

Stephan Stockmar

Innere und äußere Gärten

Paul Klee zu Gast in Max Liebermanns Villa am Wannsee

»Einmal, es war in Klees Feiernacht, legte er an geheimster Stelle den Keim zu seinem selbstbeschlossenen Ich. Von damals an wurden alle Fäden, die er zu spannen gesonnen war, zu zarten Würzelchen. Und was er seitdem seiner Seele zu erzeichnen vermag, wird Wurzelung. Er sollte sein Sonnenjahr in Tunis erleben. Sofort schoss die Pflanze schlank empor. Nun trägt sie Blüten: seine feurigen Aquarelle. Das Ich entfaltet sich aber weiter: wenn Paul Klee zeichnet, so treibt es neue Wurzeln; und bunte Blumen strahlen auf, wenn er malt, in Farben dichtet.« – Theodor Däubler, 1919¹

»Die Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese verästelte und verzweigte Ordnung möchte ich mit dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes [...] Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk. Es wird niemand einfallen, vom Baum zu verlangen, dass er die Krone genau so bilde wie die Wurzel. Jeder wird verstehen, dass kein exaktes Spiegelverhältnis zwischen unten und oben sein kann. [...] [Der Künstler] tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme doch gar nichts anderes, als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten. Weder dienen noch beherrschen, nur vermitteln.« – Paul Klee 1924²

Aus den vorangestellten Zitaten wird zweierlei deutlich: Paul Klee geht es mit seiner Kunst um ein sich entfaltendes Inneres – doch nicht losgelöst von der Natur. Diese verwandelt er sich an, ohne sie zu kopieren. So wird der Künstler ein Vermittler zwischen dem Inneren der Natur und der menschlichen Seele, die aus sich das Ich gebiert. Wie Georg Schmidt, späterer Direktor des Kunstmuseums Basel, anlässlich einer Klee-Ausstellung 1935 in Bern treffend bemerkt, ist diese »Arbeitsweise mit der eines Gärtners« zu vergleichen.

Auch wenn Klee sich durch reale Gärten vielfach hat anregen lassen, schon als Kind hat er einen »Quadratmetergarten« bepflanzt, so bildet doch

die Kunst selbst seine eigentliche Gärtnerei. Der Garten war für ihn nie nur ein äußerer Ort, den er (ab)malte, sondern immer auch ein Ort innerer Entwicklung und der Verarbeitung dessen, was er erlebt hat. Nach der Rückkehr von seiner Italienreise 1901/02 (»überfressen, ich Nimmersatt«) verbrachte er viel Zeit im elterlichen Garten in Bern – im »Verdauungsschlaf«. »Dann das Erwachen – fürchterlich vielleicht, die Umkehrung des Weges, statt hinein in mich: heraus von mir!«

Nun ist Klee mit einer kleinen, aber feinen Auswahl seiner zahlreichen Gartenbilder in Max Liebermanns Villa am Berliner Wannsee zu Gast, der seinerseits ein passionierter Garten-

die Drei 9/2018

maler war. Daraus ergibt sich eine spannende Gegenüberstellung. Während Klee sich um die »Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen« (1923) bemühte, ging es Liebermann vor allem darum, »dem Beschauer den Eindruck von Natur [zu] suggerieren« (1916), wobei seine Bilder durchaus ein ganz individuelles Naturerleben zeigen und ermöglichen.

Zwischen den Welten

Klees Gartenbilder nehmen ihren Ausgangspunkt vom inneren Erleben, von dem, was ihn erfreute und beseelte ebenso wie von dem, was ihn verletzte. Ein sprechendes Beispiel dafür ist das Bild ›Tor zum verlassenen Garten‹, entstanden im Schicksalsjahr 1935: Gerade aus Nazideutschland emigriert in sein Heimatland Schweiz, ereilt ihn zu dieser Zeit eine schwere Krankheit, posthum als progressive Skleroder-

mitis diagnostiziert, die ihn zunächst in seiner Schaffenskraft zurückwirft.

Auf den ersten Blick zeigt dieses Bild tatsächlich ein Gartentor in einer Mauer, hinter der baumartige Gebilde herausragen. Auch im Vordergrund zeigt sich Pflanzliches. Allerdings löst sich die Farbigkeit des Bildes weitgehend von den zeichnerischen Strukturen. Auffallend sind die ein wenig grell leuchtenden, dabei transparenten Setzungen in Gelb und Rot. Nur das Türkis fügt sich »brav« in den bräunlichen Torbogen ein. Doch wirkt es eher als Farbfläche denn als Tür: weder ein sich in sich abschließendes Grün, noch ein zurückweichendes Blau, sondern etwas dazwischen – das Auge anziehend und doch nicht wirklich greifbar. Über dem Tor wird es düster. Und das schwarze Baumgebilde links davon mit den wie verwischt wirkenden »Ästen« scheint wie abgestorben. Nach längerem Schauen beginnen die Bildebenen



Paul Klee: Tor zum verlassenen Garten, um 1935, Privatsammlung Bern

ineinander zu verschwimmen, wozu auch die diaphan wirkende »Mauer« beiträgt. Was dem gewohnten Blick zunächst als gegenständlich erschien, verliert nun an Bedeutung.³ Über Form und Farbe trete ich betrachtend mehr und mehr in einen Zwischenraum ein – zwischen den ›Dingen‹, zwischen den Welten, zwischen Hier und Dort. Doch die Mitte, unter dem Bogen, bleibt weiterhin merkwürdig unwirklich. Dieser Bereich ist weder der dunkelste noch der hellste im Bild, weder bedrohlich noch Hoffnung gebend. Und es scheint kein Davor oder Dahinter zu geben. Macht vielleicht gerade das die Schwelle zwischen den Welten aus? – So mich in das Bild hineinlebend, erfahre ich an mir selbst etwas, was vielleicht damals den Künstler bewegte: einen dimensionslosen Raum ohne gegebene Perspektive. Ist er – bin ich – in diesem Moment selbst dieses Tor?⁴

Erwartungsland

Durch den Durchgang neben dem Bild fällt der Blick auf ein Werk von Max Liebermann: ›Laubengang zum Heckengarten‹ (1920). Dieser grüne Laubengang erscheint wie ein offenes Tor, das zunächst jedoch durch eine verschattete Zone führt, hinter der es dann wieder licht und nun auch kräftig farbig wird: als ob rote Rosen aus dem sonst das Bild beherrschenden Grün leuchten. Dabei führt das weiß-bräunliche Wegband in fast unverminderter Helligkeit durch alle Zonen hindurch.

Max Liebermann hat sich um seine Villa am Wannsee ganz im Stil seiner Zeit einen kunstvollen Garten anlegen lassen, um ihn zu malen: Blumen und Bäume, Wege und Rabatten, Durchblicke und das Haus. Gelegentlich ist auch ein Mensch zu sehen. Alles in impressionistischer Manier: Es geht zunächst um Oberflächen, um Farbe und Licht. Auch wenn sich die Formen aufzulösen beginnen und die einzelnen Farbflecken zu Farbflächen verschwimmen, so steht die perspektivische Abbildung einer räumlich-gegenständlichen Welt zunächst im Vordergrund. Liebermann malt einen konkreten – seinen – Garten, wovon man sich durch die gelungene Rekonstruktion dieses Gartens selbst

überzeugen kann. Und seine Bilder zeigen mehr Natur- denn Seelenstimmungen.

Trotzdem geht auch er an eine Grenze, lassen sich seine Bilder auch als aus Farbflächen und -flecken zusammengesetzt lesen. In manchen Pastellen erscheinen die Beete wie abstrakte blaue oder gelbe Farbfelder mit unscharfen Konturen – so, als ob hier der durch seine Installationen mit Blütenstaub bekannt gewordene Bildhauer Wolfgang Laib (*1950) Blütenblätter oder Pollen ausgestreut hat. Hier steht nicht mehr der Gegenstand, sondern die Farbe mit ihrer Wirkung im Vordergrund, so wie auch die vielfältigen Grünvarianten, die fast allen Bildern gemein sind.

Während sich so bei Liebermann das sinnlich Erscheinende aufzulösen beginnt, geht Klee den Weg der Abstraktion systematisch weiter, schafft dabei neue Strukturen, baut von innen her eine neue Welt – ganz wie ein Gärtner. Seine Bilder gestalten sich oft mosaikartig aus mehr oder weniger regelmäßigen Flächen und rhythmischen Strukturen, wobei die äußere Welt oft nur mehr als Reminiszenz auftritt – oder wie verwesentlich in zeichenhaft-archetypischer Form, als Haus, Weg, Baum, Blüte oder Mensch. Wenn Klee ein Bild ›Orangengarten‹ nennt, so ist offensichtlich kein spezieller Garten gemeint, sondern das von ihm erlebte Wesen eines Orangengartens. In diesem Bild von 1925 scheint er vor allem eine konkrete Naturstimmung eingefangen zu haben und kommt insofern Liebermann nahe. In ›Häuser und Gärten‹ (1932) entsteht durch die Art der Verzahnung von beiden eine Einheit, die kaum noch das eine vom anderen unterscheiden lässt: Auch wenn man meint, einzelne Beete und Dächer ausmachen zu können, tauche ich hier als Betrachter zuerst in eine besondere Lebensform ein, die sich im Dazwischen abspielt. Macht nicht gerade dies den Garten als solchen aus?

›Neu angelegter Garten‹ von 1937 zeugt von einem Wiederaufbruch nach der Krise der Jahre 1935 und 1936: Neben beetartigen Strukturen in verschiedenen Wachstumsstadien und einzelnen pflanzliche Setzungen (oder Relikten?) gibt es im Zentrum des Bildes vor allem offene und lichte Flächen: Erwartungsland. Während

das Objektbild ›Beet‹ aus dem Jahr darauf ganz von dem Kontrast von schwarzen Zeichen über weißem, braun umrandetem Grund geprägt ist und so einen großen Ernst ausstrahlt.

Aufschlussreich ist auch, Liebermanns ›Gartenbank unter dem Kastanienbaum‹, von der eine Fassung in der Dauerausstellung der Liebermann-Villa zu sehen ist, mit Klees ›Korbstuhl im Garten‹ (1913) zu vergleichen: Nicht nur, dass dieser Korbstuhl im Gegensatz zu Liebermanns Bank nicht besetzt ist; er passt sich ganz in die pflanzliche Ornamentik des Bildes ein. Wenn man seiner Einladung folgen könnte, wäre man nicht nur besinnlicher Betrachter, sondern befände sich zugleich an einem imaginären Ort, der tatsächlich einen anregenden »Verdauungsschlaf« ermöglicht ...

›Liebermann und Klee – Bilder von Gärten‹ ist noch bis zum 17. September 2018 in der Liebermann-Villa am Wannensee in Berlin zu sehen. Der gleichnamige Katalog kostet 29 EUR.

1 Dieses und alle folgenden Zitate stammen aus dem Katalog zur Ausstellung.

2 Vgl. die in der Ausstellung gezeigte Zeichnung Klees ›Im Garten der Villa Louisiana‹ (1929).

3 Vgl. den methodisch aufschlussreichen Artikel von Claudia Törpel: ›Kandinskys ›Kleine Freuden‹. Zum unverschleierte Klang der ›konkreten Malerei‹, in DIE DREI, 4/2018, S. 64-73.

4 Diese Bildbeschreibung knüpft an eine gemeinsame Betrachtung mit Mitgliedern des Kunstwissenschaftlichen Kolloquiums der Sektion für Schöne Wissenschaften am Goethenauum an, das Mitte Juni in Berlin getagt hat.



Max Liebermann: Laubengang zum Heckengarten, 1920, Privatsammlung