

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde der Galerie,

ich begrüße Sie ganz herzlich in Giverny. Sie hören recht: Zählt man die explizit so übertitelten Arbeiten und all die gemeinten und gedachten Seerosen und Blüten in dieser Ausstellung zusammen, kommen wir auf eine so untrügliche wie trügerische Ehrenbekundung für Claude Monet und seinen legendären Garten, dass wir uns hier ganz häuslich einrichten können und uns inmitten jenes kleinen, zur Realität gewordenen Paradieses heimisch fühlen dürfen. Die aktuelle Ausstellung der Galerie Schlichtenmaier will mehr sein als die Vorstellung eines künstlerischen Stils oder eines saisonbedingten Themas. »Mythos Giverny« möchte eine Idee weitergeben: die Idee von der Entstehung eines modernen Mythos und die Idee davon, was Kunst leisten kann im Hinblick auf die Mythisierung. Heute reden wir meist von Mythen in Verbindung mit glamourösen Figuren der Pop-Branche, mit der Bewerbung von Markenartikeln oder eben Orten - ich werfe mal die ikonischen Namen »Michael Jackson«, »Porsche« und »Woodstock« in den Raum. Giverny ist auch so ein Ort. Der Garten, den der etwas über 40jährige Claude Monet ab 1883 in der 280-Seelen-Gemeinde Giverny errichtet und ausgebaut hat, ist nicht der erste im Leben des Malers, aber der bekannteste, in dem er bis zu seinem Tod 1926 malen sollte. Es handelte sich übrigens nicht um ein allzu bescheidenes Anwesen: Rund 15.000 Quadratmeter Gartengelände waren von 1893 an zu betreuen, nachdem Monet ein Wiesenstück dazu erworben hatte, das er zum Seerosenteich umbauen ließ. Um die 75 Pflanzenarten fanden sich in dem Garten, darunter verschiedenste Baum- und Gehölzarten, Schling- und Kletterpflanzen, Stauden und Gräser. Zugänglich war der Garten damals nicht, doch fuhr ab 1893 eine Eisenbahnlinie durch das Gelände, wodurch nicht nur der Garten, sondern auch der Meister selbst im weißen Rauschbart nicht zuletzt durch amerikanische Reisende legendär wurde. Nach Monets Tod jedoch verwilderte der Garten und verkam. Erst 1966 nahm die Académie des Beaux-Arts das Anwesen in ihre Obhut, später die Fondation Claude Monet. Bis der Garten 1980 der Öffentlichkeit übergeben wurde, versuchte man ihn nach Vorlage der Gemälde zu rekonstruieren. Was Sie heute in Giverny sehen, ist die Rückübersetzung einer Fiktion in die Realität, die einige hundert Tausend Touristen alljährlich bestaunen, in der Überzeugung, hier den originalen Quell eines grandiosen Werks zu sehen. Das ist nicht ganz falsch, aber es ist eben auch nicht ganz richtig. Diese Vermischung von Wahrheit und Fiktion, von Alltagsgärtnerei und Vision ist der Nährboden für das, was man Mythos nennen kann, dessen Ursprünglichkeit nicht mehr nach echt oder unecht unterschieden werden kann, zumal Monet zwar als Gärtner und Maler in Giverny lebte, aber der von ihm geliebte Garten selbst einer höheren Aufgabe diente: »Das Sujet ist für mich von untergeordneter Bedeutung: ich will darstellen, was zwischen dem Objekt und mir lebt«, so Monet. Und was dieser Augenmensch und Farbmagier schuf, ließ sich kaum aus der botanischen Vorlage erklären. Monets Malerkollege Paul Cézanne schwärmte: »Monet ist nur Auge, aber, Gott, was für ein Auge!« Was bis heute die Künstler anzieht, ist dieses Spielfeld zwischen Wirklichkeit und Vision, in dem sich die Kunst positioniert. Was Monet seiner Nachwelt ins Stammbuch schrieb, hat noch Gültigkeit: »Wenn man mit den Erscheinungen in Harmonie lebt, kann man der Wirklichkeit - oder zumindest dem, was man von ihr wissen kann - nicht fern sein.«

Hier mache ich einen Zeitsprung von etwa hundert Jahren. Im Jahr 1980, als Giverny für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, besuchte Winfred Gaul Giverny. »... Ich hatte es immer schon geahnt. Hier nun in Giverny, angesichts der Szenerie, die Claude Monet fast vierzig Jahre lang gemalt hat, wurde es zur Gewissheit: all diese Bilder von wogenden Sommergärten, von Pappeln am Ufer der Seine, diese Kaskaden von Grün und Blau und Lila, dieses von Orange, Blau und Rosa durchschienene Grau eines Wintertages, all diese Bilder, die wir in unserer Erinnerung mit uns herumtragen, als wären sie ein Stück unserer eigenen Erfahrung, sind nichts anderes als die Reproduktionen einer einzigartigen Vision. Ich bin betroffen und verzweifelt.

Betroffen, weil ein Stück Leinwand mit Farbflecken bedeckt mich stärker anrührt und bewegt als die Wirklichkeit, die ihm Modell gestanden hat. Und ich bin verzweifelt, weil ich weiß, dass dieser einmalige Moment, in dem innigstes Gefühl, schärfste Beobachtung, totale Hingabe an die eigene Vision und äußerste Sensibilität eine Symbiose eingingen, für immer dahin ist. Während ich im Garten umherschleuderte, vergleiche ich die Wahrnehmung, die meine Augen empfangen, mit der Erinnerung an die Bilder Monets, die er von diesem Garten gemalt hat. Aber wie sehr ich mich auch mühe, die Bilder meiner Wahrnehmung mit denen des Malers zur Deckung zu bringen, es will nicht gelingen. Nachdem man in Giverny gewesen ist, weiß man, dass all unsere Träume, Erinnerungen und Vorstellungen von Bildern bestimmt sind, die die Wirklichkeit schal und farblos erscheinen lassen.«

Nach seinem Besuch in Giverny beschäftigte sich Gaul, der einzige bereits verstorbene Künstler unserer Ausstellung, intensiv mit Claude Monet, was sich in zahlreichen Arbeiten niederschlägt - wie in den hier gezeigten Bildern »Besuch in Giverny« von 1982 oder »Sommer in Giverny« von 1991 - oder in einigen fiktiven Verortungen des französischen Ahnherrn: »C. Monet in Cuzco« (1982), »... in Marokko« (1983), »... am Kilimandscharo« (1983), »... in Manhattan« (1983), meist Triptychen wie auch dieser »Besuch in Giverny« hinter mir. Auf den ersten Blick haben die Arbeiten wenig mit dem impressionistischen Maler zu tun, doch setzt er dort an, wo Monet aufgehört hat: »So wie es keine vorherrschenden Formschemata in meiner Malerei gibt, sowenig gibt es den »typischen« Farbklang, der immer wiederkehrt. Alles ist möglich und alles ist durchgespielt: Primärfarben, Sekundärfarben und deren Kombination, Erdfarben, Mischöne von Weiß, Schwarz und Buntfarben.« Zudem begegnet Gaul den späten Seerosenbildern Monets und dem Mythos Giverny voller Empathie, die überraschend intensiv ausfällt: Die Seerosenserie in der Orangerie gebe ihm die »Illusion ..., in einem Meer von Malerei zu schwimmen«. Gaul versteht seine Farbexperimente als Farblichtspiele, zugleich wird die Stimmung greifbar wie in dem Gemälde »Sommer in Giverny«, das einen heißen Tag erlebbar macht, »das Flimmern der Luft ..., die sich ständig verändernden Reflexe des Wassers, kurz: die Veränderung, den Wandel, das Unbeständige, Fließende, Konturlose.«

Man muss nicht in Giverny gewesen sein, um sich ein Bild von diesem Dorf rund 60 Kilometer nordwestlich von Paris zu machen - es wird mit den Seerosen-Bildern von Claude Monet verbunden sein, die in den letzten Lebensjahrzehnten des Malers dort entstanden sind. Die Ausstellung in der Galerie Schlichtenmaier zeigt Arbeiten von zwölf Künstlern, die sich direkt oder indirekt mit Monets Werk und seinem Garten beschäftigt haben. Beginnend mit informellen und lyrisch-expressiven Hinwendungen - von Karl Otto Götz, Winfred Gaul oder Emil Kiess -, führt die Giverny-Schau über die um 1950 geborene Generation - mit Ralph Fleck, Luzia Simons, Werner Fohrer und Bernd Zimmer -, die sich in ihrem je eigenen Realismusverständnis mit den Themen des Gartens, der Seerosen oder des Wassers auseinandersetzen, bis hin zu später geborenen Künstlern - darunter Peter Sehringer, Lorenz Spring, Cornelius Völker, Elger Esser und Anna Bittersohl, die mit einem teils kritischen, teils innovativen Bewusstsein an das Blumen- und Gartenmotiv herangehen. Dass es als Motiv nichts an Aktualität eingebüßt hat, erkennt man an den Lebensdaten der teilnehmenden Künstler - Karl Otto Götz, der noch zu Lebzeiten Monets geboren wurde, und Anna Bittersohl trennen zwei Generationen, konkret 68 Jahre voneinander. (Apropos Aktualität: Das Grand Palais in Paris zeigt zur Zeit eine Garten-Ausstellung im Wirkungskreis Claude Monets - Sie haben vielleicht letzthin die Sendung auf ARTE dazu gesehen, in der auch Luzia Simons Erwähnung fand, die hier die brasilianische Seite ihrer Kunst zeigt. Die Fondation Beyeler präsentiert noch bis Ende Juni ihre Monet-Schau in Basel.)

Mit der Ausstellung in Stuttgart wird nicht nur deutlich, wie nachhaltig insbesondere der späte Claude Monet auf die Moderne und unsere Gegenwart gewirkt hat, sondern sie zeigt auch, dass

man mit malerischen und fotografischen Mitteln noch immer, und zwar international, eine selbständige Position zum mythisch gewordenen Gesamtkunstgebilde Giverny beziehen kann.

Karl Otto Götz experimentierte bereits in den 1930er Jahren mit Spritzbildern, was ihm prompt ein Mal- und Ausstellungsverbot einbrachte, auch wenn es ihn nicht davon abhielt, heimlich weiterzumalen. Nach der Befreiung entdeckte er 1952 die Rakeltechnik für sich: Sie ermöglichte es ihm, dünnflüssige Farbe in blitzschnellen, rhythmisierten Bewegungen über die Bildfläche zu verteilen, um - so Götz - »die Grenzen der eigenen subjektiven Vorstellung zu sprengen ... auf der Suche nach dem poetischen Ausdruck im Bild«. Voraus geht bei ihm stets ein meditativer Prozess, bei dem sich Götz das Bildschema bewusst macht, dessen klassischen Aufbau er durch die Schnelligkeit des expressiv-ekstatischen Malvorgangs auflöst. Das sah er in Monets späten »Nymphéas«, die er in Paris gesehen hatte, schon vorgebildet. »Ich bewunderte an Monets Seerosen, dass es keine Formen mehr gab, kein Muster- und Grundproblem, kein Vorne und Hinten. Alles griff ineinander und bildete ein Gewebe, nichts drängte sich hervor.« Ohne seinem Stil untreu zu werden, änderte Götz für seine »Giverny«-Serie ganz entschieden seine Palette, die sich dem farbsinfonischen Enthusiasmus des Franzosen näherte: »Das Genie von Monet besteht darin«, schrieb Götz, »dass er sich vom Strom seiner malerischen Entwicklungen hat mitreißen lassen ... Bis zuletzt hat Monet sich in seinen späten Bildern von der Natur anregen lassen. Aber er hat damit Malfaktoren entwickelt, die schon das Informel ... ahnen lassen.«

Der Baumeister-Schüler Emil Weiss ist demgegenüber ein Meister des Farbenspiels im bevorzugt stillen Gewässer, in dessen Welt sich für ihn »im Kleinen die Größe der unscheinbaren vielstimmigen Erscheinungsformen eines Mikrokosmos (erschließt), verborgen und offenbar zugleich«. Bei diesem Ansinnen nähert er sich in seiner Ästhetik einer impressionistischen Sicht, für die der »sicher imponantere Anblick« etwa des Meers faszinierend sein mag, der aber doch hinter der »Freude des Sehens an der ständigen Veränderung und Verwandlung« und hinter den »Wundern der sichtbaren Wirklichkeit« zurücksteht, das ohne Pathos auskommt. Das letztlich abstrakte »Triptychon« von 1984 mutet wie das Bild eines leise fortlaufenden Gewässers im reflektierenden Lichterspiel an und zugleich wie ein dreifach variiertes Blick auf einen Seerosenteich.

Ralph Fleck besuchte Giverny mehrfach, als der Garten touristisch noch nicht so überlaufen war. Später interessierte ihn aber gerade auch der ironische Blick auf die touristischen Voyeure des schönen Scheins. So sind seine »Giverny«-Bilder zwiespältig. Was ihn einerseits beschäftigte, war die Stimmung unter bewölktem Himmel, um den lichtdurchfluteten Eindruck zu vermeiden - wie auch hier in den Gemälden aus den 1990er Jahren. Abgesehen davon, dass für Fleck generell der blaue Himmel zu wenig malerische Potenziale freisetzt, geht es ihm in der Giverny-Reihe auch um den Kontrast zwischen dem französischen und dem deutschen Impressionismus: Die Franzosen haben für ihn »etwas Mediterran-Heiteres«, während die Deutschen »schwerer, ... dunkler« seien. Fleck überführt das von kollektiven Vorstellungen geprägte Giverny-Bild in die eigene Maltradition und gibt ihr eine andere Prägung - »mal wirkt der Teich wie ein silberner Brei, die Seerosen manchmal wie kleine Törtchen auf schwimmenden Paletten«. Wer die Kunst von Ralph Fleck kennt, wird sich nicht wundern, wenn man unmittelbar vor seinen Arbeiten das kühnste Informel wahrnimmt und mit einiger Distanz eine grandiose gegenständliche Ordnung erfährt. Flecks Faszination für Giverny liegt andererseits in dessen Psychotopie: Die Vermarktung machte den Mythos populär, aber auch zum Gemeinplatz. Dadurch entsteht aber auch ein neuer Reiz durch die postmoderne Frage nach Bild und Abbild, Original und Kopie. Ralph Fleck greift in einer Reihe von Ölbildern auf Packpapier auf diese Vielschichtigkeit der Wahrnehmung zurück und macht die Personen hinter den Seerosen zu den eigentlichen Protagonisten und deren Blick auf die Seerosen zum Motiv.

Oder noch komplexer gedacht: Der Betrachter blickt auf Gartenbesucher, die Bilder von Seerosen knipsen, welche als gemalte Imaginationen den fotografierenden und schauenden Menschen als real vorkommen müssen.

Szenenwechsel: Die in Berlin lebende Brasilianerin Luzia Simons lebte lange in Paris, hat sich aber explizit nicht mit Giverny befasst, wohl aber sehr intensiv mit dem Gartenthema. Nach langen Studienreisen in ihrer südamerikanischen Heimat 2012 und 2014 entstanden Scans von originalen, auf die Glasplatte gelegten Pflanzen, welche sie so arrangierte, wie sie sie in Künstlergärten fand. Für die Bildreihe »Jardim«, die eine Referenz an die brasilianische Heimat, an künstliche Gärten und an die Farbe Grün darstellt, verwendete die Künstlerin japanisches Mitsumata-Papier, das die ganze Fülle an Grüntönen am besten im Pigmentdruck wiederzugeben vermag. Die satten Farben spiegeln die Schönheit der brasilianischen Natur wieder, bilden aber auch fiktive Sehnsuchtsräume ab - hier trifft die Künstlerin dann doch auf den Mythos Giverny im weitesten Sinn. Die »Garten«-Bilder sind nicht nur Begegnungen mit der Kindheit, sondern spielen mit dem Reiz des Fremden oder scheinbar Vertrauten. Dass der überbordenden Blüte und vitalen Vegetation die morbide Seite der Vergänglichkeit zur Seite gestellt ist, ist ein Tribut an die Wirklichkeit und das Leben - und zugleich ein Reflex auf die kulturgeschichtliche Vanitas-Vorstellung, die im Zeitalter der Entdeckungen und des frühkapitalistischen Handels, insbesondere im 17. Jahrhundert, das Denken prägte.

Wie eingangs schon erwähnt: man muss nicht in Giverny gewesen sein, um den Geist von Monets Gartens zu spüren. Die Bilder aus Werner Fohrers »Waterface«-Reihe gehen von realen Motiven aus, die er in seiner Lebensumgebung findet. Der Neorealismus, der in der Landschaftsdarstellung auch neoromantische Züge trägt, lädt den illusionistischen Charakter sensuell auf: Licht- und Farbreflexe bringen das fingierte Wasser in Bewegung, die beim Nähertreten des Betrachters ihre Gegenständlichkeit verliert zugunsten einer zunehmend sich verschlingenden, überlagernden und verflüchtigenden Farbabstraktion, bis die optische Fluktuation scheinbar innehält. So zeigen sich die Wassermotive bei Fohrer als Wechselspiel von Bewegung und Stille, topographischem Naturporträt und Farbraumphantasie.

Bernd Zimmer, der sich in den 1970er Jahren mit Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salomé in Berlin zusammentat und die Galerie am Moritzplatz gründete, gehört zu den damals »Neuen Wilden«, die der Malerei neue, freche Impulse gaben und schlagartig in Deutschland berühmt wurden. Zimmer, der als Landschaftler sicher der gemäßigte der Gruppe war, fand über eruptive Naturbilder, Baum-, Berg- und kosmische Motive zum Thema Wasser, das für ihn Inbegriff des Ineinandergreifens von ständiger Bewegung - als Naturschauspiel - und Festhalten des Augenblicks - im Akt des Malens - wurde. Dynamik und Statik vereint er in gleichsam abstrakten und gegenständlichen Farbharmonien. »Der Blick auf den See, der Anblick einer Zehntelsekunde, bevor ein Hauch den Spiegel zerstört, verwandelt sich zu reiner Malerei, Abstraktion pur, der Augenblick wird zum statischen Bild.«

Am weitesten entfernt von den Gartenbildern Monets, und vielleicht näher dran, als man glaubt, ist Peter Sehringer mit seinen ganz eigenständigen Blumen-Serien. Er verzichtet in seinem Bild »Iris auf Rot« von 2008 wie sonst sowohl auf Pinsel als auch auf Leinwand, um der Malerei ein völlig neues Gepräge zu geben - ohne auf die lange Tradition der Gattung zu verzichten, im Gegenteil: Die Verwendung von zugesetzten Füllstoffen in seiner Farbe erinnert von der Wirkung her an alte Inkrustationen, während der Einsatz von Schablonen einen mosaizierenden Effekt erzielt. Gegen das Traditionsbewusstsein in der Technik setzt Sehringer auf eine radikale formale Vereinfachung und eine scharf konturierte Ordnung der Farbe, um mit der Wiederholung und dem Ornament als Stilmittel zu experimentieren. Dass sich über den Blick auf das ganze Bild erst die filigran gegenständliche Motivik ergibt, die sich im Detail als

abstrakte Farbflächenmalerei erweist, folgt den Erkenntnissen der Optik, die sich die Impressionisten zueigen gemacht hatten. Die bei Sehringer entstehenden Motivreihen unterwandert der Künstler individuell und malerisch durch eine subtil kontrastive Farbgestaltung, spielerische Einsprengsel und Oberflächenabschleifungen im kleinen sowie durch capriccio-artige Elemente, etwa die monumentalen, über die ganze Breite des Bildes durchrhythmisierten Blüten. So gewinnt Sehringer für die zeitgenössische Malerei eine neue sinnliche, kontextuelle Präsenz, indem er die Phasen ihres Entstehungsprozesses sichtbar lässt.

Inspiziert vom Informel, der Art Brut und dem Abstrakten Expressionismus in den USA, hat sich Lorenz Spring eine komplett andere Bildsprache entwickelt, die sich ausdrücklich an Cy Twombly anlehnt, dem gestisch-pastosen Auftrag jedoch ein bildbestimmenderes Gewicht verleiht. Mit der »Seerosen«-Serie setzt sich Spring bewusst auch mit den »Nymphéas« Claude Monets auseinander. Die Leinwand beklebt Spring in seinen Collagen mit Druckvorlagen von Fotos, die er in mehreren Schichten übermalt - jene hier und da komplett verdeckte, grundlegende Fotografie insinuiert die realistische Wiedergabe von Gewässern, auf dem Spring Farbblüten, oder besser: pure Farbmaterie in reliefartiger Masse aufträgt, um in Verbindung mit heutigen technischen Medien und im Wechsel von Formbildung und -auflösung, von Zufall und Kalkül eine Annäherung an Monets Impressionen von Garten, Himmel, Licht und Wasser zu erreichen.

Es ist unwahrscheinlich zu glauben, dass Künstler leichtfertig ein Genre verwenden würden, wenn sie die Gefahr einer gefälligen Darstellung nicht reflektiert hätten. Wenn dies bei allen Künstlern dieser Ausstellung zutrifft, so ist dies in besonderem Maße bei Cornelius Völker der Fall. Für ihn sind die »Blüten«, die er seit 1916 im Großformat inszeniert, eine Herausforderung, um die Malerei auf die Probe zu stellen: »Die Malerei muss mit diesen problematischen Motiven irgendwie klarkommen«. Völker setzt die Pflanzen einem gegenläufigen Bildraum aus, indem er sie auf eine spiegelnde Fläche legt, um einen Tiefenraum nach hinten zu öffnen, und zugleich diese Blüten selbst in einer fast schon fleischlichen Körperhaftigkeit darstellt, als wüchsen sie dem Betrachter entgegen. Diese Illusion des Auseinanderdriftens konterkariert der Künstler durch die Rückbindung auf die Fläche - was er malt, definiert sich nicht über die Perspektive oder über die Form, sondern allein aus der Farbe heraus, die keine Harmonie sucht, sondern den Kontrast. Man hat hier Parallelen zur »Emanzipation der Dissonanz« gesehen, wie sie Arnold Schönberg für die Musik suchte.

Ganz im Thema dieser Ausstellung ist Elger Esser. Die Diskrepanz zwischen Mythos und Realität des Ortes Giverny greift er in einer Serie von Bildern auf, die eine Untergruppe bildet, die allesamt unter dem fiktiven Serientitel »Combray« stehen - darunter fasst Esser verschiedene französische Topografien. In seinen Giverny-Motiven holt der Fotograf die Atmosphäre des von Monets Spätwerk geprägten Bild-Raums gerade nicht durch die Farbe ins Bild, im Gegenteil: In seinen gleichsam präzisen wie verklärenden »Combray«-Bildern schafft er - unter Anspielung auf Marcel Prousts fiktiven Ort der Erinnerung -, Raumutopien, die den tatsächlichen Orten eine poetische, gezeitigte Dimension in Schwarzweiß verleihen. Esser spielt mit dem Vergangenen, um in der dokumentierten Anwesenheit eine subjektive Gegenwart zu erzeugen. Essers Fotografien wollen »Orte des Innehaltens, des Verweilens« sein. Besonders seine »Giverny«-Bilder machen dies deutlich. Wenn Sie sein tief-dunkles, geheimnisvolles Foto hier betrachten, das nahezu alles um sich herum zu absorbieren scheint, können Sie nachvollziehen, wenn er sagt: »Bilder haben keine Unschuld mehr, aber im Augenblick des Machens gibt es diesen Moment der Unschuld und der Stille.« Diesen Moment macht er im Augenblick des Entschwindens gerade noch spürbar.

Was wäre ein Garten, wenn er bei aller Größe nicht auch im kleinen Ausschnitt Aperçus bereit hielte. Die Miniatur Anna Bittersohls mit dem Titel »Im Schatten« gehört zu einer Reihe von »Giverny«-Bildern, die sich Monets legendärem Garten als bühnenhaftem Naturraum widmen. Während sich ihre großformatigen Darstellungen mit dem Einbruch irritierender Störfälle ins Idyll befassen, fokussiert die Künstlerin in der kleinen Arbeit von 2017 eine - dem Titel nach - im Schatten liegende Seerose, die sich bekanntlich ohne Licht verschlossen gibt. Im übertragenen Sinn wird aus dem lapidaren, fast innigen Motiv ein Vergänglichkeitssymbol, zugleich aber auch eine Chiffre für die stillstehende Zeit.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, egal ob Sie je in Giverny gewesen sind oder nicht - angesichts der Fülle an Impressionen hier in der Ausstellung freut es mich, dass wir Sie hier in der Galerie begrüßen dürfen. Das hat einen großen Vorteil: In Giverny können Sie wahrscheinlich nur Pflanzen kaufen, hier dürfen Sie Kunst erwerben. Seien Sie unsere Gäste, erfreuen Sie sich an den Gesprächen zu einem inspirierenden Thema, tauchen Sie ein in die malerischen und medialen Topografien, die uns in Welten der Vergänglichkeit und der stillstehenden Zeit entführen, genießen Sie den Mythos eines Künstlertgartens im Spiegel seiner Nachwelt. Giverny ist überall, vor allem aber ist es in unseren Köpfen - und vielleicht bald an Ihrer heimischen Wand.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Günter Baumann, April 2017