanderzusetzen. Es ist anzunehmen, dass gerade Monet deshalb so ein starkes Revival in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebt hat, weil die Menschen sich unbewusst wieder nach der Natur und dem Blick nach Ästhetik in ihrem Alltag gesehnt haben und Monet eben das mit seinen Getreideschobern auf den Punkt gebracht hat.

Schlussendlich kann man sagen, selbst wenn Lichtenstein mithilfe von Monets Bildern Kritik äußern wollte, so bleiben seine Adaptionen dieser Serien in erster Linie eine Hommage an Monet.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Zit. nach: Kostelanetz 1994.

¹⁴⁷ Anm. der Verfasserin: Es gab eine gleichnamige Ausstellung dazu im Benrimon Contemporary in New York 2010 „Roy Lichtenstein: Homage to Monet“, Vgl. Villarreal 2010.

6.1) Ausblick

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Roy Lichtensteins Serien, haben sich der Verfasserin dieser Arbeit sehr komplexe Sachverhalte aufgetan und sich gezeigt, dass es darüber hinaus noch vielmehr Themen gibt, die sich künftig zu analysieren lohnen.

Diese Arbeit sollte in erster Linie einen weiteren Aspekt zu den zahlreichen Auseinandersetzungen mit Claude Monet aufzeigen, in dem gezeigt wurde, anhand eines Künstlers der Moderne zu analysieren, wie groß Monets Einfluss in der neuzeitlichen Kunstgeschichte folgend war. Roy Lichtenstein wurde dabei bisher vorwiegend in seiner führenden Rolle als Pop Art Künstler neben Andy Warhol erwähnt, weniger aber als ein direkter Bezug zu Monet und als Künstler der eine neue Betrachtungsweise auf das visuelle Sehen mithilfe des seriellen Konzepts geschaffen hat. Allein sein Werk nur auf die Thematik des Sehens zu untersuchen, wäre bereits eine weitere wissenschaftliche Arbeit wert.

Denn der spielerische Diskurs mit dem visuellen Sehen, wäre auch in die tatsächliche Arbeit mit der Wissenschaft des Sehens einzubringen. So lassen sich die verschwimmenden Effekte, die seine Dots beim Betrachter auslösen, mit dem Erkennen von Zahlen und Buchstaben eines Sehtests beim Augenarzt oder in der Fahrschule vergleichen. Doch auch das Nutzen der Primärfarben, drei Rasterpunkte aus Rot, Gelb und Blau dicht nebeneinander, ist ebenfalls eine Anlehnung an das Farbfernsehen. Die Dots erinnern an eine Hochauflösung eines Fernsehbildes, sprich Lichtenstein hat „[...] sich mit dem Benday-Punktrasterverfahren eine Reproduktionsmethode der Werbung als Maltechnik [...]“¹⁴⁸ angeeignet. Die Einbettung in moderne visuelle Erfahrungen ist mit Roy Lichtenstein folglich gegeben und es wäre auch interessant das mal aus neurologischer Sicht zu betrachten und fachübergreifend zu verknüpfen.

Lichtenstein spielte in vielen Hinsichten mit dem Auge des Betrachters.

¹⁴⁸ Zit. nach: Thomas 2010, S. 369.

I. Literaturverzeichnis

Monografien und Ausstellungskataloge

Bippus 2003

Elke Bippus, Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Post-minimalism, Berlin 2003.

Brassat/Kohle 2003

Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003.

Corlett/Lichtenstein 2002

Mary Lee Corlett/Roy Lichtenstein, The prints of Roy Lichtenstein. A catalogue raisonné 1948-1997, New York 2002.

Daur 2013

Uta Daur, Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes, Bielefeld 2013.

Gerling 2006

Charlotte Gerling, Meister der Malerei. 100 der einflussreichsten Maler aller Zeiten, Fränkisch-Crumbach 2006.

Heinrich 1993

Christoph Heinrich, Claude Monet. 1840-1926, Köln 1993.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001

Uwe M. Schneede (Hg.), Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001/2002), Ostfildern-Ruit 2001.

Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001

Sagner-Düchting, Karin/Boehm, Gottfried/Monet, Claude (Hg.), Claude Monet und die Moderne (Kat. Ausst., Hypo-Kulturstiftung, München 2001/2002), München 2001.

Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010

Gianni Mercurio/Roy Lichtenstein, Roy Lichtenstein. Kunst als Motiv (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 2010), Köln 2010.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 1996

Stephan Koja/Claude Monet, Claude Monet (Kat. Ausst. Österreichischen Galerie Belvedere, Wien 1996), München 1996.

Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum/the Museum of Contemporary Art/the Montreal Museum of Fine Arts 1993

Roy Lichtenstein/Diane Waldman, Roy Lichtenstein (Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993/1994; the Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1994; the Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1994), New York 1993.

Kostelanetz 1994

Richard Kostelanetz, Roy Lichtenstein, in: Du: die Zeitschrift der Kultur, 54, 1994, S. 48.

Krauss 2005

Rolf H. Krauss, John Leslie Breck und die Getreideschober, oder das Prinzip Serie und die Photographie, in: kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 33, Nr.3, 2005, S. 77-91.

Lüthy 1995

Michael Lüthy, Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt am Main/Leipzig 1995.

Sagner-Düchting 1993

Karin Sagner-Düchting, Claude Monet. 1840 – 1926. Ein Fest für die Augen, Köln 1993.

Seitz 1990

William C. Seitz, Claude Monet, Köln 1990.

Sykora 1983

Katharina Sykora, Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983.

Thomas 2010

Karin Thomas, Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute, Köln 2010.

Wetzel 2011

Christoph Wetzel, Wörterbuch der Malerei. Reclam Sachbuch, Stuttgart 2011.

Internetquellen

Archiv Hamburger Kunsthalle 2001

Archiv Hamburger Kunsthalle, Monets Vermächtnis, in: Hamburger Kunsthalle. Ausstellungen seit 1996, 2001 (05.03.2016),

URL: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/alt.htm>.

David Benrimon Fine Art 2014

David Benrimon Fine Art, Roy Lichtenstein: Reflections on Pop & Water Lilies, in: David Benrimon Fine Art, 06.11.-18.12.2014 (21.08.2018),

URL: <http://www.benrimon.com/exhibitions/roy-lichtenstein-reflections-on-pop-and-water-lilies?view=slider>.

Knight 2011

Christopher Knight, Art review: 'Monet/Lichtenstein: Rouen Cathedrals' at LACMA, in: Los Angeles Times. Culture Monster. All the Arts. All the time, 18.10.2011 (03.09.2018),

URL: <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/10/art-review-monetlichtenstein-rouen-cathedrals-at-lacma.html>.

Loretta Howard Gallery 2006

Loretta Howard Gallery, Roy Lichtenstein: Water Lilies, in: Loretta Howard Gallery, 25.05.-30.06.2006 (16.08.2016),

URL: <http://lorettahoward.com/exhibitions/lichtensteinwaterlilies>.

Phillips 2016

Phillips, Theme and Variation: A Parody of Expressionism by Roy Lichtenstein and Andy Warhol, in: Phillips, 10.01.2016 (02.09.2018),

URL: <https://www.phillips.com/article/2327842/theme-and-variation-a-parody-of-expressionism-by-roy-lichtenstein-and-andy-warhol>.

Schürmann 2010

Martina Schürmann, Roy Lichtenstein spielt mit den Kunst-Klischees, in: Der Westen. Kultur, 01.07.2010 (16.08.2016),

URL: <https://www.derwesten.de/kultur/roy-lichtenstein-spielt-mit-den-kunst-klischees-id3363361.html>.

Seyfarth 2001

Ludwig Seyfarth, Ausstellung. Individuum in Serie: eine Ausstellung in Hamburg, Frankfurt 2001, in: Frankfurter Allgemeine, Feuilleton, 28.09.2001 (27.02.2016), URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ausstellung-individuum-in-serie-eine-ausstellung-in-hamburg-132468.html>.

Stamberg 2012

Susan Stamberg, One Dot At A Time, Lichtenstein Made Art Pop, in: npr. Fine Art, 15.10.2012 (16.08.2016), URL: <https://www.npr.org/2012/10/15/162807890/one-dot-at-a-time-lichtenstein-made-art-pop?t=1537113265457>.

Tuten 1969

Frederic Tuten, Lichtenstein at Gemini, Los Angeles 1969, in: modernism101.com (14.10.2015), URL: <http://modernism101.com/products-page/art-photo/lichtenstein-roy-lichtenstein-at-gemini-los-angeles-gemini-g-e-l-1969-essay-by-frederic-tuten-prospectus-for-lithograph-series-of-monets-haystacks-and-cathedrals/#>.

Villarreal 2010

Jose Villarreal, Leon Benrimon Launches New Exhibition Space with "Roy Lichtenstein: Homage to Monet", in: artdaily.org, 20.04.2010 (23.01.2016), URL: http://artdaily.com/news/37365/Leon-Benrimon-Launches_Exhibition-Space-with--Roy-Lichtenstein--Homage-to-Monet-#.VqiqnZrhDOM.

Wach 2010

Alexandra Wach, Roy Lichtenstein. Eine Kopie ist eine Kopie, in: Der Tagesspiegel. Kultur, 07.08.2010 (16.08.2016), URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/roy-lichtenstein-eine-kopie-ist-eine-kopie/1898794.html>.

II. Abbildungsverzeichnis

- **Abb.1:** Wikipedia, Claude Monet, Impression, soleil levant, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 2018 (26.03.2018), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg.
- **Abb.2:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 61.
- **Abb.3:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 62.
- **Abb.4:** Sagner-Düchting 1993, S. 162.
- **Abb.5:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 62.
- **Abb.6:** Sagner-Düchting 1993, S. 163.
- **Abb.7:** Sagner-Düchting 1993, S. 163.
- **Abb.8:** Kristin De Glas, Roy Lichtenstein: Haystacks - 1969, in: De culturele supermarkt. De Sixties: pop art, nouveau réalisme en post painterly abstraction, 2018 (01.04.2018), URL: <http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/deschilders-jim-dine-roy-lichtenstein-tom-wesselman-james-rosenquist-andy-warhol-robert-indiana/roy-lichtenstein-1923-1997/roy-lichtenstein-haystacks-1969/>.
- **Abb.9:** Sagner-Düchting 1993, S. 166.
- **Abb.10:** Sagner-Düchting 1993, S. 168.
- **Abb.11:** Sagner-Düchting 1993, S. 170.
- **Abb.12:** Sagner-Düchting 1993, S. 171.
- **Abb.13:** Sagner-Düchting 1993, S. 174.
- **Abb.14:** Sagner-Düchting 1993, S. 172.
- **Abb.15:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 65.
- **Abb.16:** Sagner-Düchting 1993, S. 173.
- **Abb.17:** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 1996, S. 120.

- **Abb.18:** Kristin De Glas, Roy Lichtenstein: Rouen Cathedral - 1969, in: De culturele supermarkt. De Sixties: pop art, nouveau réalisme en post painterly abstraction, 2018 (01.04.2018), URL: <http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/deschilders-jim-dine-roy-lichtenstein-tom-wesselman-james-rosenquist-andy-warhol-robert-indiana/roy-lichtenstein-1923-1997/roy-lichtenstein-rouen-cathedral-set-iii-1969/>.
- **Abb.19:** Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 73.
- **Abb.20:** Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 95.
- **Abb.21:** Kat. Ausst. Hypo-Kulturstiftung München 2001, S. 103.
- **Abb.22:** The National Museum of Western Art,. Claude Monet [Paris, 1840-Giverny, 1926]: Water Lilies, in: The National Museum of Western Art. Permanent Collection, 04.08.2018 (05.08.2018), URL: <http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1959-0151.html>.
- **Abb.23:** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 1996, S. 156.
- **Abb.24:** GEMINI G.E.L. AT JONI MOISANT WEYL, MAKING THEIR MARK: THE NEW YORK FAB FIVE. Five Artists Who Came in the 1960s and Helped Set the Direction for the Gemini Workshop. June 6 – July 3, 2013, in: GEMINI G.E.L. AT JONI MOISANT WEYL. EXHIBITIONS, 2013 (06.12.2017), URL: http://www.joniweyl.com/_exhibitions/2013/Fab%20Five/Fab%20Five.html.
- **Abb.25-31:** Kristin De Glas, Roy Lichtenstein: Haystacks - 1969, in: De culturele supermarkt. De Sixties: pop art, nouveau réalisme en post painterly abstraction, 2018 (01.04.2018), URL: <http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/deschilders-jim-dine-roy-lichtenstein-tom-wesselman-james-rosenquist-andy-warhol-robert-indiana/roy-lichtenstein-1923-1997/roy-lichtenstein-haystacks-1969/>.
- **Abb.32:** Carolin Hamann, Detailvergrößerung von Abb. 29 durch Verfasserin.
- **Abb.33:** Kristin De Glas, Roy Lichtenstein: Rouen Cathedral - 1969, in: De culturele supermarkt. De Sixties: pop art, nouveau réalisme en post painterly abstraction, 2018 (01.04.2018), URL: <http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/deschilders-jim-dine-roy-lichtenstein-tom-wesselman-james-rosenquist-andy-warhol-robert-indiana/roy-lichtenstein-1923-1997/roy-lichtenstein-rouen-cathedral-set-iii-1969/>.
- **Abb.34:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 154-155.

- **Abb.35:** Kristin De Glas, Roy Lichtenstein: Rouen Cathedral - 1969, in: De culturele supermarkt. De Sixties: pop art, nouveau réalisme en post painterly abstraction, 2018 (01.04.2018), URL: <http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/de-schilders-jim-dine-roy-lichtenstein-tom-wesselman-james-rosenquist-andy-warhol-robert-indiana/roy-lichtenstein-1923-1997/roy-lichtenstein-rouen-cathedral-set-iii-1969/>.

- **Abb.36:** Steven Zucker, Roy Lichtenstein. Rouen Cathedral Set V. 1969, in: flickriver, 10.09.2011 (16.06.2018),

URL: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/6160497655>.

- **Abb.37:** Steven Zucker, Roy Lichtenstein. Rouen Cathedral, in: flickriver, 10.09.2011 (16.06.2018), URL: <http://www.flickriver.com/photos/profzucker/tags/rouencathedrals-etv/>.

- **Abb.38:** Steven Zucker, Roy Lichtenstein. Rouen Cathedral, in: flickriver, 10.09.2011 (16.06.2018),

URL: <http://www.flickriver.com/photos/profzucker/6161036364/>.

- **Abb.39:** Kat. Ausst. Museum Ludwig 2010, S. 313.

- **Abb.40:** National Galleries Scotland, Roy Lichtenstein. Water Lily Pond with Reflections, in: National Galleries Scotland (25.06.2018), URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/133664/water-lily-pond-reflections>.

- **Abb.41:** Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2001, S. 73.

- **Abb.42:** prometheus, Andy Warhol, in: prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, 2018 (13.05.2018), URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/ffm_conedakor-4ce27fa4c12dcbe2cf87f7bd2b2829ee0295f33a.

- **Abb.43:** prometheus, Andy Warhol, in: prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, 2018 (13.05.2018), URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/ffm_conedakor-f0e82de470c05929bc6af5e98aef96d8f886da9b.

- **Abb.44:** prometheus, Andy Warhol, in: prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, 2018 (13.05.2018), URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/ffm_conedakor-0c32914af5a9b7d053c0626305478e7530c0b7f3.

- **Abb.45:** prometheus, Andy Warhol, in: prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, 2018 (13.05.2018), URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/ffm_conedakor-633535f50785a70ea147c1aa6a2cc7d17da10189.
- **Abb.46:** Galerie Boissérée, Andy Warhol. Werke, in: Galerie Boissérée. Künstler, 2018 (28.08.2018),
URL: <http://www.boisseree.com/de/artists/Warhol/Warhol.html>.
- **Abb.47:** Galerie Boissérée, Boissérée goes Pop. 06.05.-13.06.2015, in: Galerie Boissérée. exhibitions, 2015 (28.08.2018),
URL: <http://www.boisseree.com/ru/exhibitions/2015.html>.

III. Abbildungen



Abb.1: Claude Monet, *Impression, soleil levant (Impression Sonnenaufgang)* [1872], Öl auf Leinwand, 48x63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



Abb.2: Claude Monet, *Meules, fin de l'été, effet du matin* (Getreideschober an einem Sommermorgen) [1891], Öl auf Leinwand, 60x100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

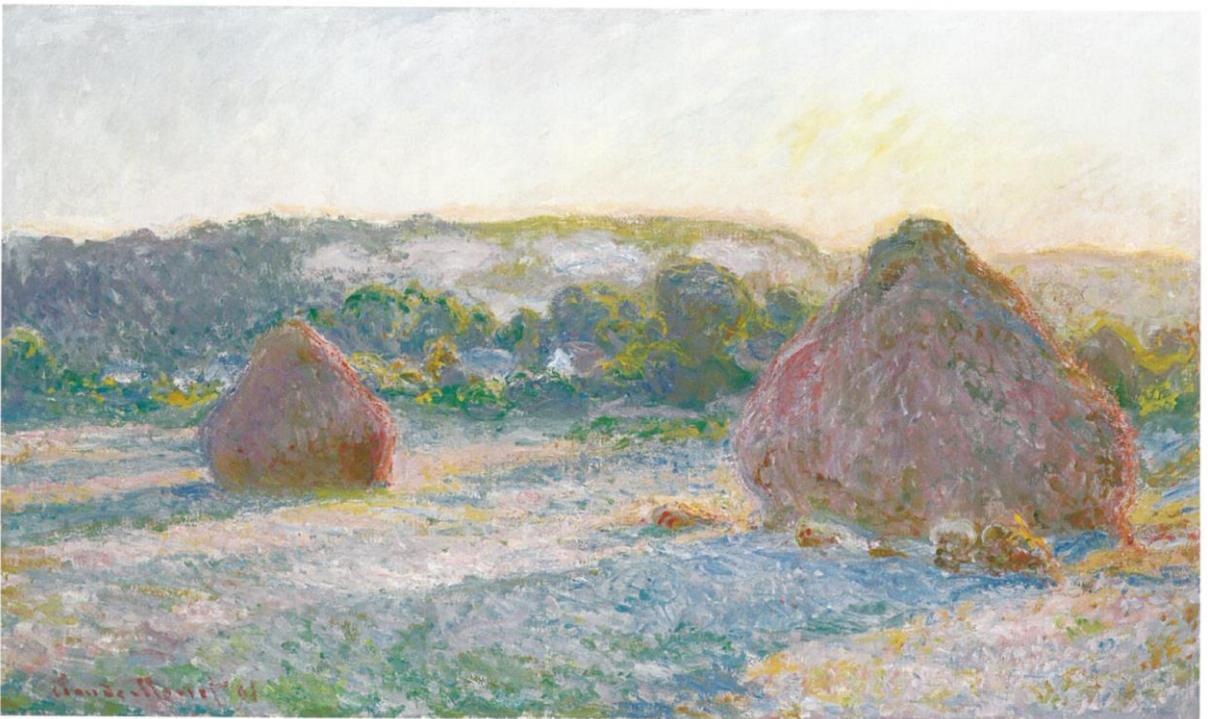


Abb.3: Claude Monet, *Meules, fin de l'été, effet du soir* (Getreideschober an einem Spätsommerabend) [1891], Öl auf Leinwand, 60x100 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

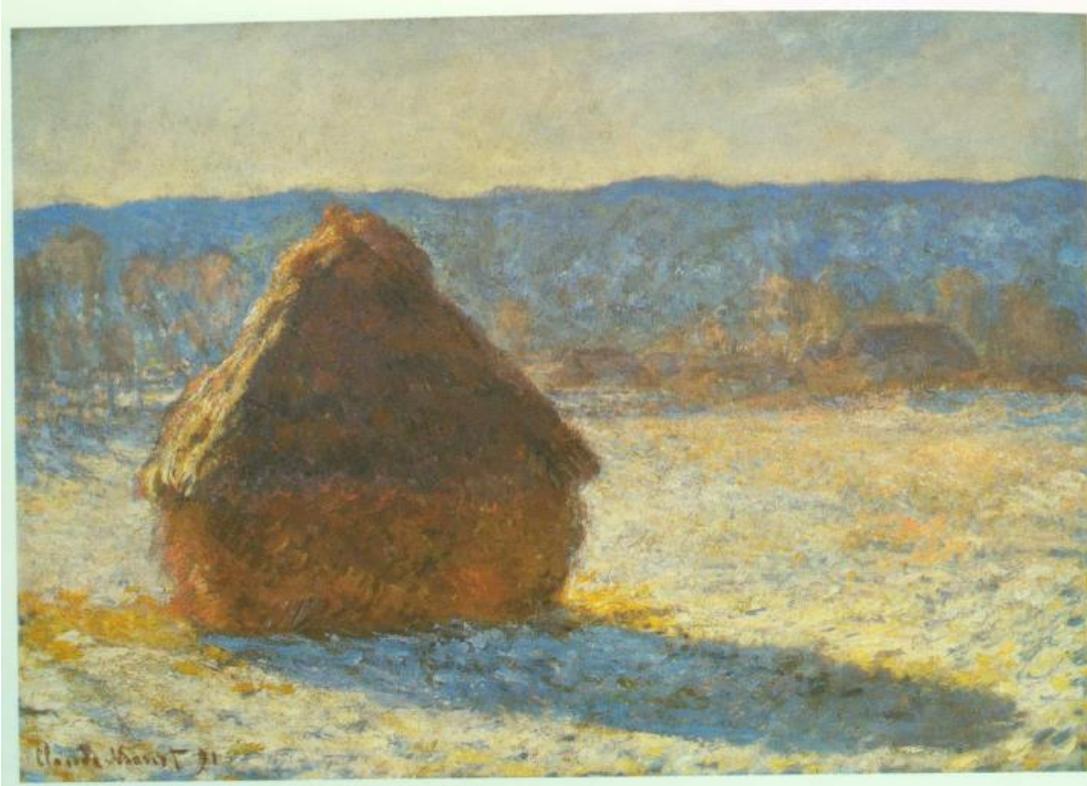


Abb.4: Claude Monet, *Meule, effet du neige, le matin* (Verschneiter Getreideschober am Morgen) [1890], Öl auf Leinwand, 65,4x92,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb.5: Claude Monet, *Meule, effet de neige, temps couvert* (Verschneiter Getreideschober bei bedecktem Himmel) [1891], Öl auf Leinwand, 65x92 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.



Abb.6: Claude Monet, *Meule au soleil (Getreideschober im Sonnenlicht)* [1891], Öl auf Leinwand, 60x100 cm, Kunsthaus Zürich, Zürich.

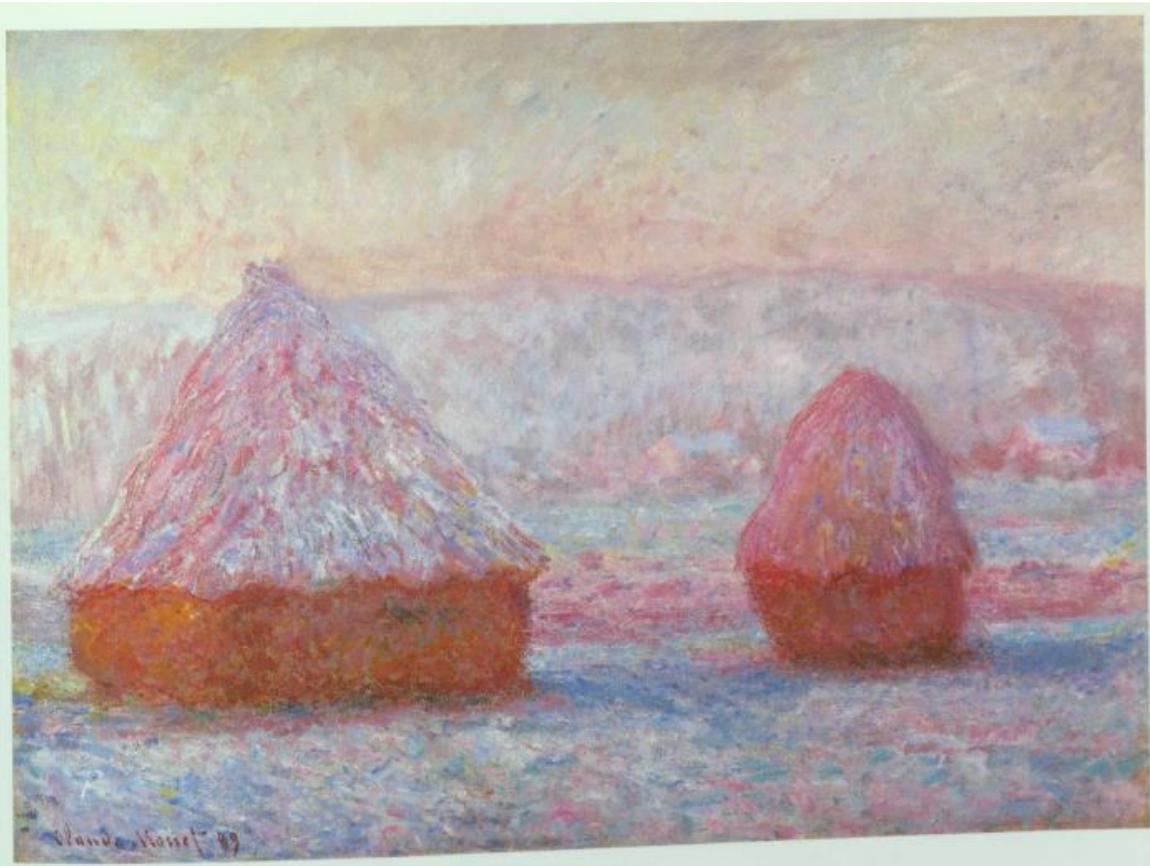


Abb.7: Claude Monet, *Meule, Dégel, soleil couchant (Getreideschober, Tauwetter, Sonnenuntergang)* [1891], Öl auf Leinwand, 65x92 cm, Privatbesitz, USA.



Abb.8: Claude Monet, *serie hooimijten* (Heuschober, mehrere Ansichten zusammengefasst) [1888-1891], Ort unbekannt.



Abb.9: Claude Monet, *Peupliers au bord de l'Epte, vue du marais (Pappeln in der Sonne)* [1891], Öl auf Leinwand, 88x93 cm, Privatbesitz, USA.

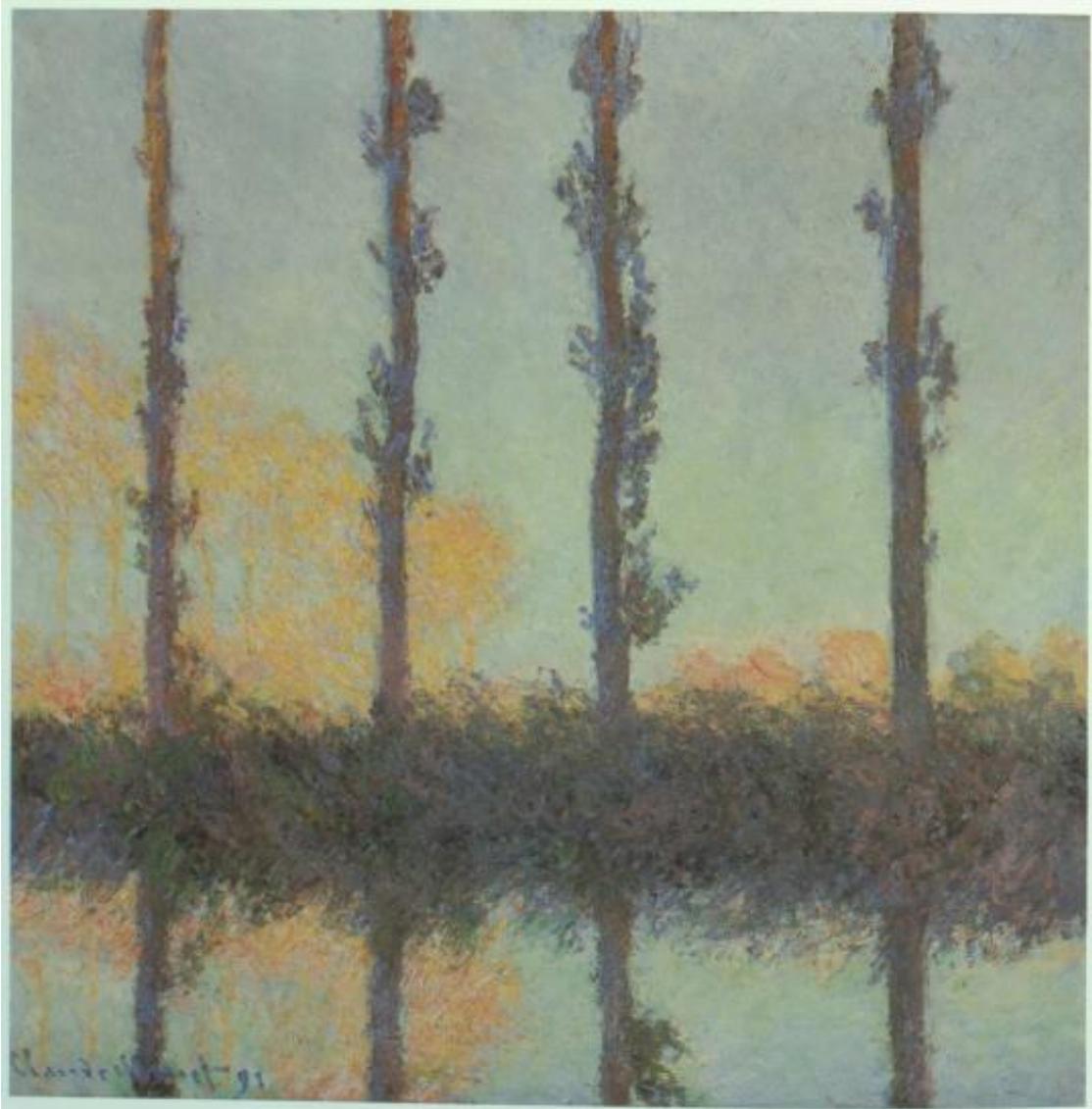


Abb.10: Claude Monet, *Les quatre Arbres (Vier Pappeln)* [1891], Öl auf Leinwand, 81,9x81,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

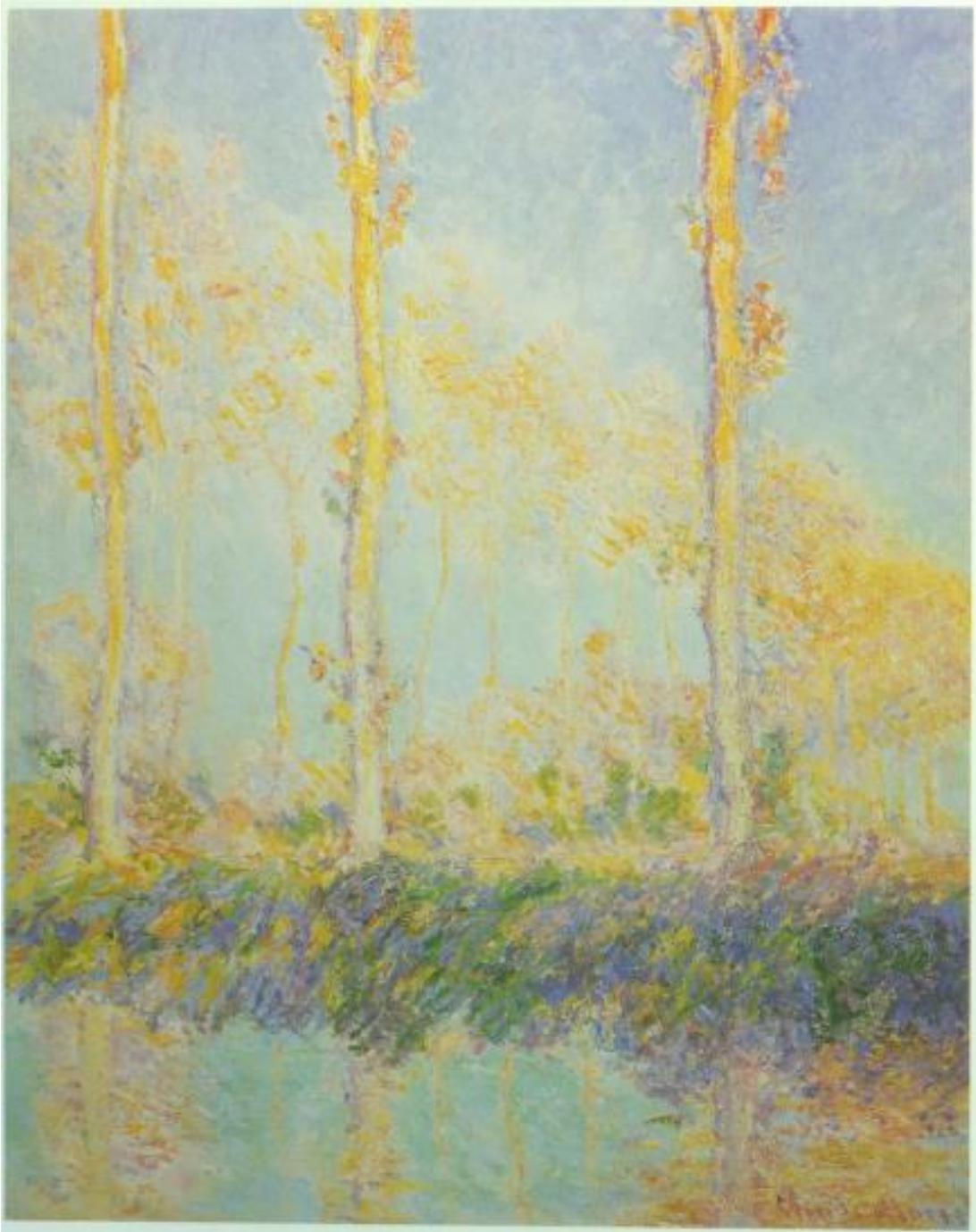


Abb.11: Claude Monet, *Les Peupliers, trois arbres roses, automne* (*Pappeln, drei rosa Bäume im Herbst*) [1891], Öl auf Leinwand, 93x74,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Abb.12: Claude Monet, *Les trois Arbres, été (Drei Pappeln im Sommer)* [1891], Öl auf Leinwand, 92x73 cm, The National Museum of Western Art, Tokyo.



Abb.13: Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane* (Die Kathedrale von Rouen am Morgen) [1894], Öl auf Leinwand, 106,1x73,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

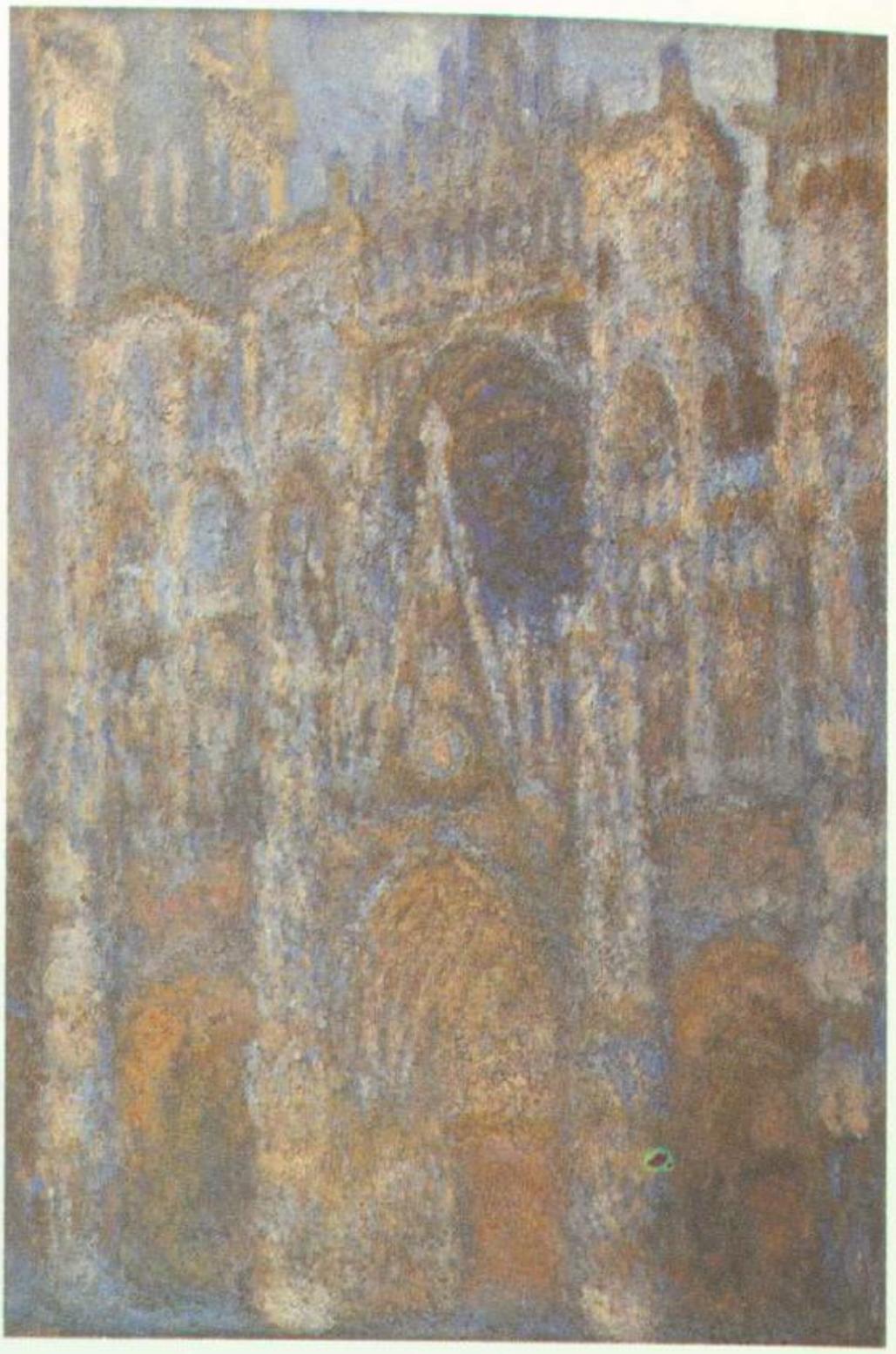


Abb.14: Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane, effet du matin; Harmonie blanche* (*Das Portal und der Turm d'Albane am Morgen, Harmonie in Weiß*) [1894], Öl auf Leinwand, 106x73 cm, Musée d'Orsay, Paris.

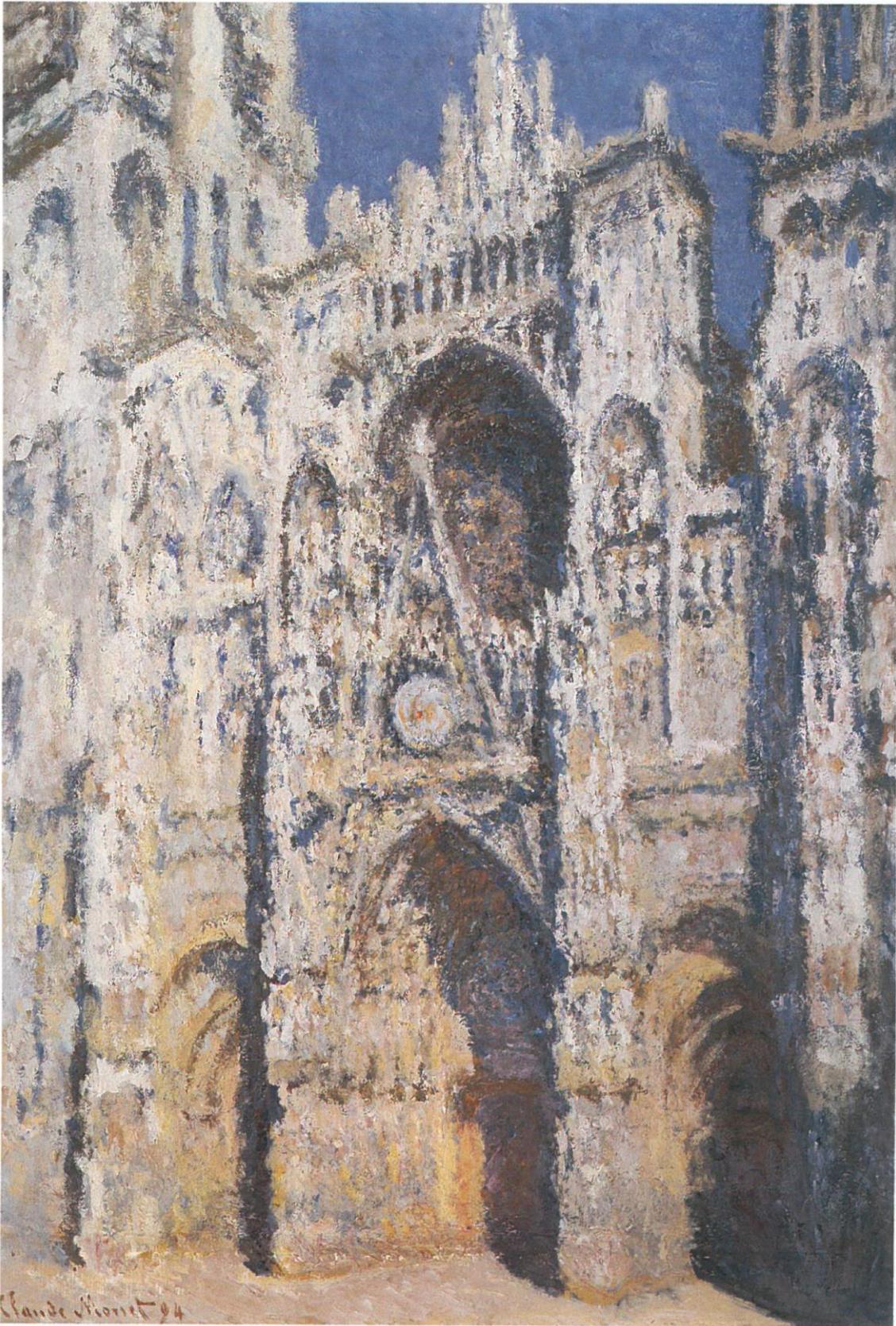


Abb.15: Claude Monet, *Le Portail et la tour d'Albane, plein soleil* (*Das Portal und der Albanturm bei vollem Sonnenlicht*) [1894], Öl auf Leinwand, 107x73 cm, Musée d'Orsay, Paris.

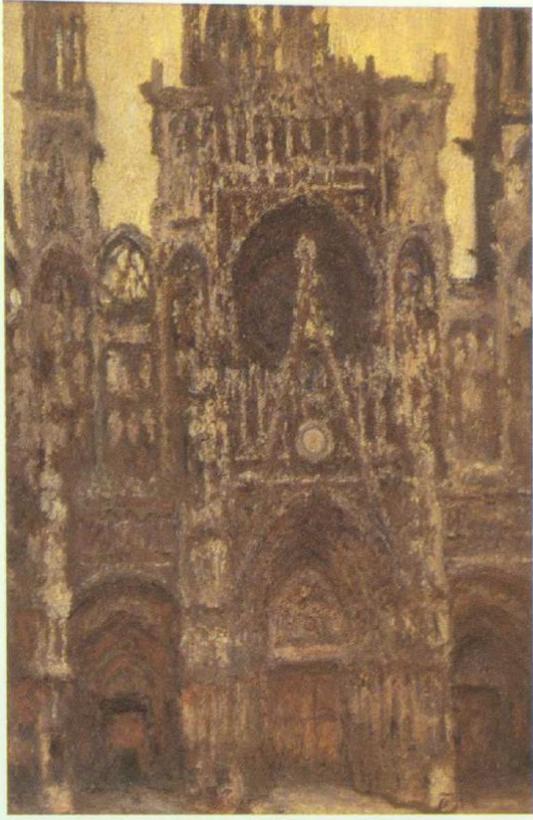


Abb.16: Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le portail vu de face; Harmonie brune* (Die Kathedrale bei braunem Farbklang) [1894], Öl auf Leinwand, 107 x73 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb.17: o.V., *Kathedrale von Rouen* [um 1890].



Abb.18: Claude Monet, *Kathedrale von Rouen* (mehrere Ansichten zusammengefasst) [1892-1894], Ort unbekannt.



Abb.19: Claude Monet, *Bassin aux nymphéas (Der Seerosenweiher)* [1899], Öl auf Leinwand, 81x100 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

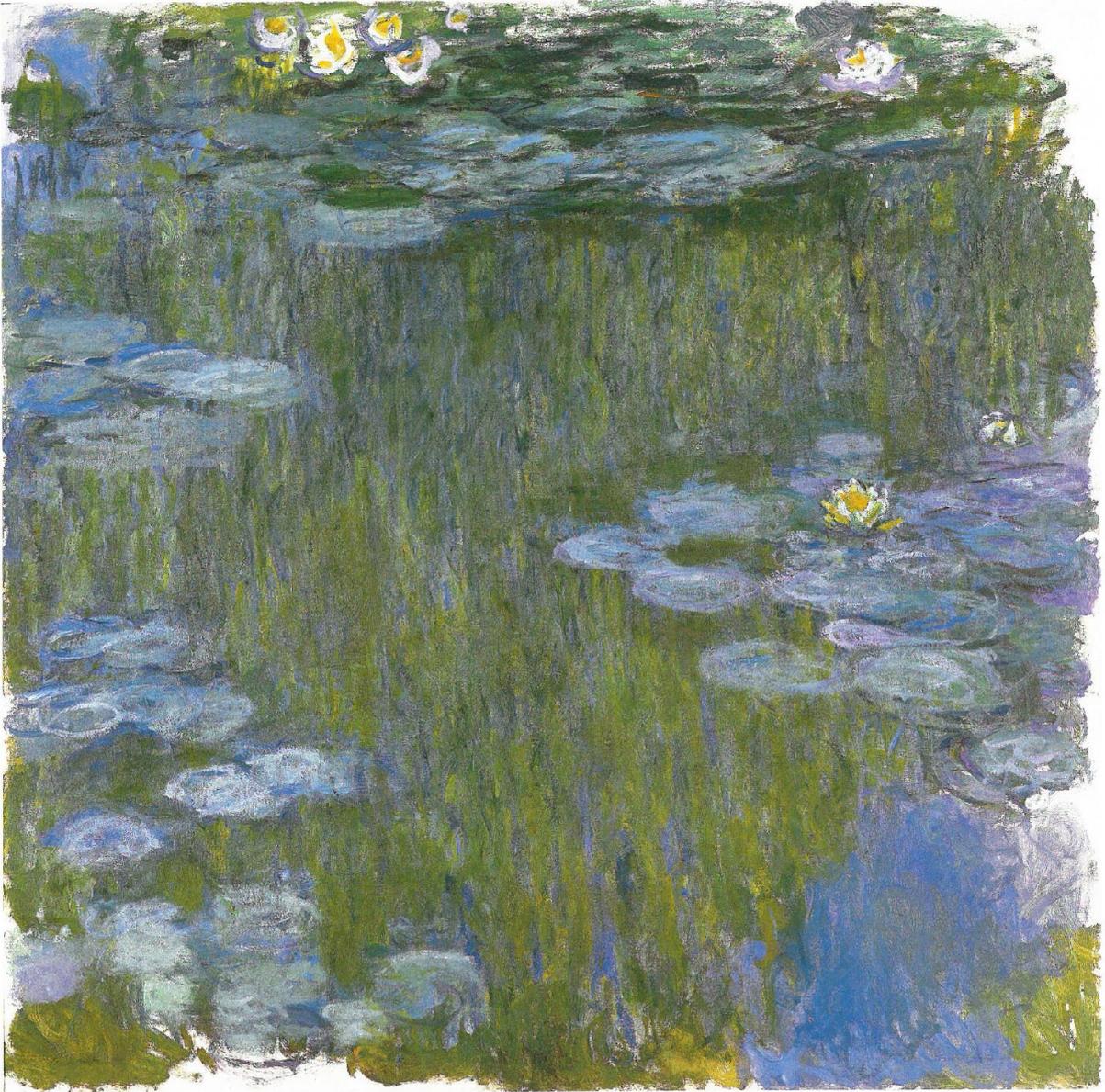


Abb.20: Claude Monet, *Nymphéas (Seerosen)* [1914-1917], Öl auf Leinwand, 200x200 cm, Privatbesitz.



Abb.21: Claude Monet, *Nymphéas (Seerosen)* [1916-1919], Öl auf Leinwand, 200x180 cm, Privatbesitz.



Abb.22: Claude Monet, *Nymphéas (Seerosen)* [1916], Öl auf Leinwand, 200,5x201 cm, The National Museum of Western Art, Tokio.

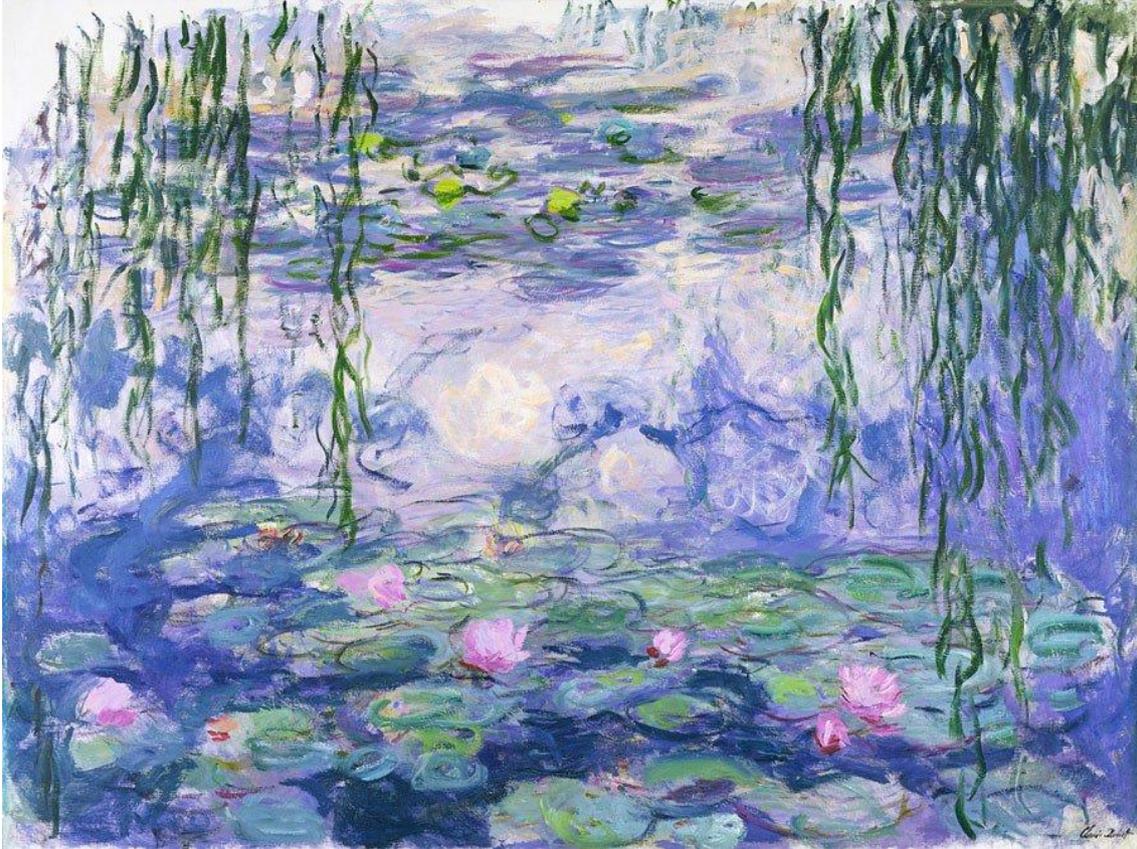


Abb.23: Claude Monet, *Nymphéas (Seerosen)* [1916/19], Öl auf Leinwand, 150x197 cm, Musée Marmottan, Paris.



Abb.24: Roy Lichtenstein, *Haystack Series (Getreideschober Serie)* [1969], Complete set of seven prints, each 52,4x78,1 cm, Ausstellung Making Their Mark: The New York Fab Five, 06.06.-03.07.2013, Gemini G.E.L. at Joni Moisant Weyl, New York 2013.

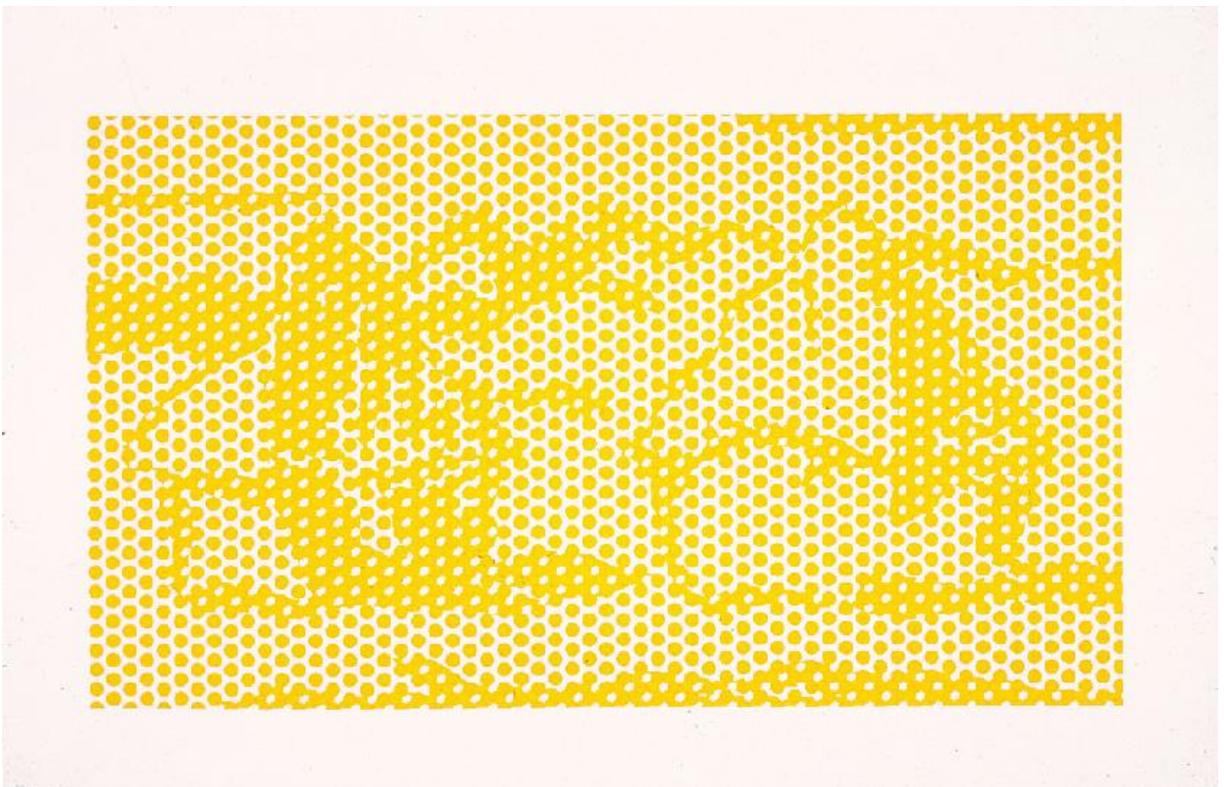


Abb.25: Roy Lichtenstein, *Haystack #1 (Getreideschober)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,7x77,6 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

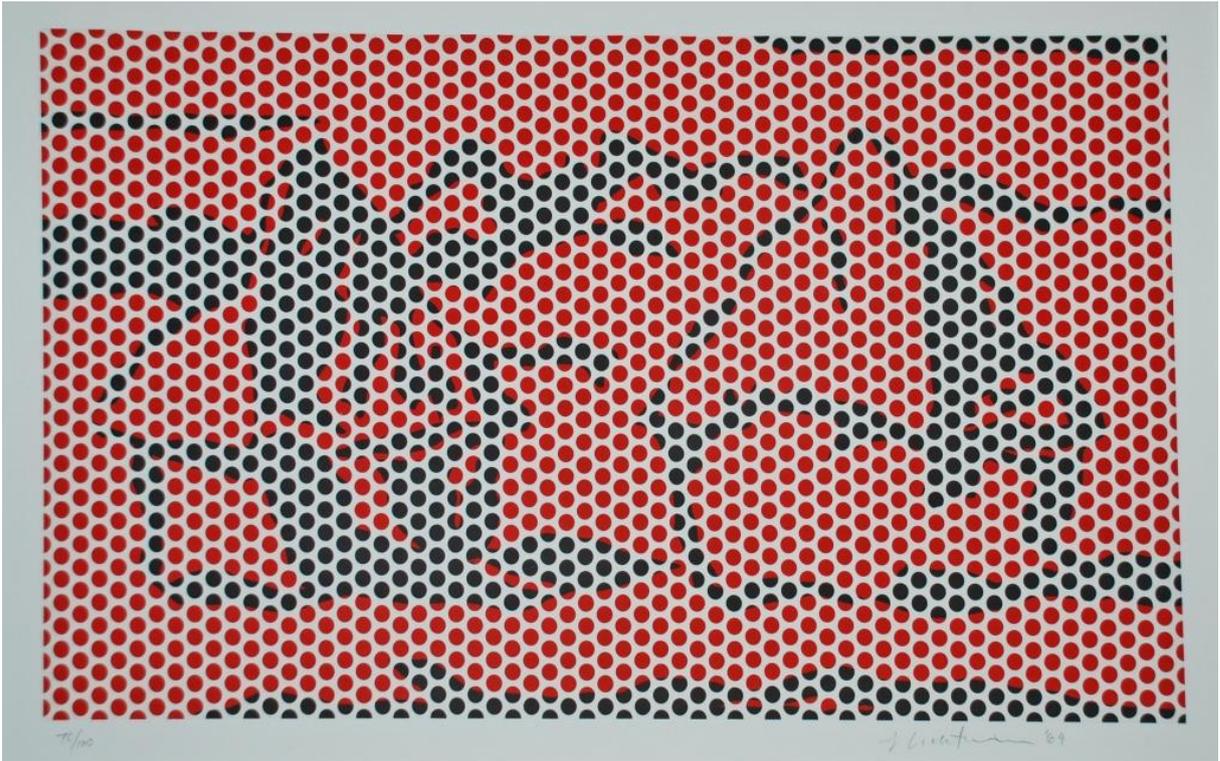


Abb.26: Roy Lichtenstein, *Haystack #2 (Getreideschober)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,7x77,6 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

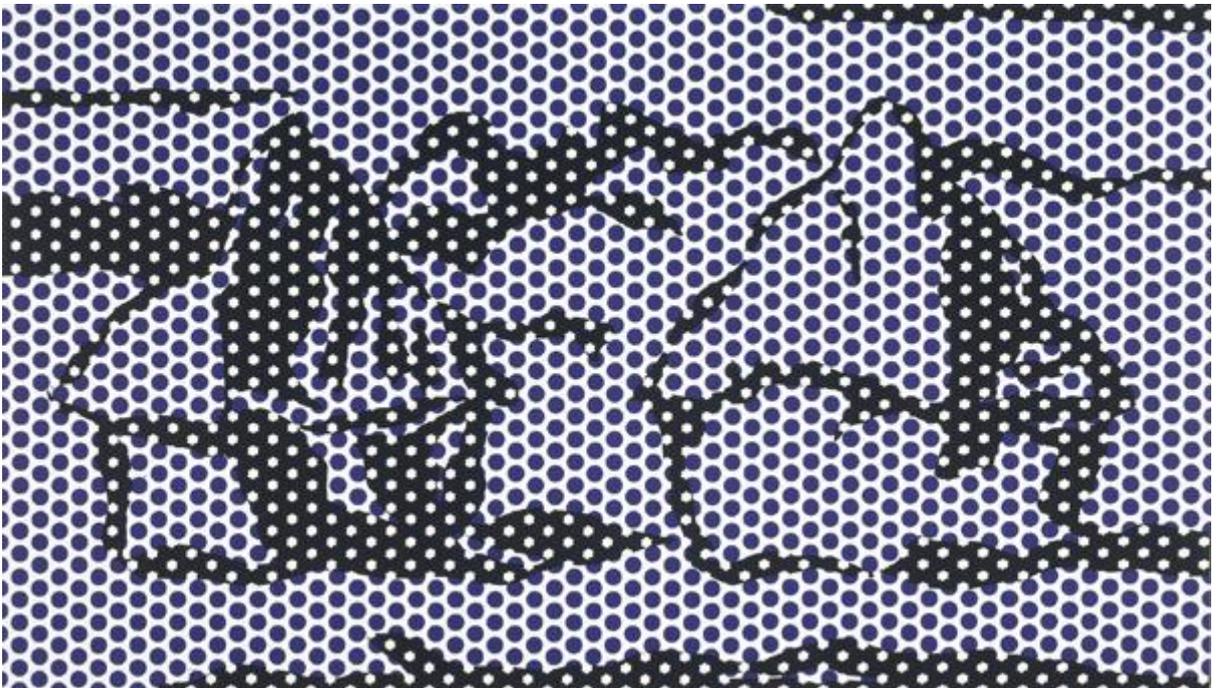


Abb.27: Roy Lichtenstein, *Haystack #3 (Getreideschober)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,5x78,1 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

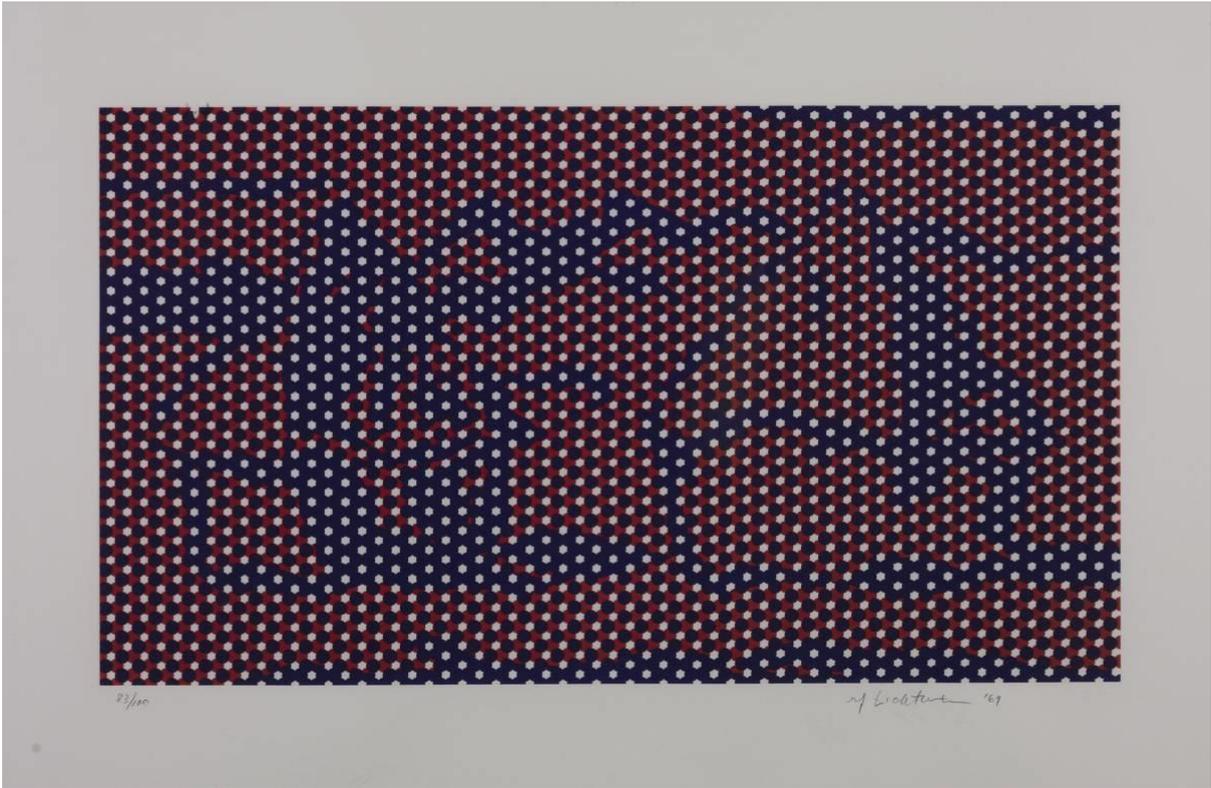


Abb.28: Roy Lichtenstein, *Haystack #4 (Getreideschober)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,5x78,1 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

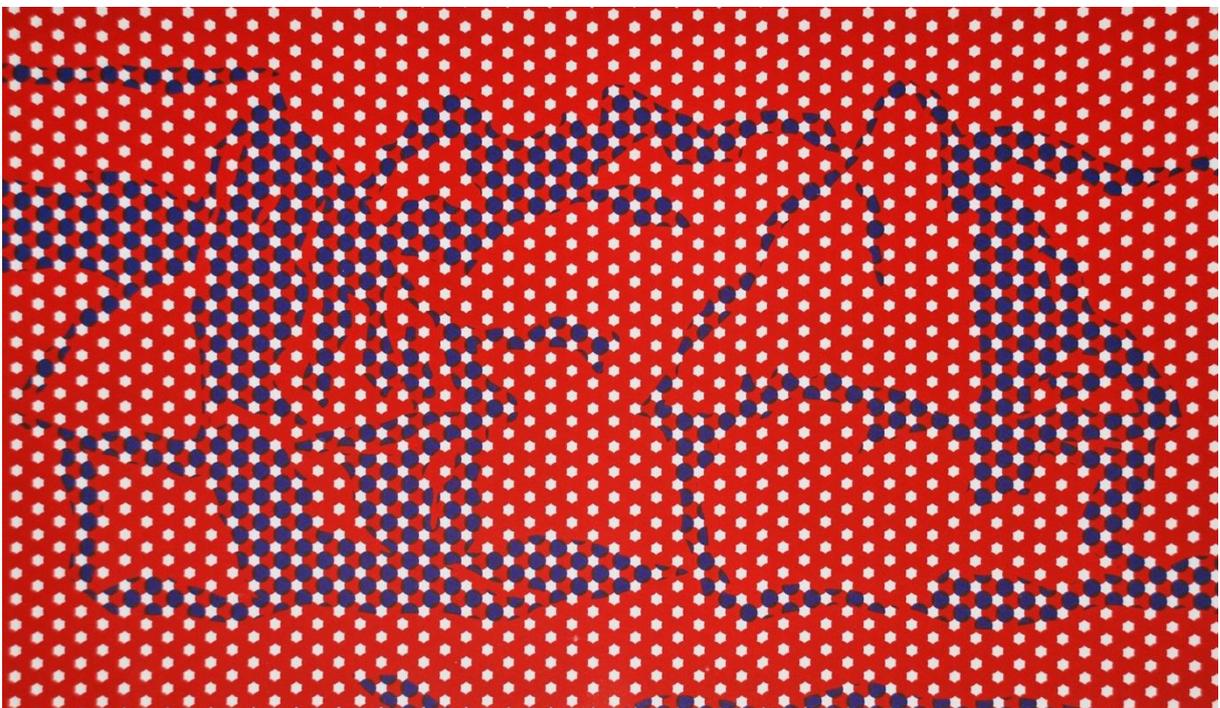


Abb.29: Roy Lichtenstein, *Haystack #5 (Getreideschober)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,4x78,1 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.



Abb.30: Roy Lichtenstein, *Haystack #6 (Getreideschober)* [1969], Lithografie auf Papier, 52,4x78,1 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

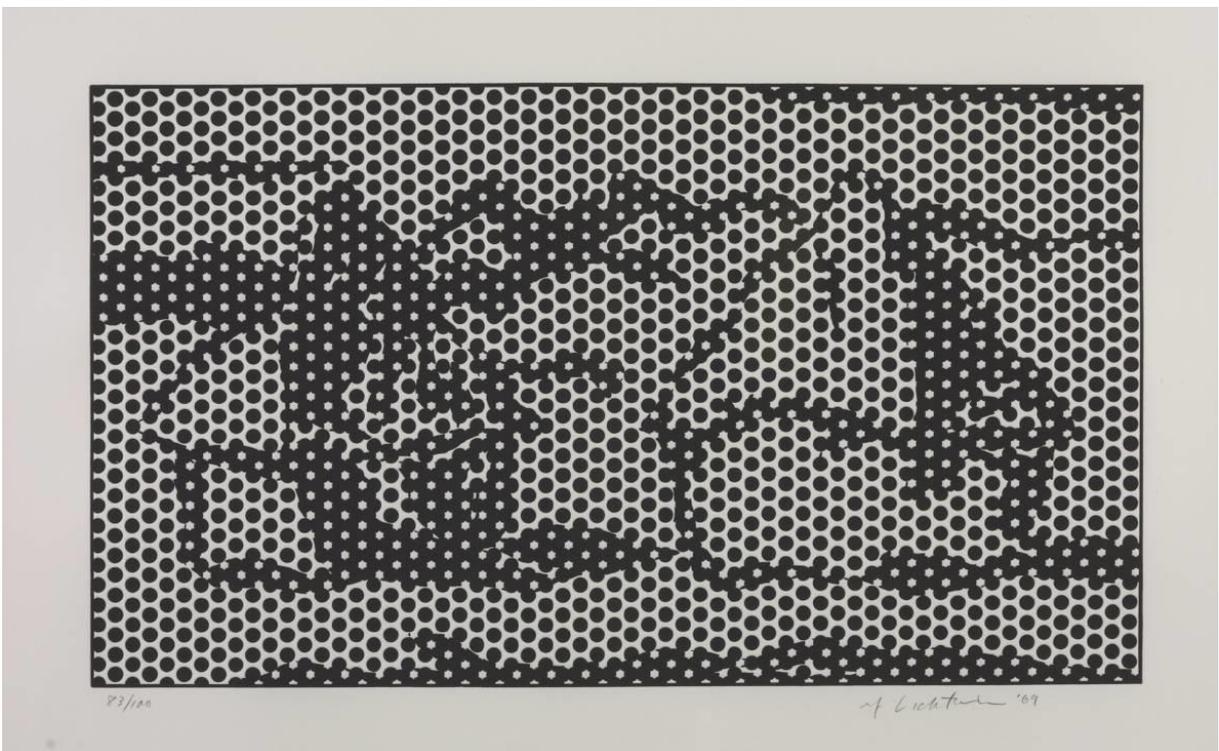


Abb.31: Roy Lichtenstein, *Haystack #7 (Getreideschober)* [1969], Reliefdruck auf Papier, 52,7x77,8 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

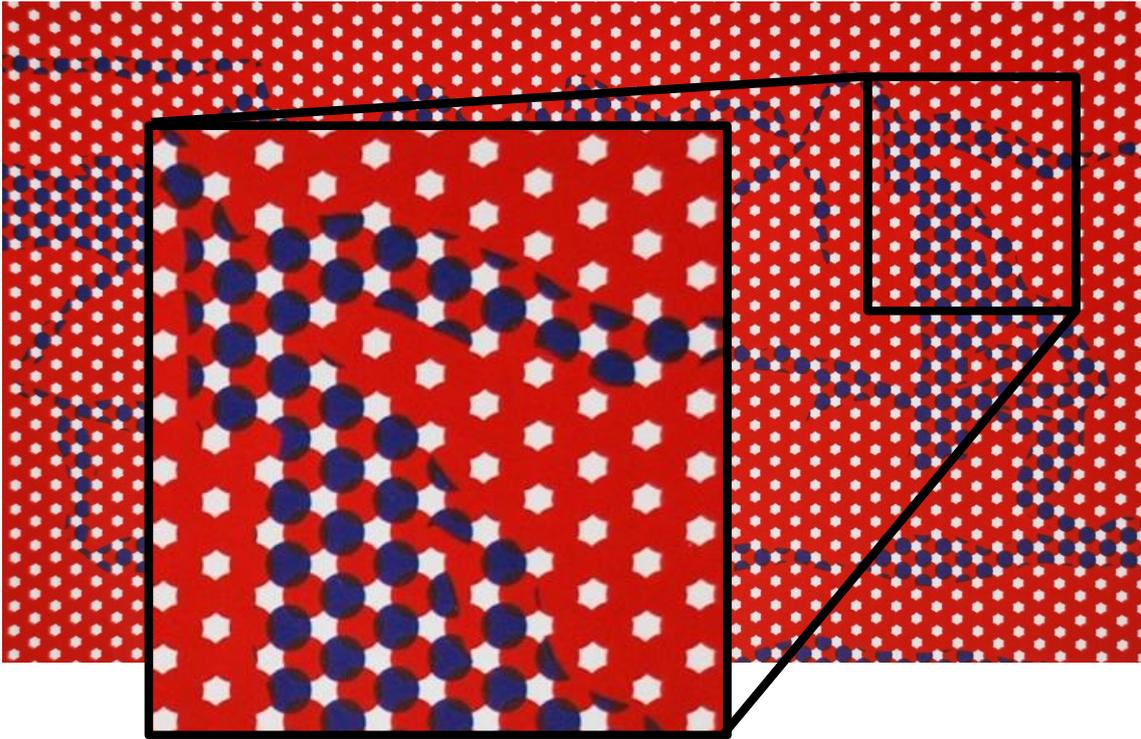


Abb.32: Roy Lichtenstein, *Haystack #5 (Getreideschober, Detail)* [1969], Lithografie und Siebdruck auf Papier, 52,4x78,1 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.



Abb.33: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Set II* [1969], Ort unbekannt.

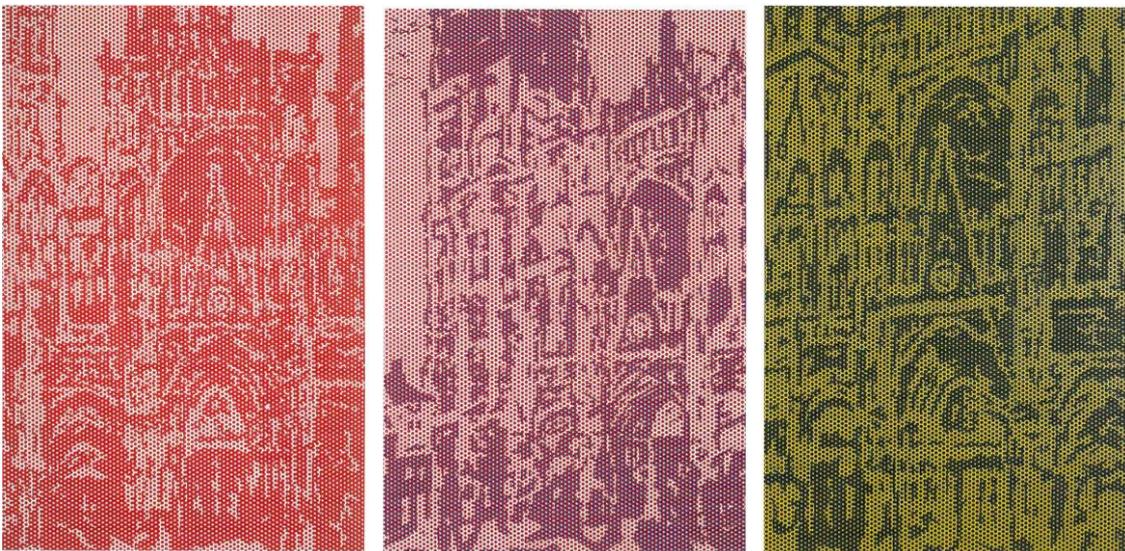


Abb.34: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Seen at three different times of the day, Set No. 2* (*Kathedrale von Rouen, Gesehen zu drei verschiedenen Tageszeiten, Serie No. 2*) [1969], Magna auf Leinwand, je 160x106,8 cm, Museum Ludwig, Köln.



Abb.35: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Seen at Five Different Times of Day, Set III* (*Kathedrale von Rouen, Gesehen zu fünf verschiedenen Tageszeiten*) [1968-69], Öl und Magna auf Leinwand, je 160x106,7 cm, The Eli and Edythe L. Broad Collection.



Abb.36: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Set V* [1969], Öl und Magna auf Leinwand, zusammen 161,6x360,4 cm, SFMOMA, Gift of Harry W. And Mary Margaret Anderson.

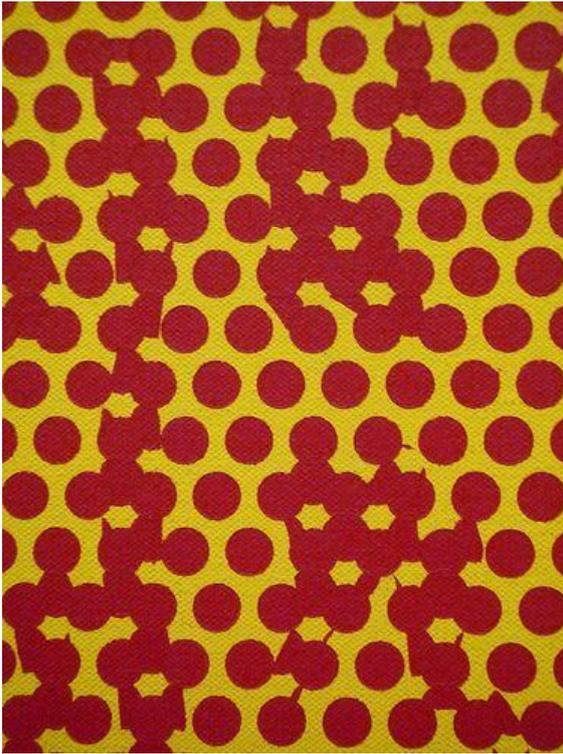


Abb.37: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Set V*, with detail of left canvas (*Detail des linken Bildes von Set V*) [1969].

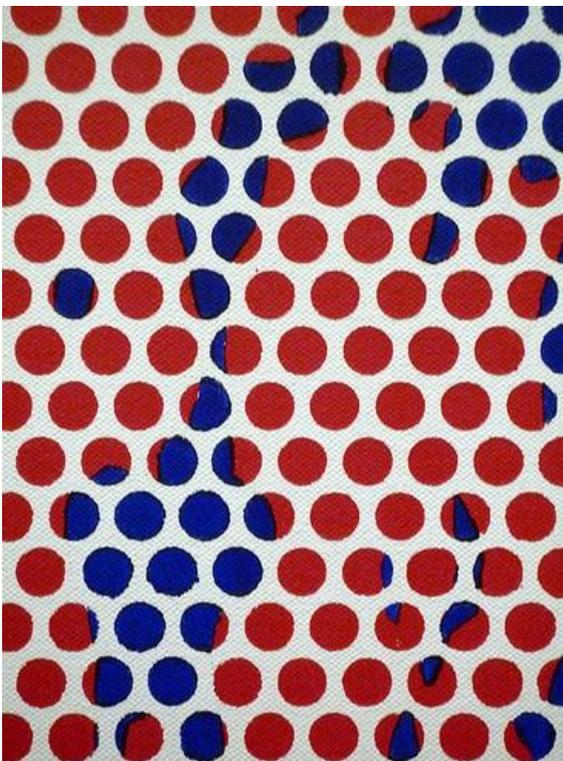


Abb.38: Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral, Set V*, with detail of middle canvas (*Detail des mittleren Bildes von Set V*) [1969].



Abb.39: Roy Lichtenstein, *Water Lilies with Japanese Bridge* (Seerosen mit japanischer Brücke) [1992], Collage, Aluminiumfolie, schwarzer Filzstift sowie bemaltes und bedrucktes Papier auf Karton, 181x118,1 cm, Privatsammlung.



Abb.40: Roy Lichtenstein, *Water Lily Pond with Reflections* (Seerosenteich mit Reflexionen) [1992], Siebdruck auf Email auf Edelstahl, 147,3x214,6 cm, National Galleries of Scotland.

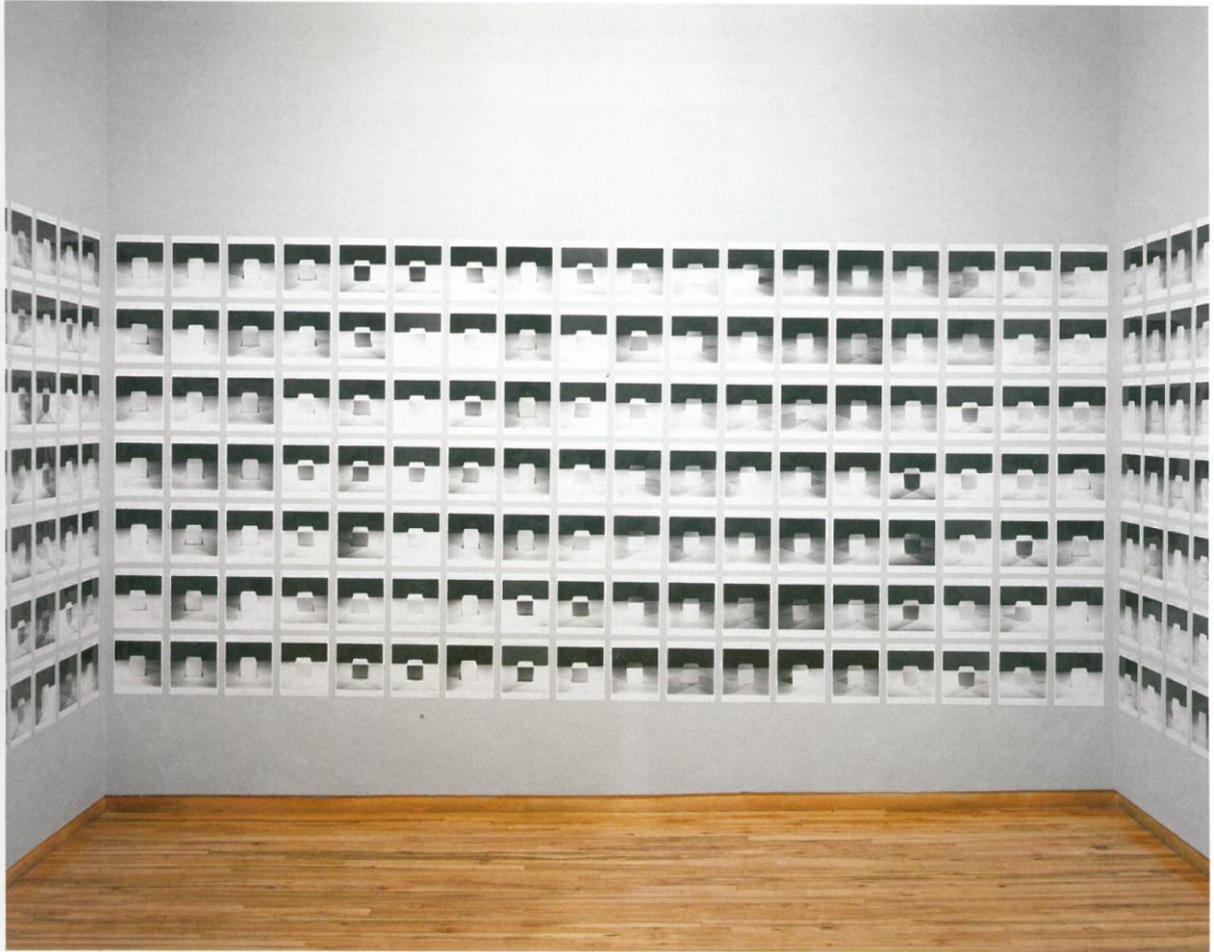


Abb.41: Sol LeWitt, *Cube (Würfel)* [1988/90], 511 Schwarz-Weiß-Photographien, je 30,5x25,4 cm, Ausstellungskopie, Privatsammlung.



Abb.42: Andy Warhol, *Vesuv* (25 signierte Versuche Warhols) [1985], Siebdruck auf Pappe, 80x100 cm, Ort unbekannt.



Abb.43: Andy Warhol, *Vesuv* (25 signierte Versuche Warhols) [1985], Siebdruck auf Pappe, 80x100 cm, Ort unbekannt.

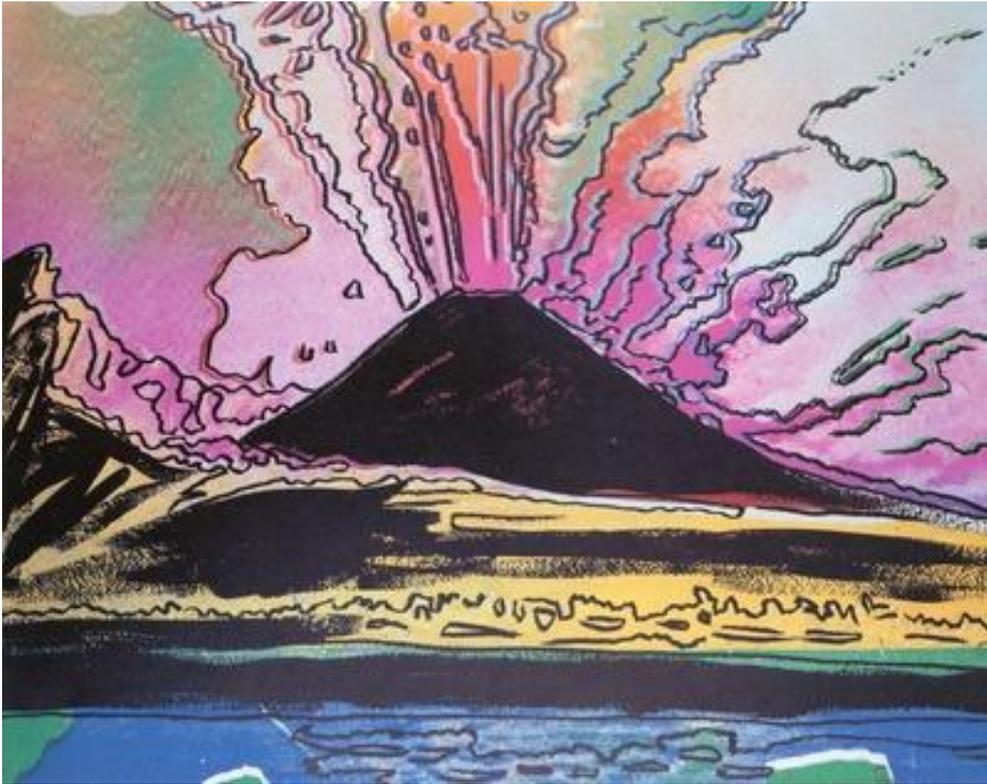


Abb.44: Andy Warhol, *Vesuv* (25 signierte Versuche Warhols) [1985], Siebdruck auf Papp, 80x100 cm, Ort unbekannt.



Abb.45: Andy Warhol, *Vesuv* (25 signierte Versuche Warhols) [1985], Siebdruck auf Papp, 80x100 cm, Ort unbekannt.

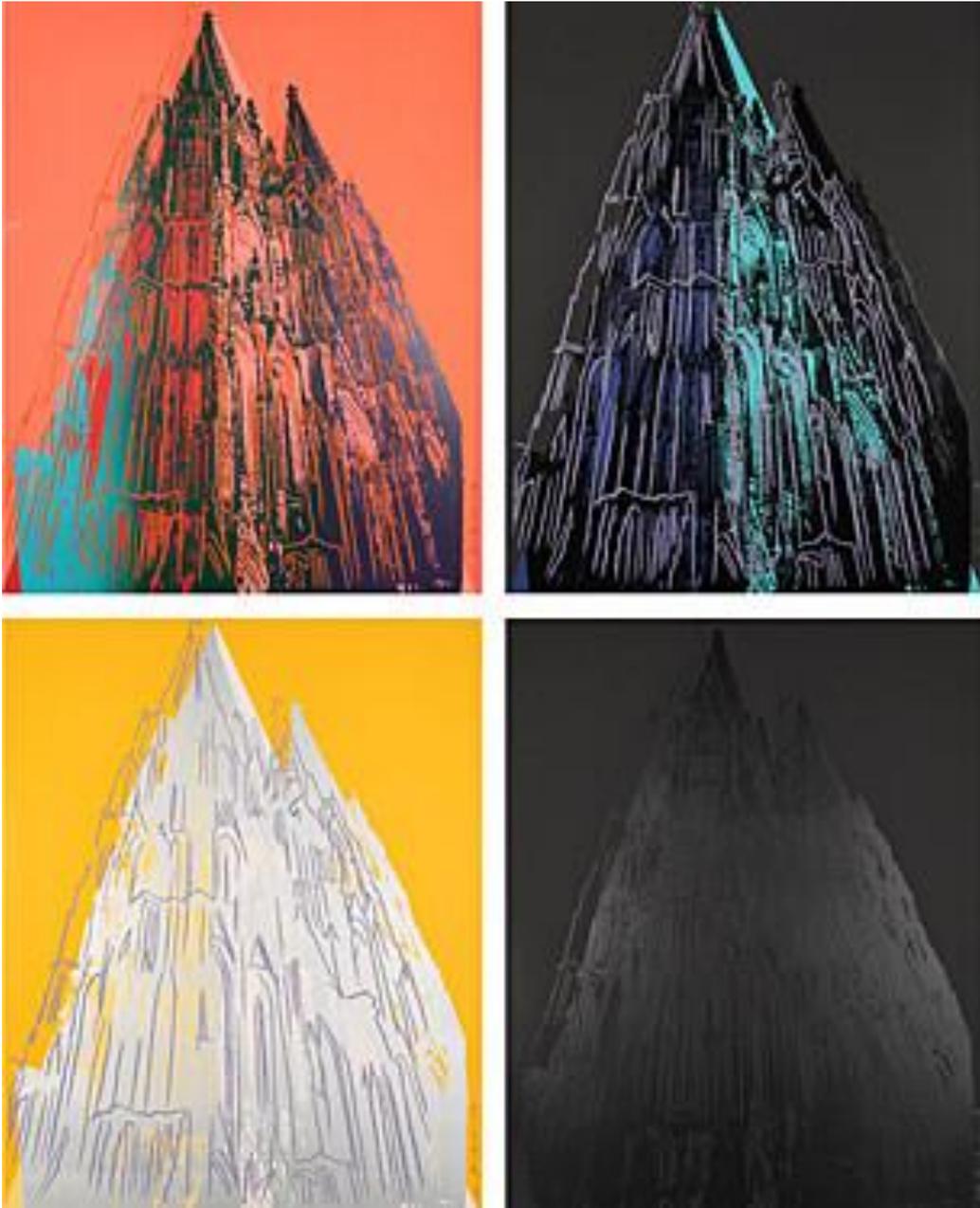


Abb.46: Andy Warhol, *Cologne Cathedral* (Kölner Dom) [1985], komplette Folge der 4 Farbvarianten, 4 Farbsiebdrucke mit Diamantstaub, 100x80 cm, sign. num., Auflage 96 Exemplare, Feldman/Schellmann II.361 - II.364, Ort unbekannt.



Abb.47: Andy Warhol, *Cologne Cathedral (Kölner Dom)* [1985], Farbsiebdruck in Rot mit Diamantstaub, 100x80 cm, Feldman/Schellmann II.361, Ort unbekannt.

IV. Zusammenfassung/Abstract

Claude Monet wird in der heutigen (zeitgenössischen) Literatur als Wegbereiter der abstrakten Malerei gehandelt, vor allem sein Farbauftrag, die Konzentration auf die unterschiedlichsten Lichtsituationen und die Auflösung des Gegenständlichen gelten als Vorreiter einer stilistisch modernen Formensprache. Doch was inspirierte gerade die Künstler der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich ihrer Zeit an modernste Techniken bedienen konnten, gerade Claude Monets Serien beinahe 100 Jahre später wieder aufzugreifen und in ihrem eigenen Stil zu adaptieren?

Diese Fragestellung wird in der vorliegenden Arbeit anhand des Fallbeispiels von Roy Lichtenstein analysiert. Dieser hat bewusst Monets Bildserien der Heuschaber, die Kathedrale von Rouen sowie die Seerosen, nicht kopiert, sondern vielmehr in seinem eigenen modernen Verständnis interpretiert. Dabei hat er seinen völlig eigenen Stil genutzt, um zum einen seine eigene Authentizität zu wahren und zum anderen, um damit sinnbildlich die Popkultur der Moderne widerzuspiegeln. Den Gegenstand dieser Arbeit bildet deshalb die direkte Gegenüberstellung von Monet und Lichtenstein, in der ihre Bildsprache und die Wirkungsabsichten ihrer Serien miteinander verglichen werden, um somit den Wandel der Serie vom späten 19. hin zum Ende des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Monet darzustellen.