

*Wolfgang Becker*

DIE AUFGABEN DES GÄRTNERS

1483 edierte der Ulmer Drucker und Verleger Lienhart Holl die erste Auflage des „Buches der Beispiele der alten Weisen“ in deutscher Sprache nach einem 200 Jahre alten mittellateinischen Text des Johannes von Capua. Die Fassung des Johannes geht - wie syrische, griechische, hebräische und arabische

Fassungen - auf eine mittelpersische Fabelsammlung des 6. Jahrhunderts zurück, die ihrerseits einer Urschrift in Sanskrit aus dem 3. Jahrhundert folgt.

„Die Fabeln des Bidpai“ oder „Kalila wa Dimna“ sind ein Fürstenspiegel, in dem Gespräche und Handlungen von Tieren verschiedener Gattungen überwiegen.

Der unbekannte Holzschneider, der die Ausgabe des Lienhart Holl illustrierte, mußte sich von Tieren ein Bild machen, die er nicht kannte, und sie in Landschaften und Handlungen darstellen, die seinen Kenntnissen widersprachen. Wir wissen nicht, ob ihm ältere Illustrationen vorlagen, aber weil ihm Beschreibungen nicht ausreichten oder unglaublich erschienen, wird er danach gefragt haben, ehe er Mut fand, die Bilder zu erfinden. Die Handlungen haben darum eine geringe Selbstverständlichkeit; Die Präsentation der Tiere tritt in den Vordergrund, und das Erstaunen über sie beherrscht die Szenen.

Der anonyme Holzschneider arbeitete in einer Zeitenwende. Er kannte noch die Zentralperspektive als Konstruktion der Wahrnehmung der Welt ebenso wenig wie die neue Notwendigkeit, die Natur zu inventarisieren, um ihrer Herr zu bleiben. Dagegen war ihm ebenso selbstverständlich, daß die Fabeln des Bidpai von Tieren handeln, wie, daß die Tiere für Menschen standen und nur so ihren Sinn erfüllten.

Wären uns alle Bilder von Tieren und Pflanzen von Beginn der orientalischen Schrift- und Bildsprachen so vermittelt, gebrochen durch zahllose Übersetzungen und Varianten, und würden alle so langsam gewachsenen, gestorbenen und wiedererwachten Bilder von Tieren und Pflanzen nun für die unendlichen Facetten des Menschen stehen, die Skala seiner Gefühle, seiner Wünsche und Sehnsüchte, seiner Zweifel und Ängste, dann erschiene es den Versuch wert, unsere neuzeitliche Neugier, das Tier und die Pflanze als etwas anderes zu entdecken, hintanzusetzen und uns ganz jener symbolischen Bildsprache hinzugeben, die nur uns selber ausdrückt.

Wie aber könnten Künstler solcher immenser innerer Reichtümer an Bildern sicher sein, wenn ihnen die Natur nicht als ein unerschöpfliches Füllhorn erschiene? Als im 16. Jahrhundert den Europäern die Welt vergrößert und neu vorgestellt wurde, entstanden Bilder von weit ausgelegten Landschaften, wimmelnd

von Pflanzen und Tieren. Sie suchten Anlässe in der christlichen Schöpfungsgeschichte: das Paradies vor dem Sündenfall oder Noahs sorgfältige Auswahl der Tierpaare, die in die Arche aufgenommen werden sollten oder nach der Sintflut aus ihr entlassen wurden. Hier, wo es um größtmögliche Vollständigkeit geht, begegnen wir in unserer Epoche zunehmend unserer Entfremdung. Vergewissernd fragen wir nach der Glaubwürdigkeit der Bilder von Tieren und Pflanzen, suchen nach Vorlagen in illustrierten Reiseberichten, in den Portfolios von Expeditionszeichnern, in Fotografien und Filmen. Die Authentizität der Bilder in die Skala unserer Gefühle einer gewaltigen Anstrengung.

Und dennoch bleibt den Bildern der Tiere und Pflanzen auch, als sie - Produkte der camera obscura oder der Fotografie - immer authentischer wurden, jene Neigung zum Irrealen, zur Fabel und Legende. Zuweilen genügt es, ein blaues Pferd (wie Franz Marc) oder einen grünen Elefanten (wie Katharina Fritsch) darzustellen, um die Schleusen für jenen Strom zu öffnen, der Texte und Bilder des Orients über die Jahrhunderte schwemmt.

Nehmen wir den Maler Hartmut Neumann zum Beispiel: er mag sich noch so sehr mit Illustrationen aus botanischen und zoologischen Werken, mit ausgestopften Tieren und Fotografien von Pflanzen umgeben, er mag ihre Ordnungssysteme kennen und ihre lateinischen Namen zitieren, er mag ihre Glaubwürdigkeit beteuern wollen - er versagt vor der Fülle, vor dem Rausch, den die Flut der Bilder, der er sich öffnet, hinterläßt.

Andere, die über seine Gemälde und Zeichnungen geschrieben haben, haben an gemalte Paradiesgärtlein des späten Mittelalters erinnert, an Roeland Savery und die Niederländer des 16. Jahrhunderts. Man wird überall dort, wo eine gezähmte, geordnete Natur, eine Kulturlandschaft im engen Sinn des Wortes, im Bild erscheint, in den Mosaiken der Omaidmoschee in Damaskus, in indischen und persischen Miniaturen, an Neumanns Bilder denken. Alle zeigen jene deskriptive Präzision bis in kleine Details, die leicht mit Authentizität verwechselt werden kann, aber nicht Authentizität sein muß. Und jene ungefähren, undefinierten Räume, die ihr aufs Äußerste widersprechen.

Die Facetten des Menschen, die Skala seiner Gefühle, seiner Wünsche und Sehnsüchte, Zweifel und Ängste, wenn sie sich denn in Huftieren, Insekten und Blumen ausdrücken ließen, erscheinen in diesen Bildern klar formuliert und auf besondere Weise geordnet. Auch Neumann ist kein Landschaftsmaler, der die Wanderungen der Wolken, die wechselnden Dramen des Lichts über dem Meer, die Unruhen des Windes in den Wäldern als Ausdruck wechselnder Seelenzustände schildert. Keines seiner Bilder bietet den Blick auf eine Landschaft, den ein fotografisches Auge bestätigen könnte. Wer eine solche „fotografische“, also bewegte, fließende Landschaft vor Augen hat, der wird als erstes in Neumanns Bildern eine Verfestigung bemerken, in der die Formen, die Tiere und Pflanzen sind, sich umschlingen, ineinander kneten, miteinander verflechten, Zöpfe und

Girlanden bilden. Nichts anderes unterscheidet einen Park von einer Landschaft. Der Maler nimmt die Position des Gärtners ein. Während aber der Park wechselnde Ansichten bietet, die des Beobachters auf der Terrasse, des Flaneurs im Labyrinth, die Aufsicht vom Belvedere, so beharrt Neumann so strikt auf der Seitenansicht, daß unser Wirklichkeitssinn an den großen Schautafeln verzweifelt: die Welt in diesen Bildern muß eine andere als unsere eigene sein.

Dort, wo der Mensch Zöpfe flicht und Girlanden windet, sprechen wir von Ornamenten. Aber der ornamentierende Mensch tritt dort, wo er Formen der Natur ordnet, in einen deutlichen Wettstreit mit ihr. Die kleinen Früchte in einer Bohnenhülse, die Samen in einem Granatapfel, die Dolden von Wacholderbeeren greifen ornamentalen Erfindungen des Menschen vor, und nähern sich die einen den anderen, so werden sie ununterscheidbar. Nimmt man diese Ununterscheidbarkeit wahr, so empfindet man vielleicht Versöhntheit, eine wohlige Verzauberung, einen shakespearischen Sommernachtstraum.

Diese Verzauberung würde sich nicht einstellen, wären die Bilder nicht so übermenschlich groß und so gedrängt gefüllt, daß die Farbhaut buchstäblich zuweilen zu platzen droht, und wären da nicht diese „symphonischen“ Farbverläufe, die jenen Rausch ausdrücken, der aus Indien kommt. Jetzt meine ich wirklich märchenhafte kosmogonische Farbatmosphäre, in der bengalische Lichter auftauchen können wie in einem Feuerwerk, einen „psychedelischen“ Effekt, der die Materialität der Gegenstände verändert und aufhebt. Eingehüllt in diese „Epiphanien“, rettet sich unser verzweifelter Wirklichkeitssinn in den Traum. Aber im Traum sind wir dort, wo sich die Bilder der Welt und die unseres eigenen Mikrokosmos begegnen. Wie wäre also jener Traum zu deuten, den diese Bilder darstellen?

In Neumanns Bildern wie in allen, denen wir sie zuordnen, werden Wünsche formuliert, sie stellen Modelle für gesellschaftliches Leben vor, in denen die Welt der Pflanzen und Tieren mit der des Menschen in Einklang, in Übereinstimmung oder die eine als Projektion der anderen lebt. Die Dissonanzen werden in diesen Modellen aufgelöst, Krach wird nur hörbar, wenn eine Fruchtkapsel platzt, Gewalt wird nur sichtbar, wenn eine Hülse aufbricht. In der Ordnung der Farben und Formen, die das gebrochenen Licht ungefährender Räume einhüllt, findet der fast andächtige Betrachter eine Kulturlandschaft wieder, die Menschen in ihren Bildern und Erzählungen über Jahrhunderte erbaut haben.

Neumann weist den Betrachter auf die Ordnung der Farben und Formen vielfach hin. Nicht zuletzt sind die Bilder geteilt, zwei Flügel sind deutlich aneinander gesetzt, die sich ergänzen oder entsprechen. In einem Bild beherrschen drei große Baumtore den Blick in eine dichte, dunkle, filigrane Pflanzenmauer. In einem Bild wirbelt aus einem begrünten Planeten eine furiose Flamme von einer Tafel auf die andere und erleuchtet einen kalten Stern. Wenn auch hier und dort solche monumentalen Motive die Bilder beherrschen, wird das Auge dennoch

veranlaßt, in diesen wohlgeordneten, mit Formen gefüllten, angereicherten Räumen zu suchen wie in der Partitur eines komplexen Orchesterstücks. Das Gnu hier steht in einer Baumkrone, die einer Blütendolde gleicht, ein Esel dort verharret hinter einem Busch, als suchte er Schutz vor dem neugierigen Blick, und die Insekten, die an den Schoten entlang kriechen, scheinen sich auf der Leinwand zu bewegen. Der suchende Blick, der sich an die Pflanzen und Tiere heftet, verliert sich schnell auf den großen Tafeln, weil keine Zentralperspektive, keine räumliche Illusion ihn in bestimmte Richtungen zwingt. Er darf in ihrer Ordnung schweifen und jedem Motiv seine eigene Bedeutung abgewinnen. Das erklärt, was wir in den Holzschnitten des Ulmer Buches ihre geringe Selbstverständlichkeit genannt haben. Jedes Motiv scheint eine Gattung zu repräsentieren, seine Bedeutung hat eine besondere Resonanz.

Das Bild „Tiergarten“ bindet die repräsentativen Vertreter ihrer Gattungen scheinbar in ein klassisches, illusionistisches Landschaftsbild. Aber die Öffnung zum Himmel verfinstert ein kugeliges Bündel frischer Pflanzen, das vor den Zebrafinken wirbelt. Es ist müßig, in den Bildern den „fotografischen Blick“ zu suchen. Er ist durch eine märchenhafte „Bedeutungsperspektive“ ersetzt, die eine Summe aller Ornamente bildet, aus der Mensch und Natur diese „Kulturlandschaften“ geschaffen haben.

Betrachten wir nun diese Pflanzen und Tiere in ihren Ordnungen zueinander als Projektion der menschlichen Empfindungen in ihrem Versuch, zwischen Einsicht und Aussicht ein Gleichgewicht zu finden - in einer labilen Phase der Kulturgeschichte, in der eine neue „...ducation sentimentale“ notwendig wird ebenso wie ein neues Verhältnis zur kultivierten Natur (zur „Kultur der Natur“), so geraten die großen Bilder Hartmut Neumanns von 1995-1997 in einen Kontext, in dem ein ästhetischer Anspruch, ein Wunsch nach Schönheit sich mit der Moral einer neuen Verhaltensfibel verbindet, die im Reich der Tiere und Pflanzen das der Menschen spiegelt.