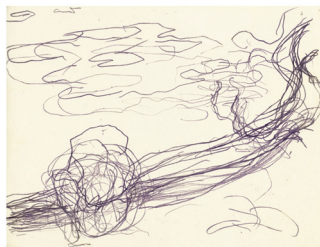


LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Contre-déclin

Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire

ART ET ARTISTES GALLIMARD



Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris: Éditions Gallimard, 2012, 313 Seiten

Dominik Brabant

Wenn man als Besucher des Pariser *Musée de l'Orangerie* die ovalen Säle betritt und sich von Claude Monets berühmten Seerosen-Bildern umgeben sieht, so verliert sich der Blick in der Evokation einer immer schon bewegten und doch stets gleichbleibenden Natur: Als ein *tout sans fin* lassen Monets gemalte Meditationen die traditionellen Ordnungsschemata der Landschaftsmalerei hinter sich. Die Kunsthistorikerin Laurence Bertrand Dorléac nimmt das großangelegte künstlerische Vermächtnis des impressionistischen Künstlers in einer Studie mit dem Titel *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire* zum Anlass, um nicht nur die biographischen und kunstpolitischen Umstände der Genese dieser Werke nachzuzeichnen, die allzu oft in reduktiver Weise als Vorläuferformen abstrakter Tendenzen im 20. Jahrhundert begriffen worden sind. Sie bettet die Werke zugleich auch in die ideengeschichtlichen Denkhorizonte der Zeit des späteren 19. Jahrhunderts bis hin zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus ein. Monet, der seine *grandes décorations* am Vorabend des Waffenstillstandes vom 11. November 1918 in einem Brief an Georges Clemenceau dem französischen Staat vermachte, wollte diese während seiner letzten Lebensjahre unter Aufbietung aller Kräfte gefertigten Werke, wie Bertrand Dorléac umfassend dokumentiert, als ein ästhetisches Asyl vor den Zumutungen einer krisengeschüttelten Zeit begriffen wissen, als ein gemaltes Monument für den Frieden, das den beherrschenden Dekadenzdiskursen dieser Epoche die subtile Schönheit der sichtbaren Naturerscheinungen seines Gartens in Giverny entgegensetzen sollte.

Als eine Art Kontrastfolie, vor der *Le Triomphe de Monet* (so der Titel des letzten Kapitels) umso strahlender erscheinen kann, wählt die Kunsthistorikerin das pessimistisch-kulturkritische Werk *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* des nationalkonservativen Geschichtsphilosophen Oswald Spengler, dessen erster Band 1918 und dessen zweiter Band 1922 erschienen.¹ Spenglers Versuch einer kulturkomparatistischen Gesamtdiagnose der Weltgeschichte, die höchst unterschiedliche Epochen und Kulturen im Zeichen der biologistischen Metaphorik von Wachstum, Blüte und Verfall als quasi-natürliche und somit auch unabänderliche Entwicklungsprozesse darstellen sollte, darf durchaus als ein zeitgenössisch breitenwirksames Pamphlet für antidemokratische Erlösungshoffnungen und nationalistische Selbstversicherung gelten. Mehrere Studien haben auch die kritischen Töne, die Spenglers Studie provoziert hat, in Erinnerung gerufen.² Freilich kann der heutige Leser angesichts des dräuend-apokalyptischen Duktus und der höchst ei-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

genwilligen Melange aus Goethescher Morphologie-Lehre und Nietzscheanischer Willensmetaphysik nur in Verlegenheit geraten. Spengler kontrastiert eine „apollinische“, weil präsenzverfallene Antike mit einem „magisch“ anmutenden Orient und einem „faustischen“, unweigerlich aufs Unendliche hindrängenden Abendland. Seine thanatologischen Beschwörungen einer unweigerlich dem Niedergang geweihten Moderne konnten dem französischen Impressionismus – wen würde es wundern – freilich nur wenig abgewinnen: Im Sinne einer „gefährliche[n] Kunst, peinlich, kalt, krank, für überfeinerte Nerven, aber wissenschaftlich bis zum äußersten,“³ schienen ihm die französischen Maler als Inbegriff einer urban überformten Dekadenz, deren Landschaftsmalerei selbst wieder als Ausweis und untrügliches Zeichen einer kulturellen Dämmerung, als Rousseauistische Verblendung erscheinen musste.

Bertrand Dorléac schlägt aus der Analyse dieser Quellen für ihre Studie Kapital und setzt von dort aus zu einem breitangelegten Panorama des naturmetaphorischen Denkens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert an, wobei ihre Argumentation auch Émile Zolas Roman *L'Œuvre* (S. 64ff.), Max Nordaus Degenerationstheorie (S. 61ff.), Ernst Haeckels Darwin-Rezeption (S. 78ff.) und Roger Marx' kunstkritische Verteidigung des Japonismus (S. 141ff.) streift. Die Konstellation von Monet und Spengler, deren Biographien sonst keine weiteren Berührungspunkte aufweisen, dient als Gravitationspunkt für die höchst unterschiedlichen Positionierungen dieser Epoche gegenüber dem „unvollendeten Projekt der Moderne“ (J. Habermas), deren Extrempole ein affirmativer Fortschrittsglaube auf der einen und eine defätistisch-säkularisierte Eschatologie auf der anderen Seite bilden. Ein Kapitel über die Faszination der Epoche für künstliche Paradiese, wie sie etwa bei der Pariser Weltausstellung von 1900 in einem überdimensionierten Aquarium zum Ausdruck kam, erstattet Monets scheinbar geschichtsenthobenen *grandes décorations* ihren Gegenwartsbezug zurück, indem es die phantasmagorischen Traumwelten ins Gedächtnis ruft, in die sich eine in ihrem Naturbezug verunsicherte Gesellschaft flüchtete (S. 108–117). Angesichts dieser überzeugenden Kontextualisierungen erscheint es jedoch weniger verständlich, warum die Argumentation nicht nachdrücklicher auf die jüngere Monet-Forschung eingeht: Ségolène Le Men etwa hat in einer Studie gezeigt, dass Monet durchaus ein gegenwartsinteressierter Künstler war, der mit den bissig-satirischen Karikaturen seiner Frühphase tief in der populären Bildkultur seiner Zeit verankert war.⁴ Ein weiteres Kapitel über die Landschaftsmalerei zur Zeit der *Troisième République* lässt nicht nur Monets Einbettung in ein dichtgesponnenes Netz an politisch engagierten Kunstkritikern wie etwa Gustave Geffroy zum Vorschein kommen, sondern es verdeutlicht zudem den entschieden republikanischen Impetus seiner Landschaftsgemälde, die weder zu religiöser Überhöhung noch zu allzu patriotischer Idealisierung (etwa im Sinne einer *France profonde*) einladen (S. 154ff.). Das darauf folgende Kapitel, das sich dem Problem der Serialisierung bei Monet widmet, richtet das Augenmerk unter anderem auf Charles Péguy's Deutungen von Monets visueller Poetologie der Serie, die gerade durch den Wandel in der Wiederholung weder in dekadente Endzeitvisionen noch in eine mechanistische Reproduzierbarkeit münden würde (S. 170).

In methodischer Hinsicht verschreibt sich Bertrand Dorléac einer Herangehensweise, die der mit ihren Schriften schon vertraute Leser aus Publikationen wie *L'Ordre sauva-*

ge: *Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950–1960* (Paris 2004) oder *Après la guerre* (Paris 2010) kennt: In einer sozialgeschichtlichen Tradition richtet sich ihr Interesse auf das Verhältnis von künstlerischer Formensprache und gesellschaftlich-politischer Zeitgeschichte, wobei die Katastrophen der zwei Weltkriege und die ideologischen Spannungsverhältnisse insbesondere zwischen Frankreich und Deutschland einen Angelpunkt ihrer Darstellung bilden.

Es ist jedoch gerade auch dieser weit ausgreifende Anspruch einer panoramaartigen Darstellung, der die Argumentation angesichts der leitmotivischen Zuspitzung auf Monets *monument pour la paix* und Spenglers geschichtsphilosophische Apokalyptik dann doch nicht wirklich ausgewogen erscheinen lässt. Ein Blick in den Namensindex zeigt die beachtliche Anzahl von über fünfhundert Persönlichkeiten, die dabei durchaus als repräsentativ für die kulturellen Kraftverhältnisse der Zeit verstanden werden darf. Und doch vermisst man schmerzlich manche der in den vergangenen Jahren so intensiv erforschten Vermittlerfiguren⁵, die sich konstant und ohne nationalistische Vorbehalte den deutsch-französischen Übersetzungsprozessen gewidmet haben. Während etwa Carl Einstein, Walter Benjamin oder Julius Meier-Graefe nur jeweils ein einziges Mal erwähnt werden und letztgenannter auch nur in seiner Rolle als Kunsthändler, nicht aber als Autor der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*⁶, sucht man als Leser angesichts der extensiven Analyse von Autoren wie Ernst Jünger und Friedrich Nietzsche oder von Künstlern wie Franz Marc und Wassily Kandinsky vergeblich Persönlichkeiten wie Harry Graf Kessler und nicht zuletzt frankophile Künstler wie Max Liebermann. Es waren aber eben auch diese Figuren, die in ihrem eigenen Handeln hoffnungsstiftende Momente der kulturübergreifenden Begegnung befördert haben und dadurch aktiv dem dumpfen Chor der Endzeitevokationen und Verfallsprognosen entgegengetreten sind. Es wäre erfreulich gewesen, wenn ihnen in dieser Studie mehr Raum zugesprochen worden wäre. Dennoch liest man das Buch mit Nutzen, da die Autorin mit großer Belesenheit und anhand zahlreicher Quellen und Zitate die intellektuellen Netzwerke und ästhetischen Verknüpfungsmomente sichtbar zu machen versteht, die sich zwischen den Protagonisten der Kunst, der Kunstkritik, der Kunstpolitik, der Wissenschaft und der Philosophie haben entfalten können.

1. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit*, München 1920 (22.–32. Auflage).
2. Vgl. exemplarisch: Barbara Beßlich: *Faszination des Verfalls: Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin 2002.
3. Spengler 1920, wie Anm. 1, S. 390.
4. Vgl. Ségolène Le Men, *Monet*, Paris 2010.

5. Vgl. exemplarisch: Andreas Holleczek und Andrea Meyer (Hg.): *Französische Kunst. Deutsche Perspektiven: 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin 2004.
6. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart 1904..

