

KATHARINA GÜNTHER

Gefühlt natürlich

Die Topfpflanze als Motiv in der expressionistischen Malerei

Zu den Motiven der expressionistischen Malerei zählt auch die bescheidene Topfpflanze. Doch warum nimmt sich eine so umstürzlerische Strömung dieses häuslichen, ja spießig-bürgerlichen Motivs an? In diesem Aufsatz wird gezeigt, wie sich das Sujet bei näherem Hinsehen überraschend gut in einige Schlüsselthemen des Expressionismus einfügt, wie etwa das Verhältnis zur Natur, Exotismus und Sterblichkeit.

Amongst many others, the humble potted plant is a motif of Expressionist painting. But why would such a revolutionary movement deal with this domestic, even bourgeois subject? This essay shows how, on closer inspection, it fits surprisingly well into some of the key themes of Expressionism, such as the relationship to nature, exoticism, and mortality.

Neben der traditionellen akademischen Malerei stellte der Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts nichts weniger als die bürgerliche Lebensweise infrage. Der Maler Oskar Kokoschka beschrieb ihn 1971 im Rückblick als eine »revolutionäre Bewegung«.¹ In der Malerei des Expressionismus findet sich eine Vielzahl an Motiven, von Aktszenen bis zum modernen Großstadtgetümmel. Doch auch die bescheidene Topfpflanze erscheint auf den Leinwänden, zwar in geringer Zahl, doch deutlich wahrnehmbar. Ist es ein Widerspruch, dass sich eine so umstürzlerische Strömung wie der Expressionismus dieses häuslichen, scheinbar harmlosen, ja spießig-bürgerlichen Motivs annimmt? Hermann Hesse lässt schließlich im Roman *Steppenwolf* von 1927 den Protagonisten Harry Keller als Reaktion auf die vor der Nachbarwohnung zu sehenden Zimmerpflanzen, eine Araukarie und eine Azalee, sagen: »Ich weiß nicht, wer da wohnt, aber es muss hinter dieser Glastür ein Paradies von Reinlich-

1 Oskar Kokoschka: *Mein Leben*. München 1971, S. 119; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: *Der böse Expressionismus. Neue Kunst für eine neue Gesellschaft*. In: Dies., Henrike Mund (Hg.): *Der böse Expressionismus. Trauma und Tabu. Ausstellungskatalog Bielefeld*. Köln, Bielefeld 2017, S. 22–37, hier S. 25.

keit und abgestaubter Bürgerlichkeit wohnen, von Ordnung und ängstlich-rührender Hingabe an kleine Gewohnheiten und Pflichten.«² Zwar handelt es sich bei »dem Expressionismus« in der bildenden Kunst keineswegs um eine homogene Gruppe, und individuelle Motivationen für die jeweilige Motivauswahl können stark voneinander abweichen. Im Folgenden soll jedoch gezeigt werden, wie sich dieses auf den ersten Blick im Kontext des Expressionismus weniger erwartbare Sujet bei näherem Hinsehen überraschend gut in einige Schlüsselthemen der Strömung einfügt.

Zunächst folgt ein kurzer Überblick über die Geschichte, Einflüsse und Charakteristika des Expressionismus und das Erscheinen der Zimmerpflanze als Motiv. Daran an schließt sich ein genauer Blick auf die neuen Darstellungsweisen und künstlerischen Ziele der expressionistischen Künstlerinnen und Künstler sowie darauf, was dies für die Abbildung von Pflanzen bedeutet, insbesondere in Bezug auf Gefühl und Innerlichkeit. Schließlich wird das Motiv der Topfpflanze im Kontext von weiteren für den Expressionismus bedeutenden Themengebieten besprochen: dem Verhältnis zur Natur, Exotismus und Sterblichkeit.

Expressionismus

In Deutschland wird der Expressionismus hauptsächlich mit den Künstlergruppen *Brücke* und *Der Blaue Reiter* verbunden. Die *Brücke* wurde 1905 in Dresden gegründet und bestand im Kern aus den Malern Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Otto Mueller. Die Gruppe ging 1913 bereits wieder auseinander. *Der Blaue Reiter* entwickelte sich um 1912 in München um Franz Marc und Wassily Kandinsky; es gehörten ihm aber auch in loser Vereinigung Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin und Paul Klee an. Assoziiert wird auch August Macke, der aber ebenso dem rheinischen Expressionismus zugeordnet wird. *Der Blaue Reiter* löste sich 1914 zu Kriegsbeginn auf. In Worswede befand sich ein Zentrum des nordischen Expressionismus, doch auch in Wien und Budapest bildeten sich expressionistische Tendenzen in der Malerei aus.

2 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Frankfurt a.M. 1974 [1927], S. 19 f.; zit. nach Kathrin Grotz, Patricia Rahempour: *Pflanze Ikone Phänomen – Der Gummibaum*. In: Dies. (Hg.): *Geliebt, gegossen, vergessen – Phänomen Zimmerpflanze*. Ausstellungskatalog Berlin. Berlin 2019, S. 112–117, hier S. 112.

Zu den Vorbildern des Expressionismus gehörten vor allem zeitgenössische künstlerische Positionen und Strömungen aus Frankreich. Maler wie Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh, aber auch die sogenannten Fauves, mit den Hauptvertretern Henri Matisse, André Derain und Maurice de Vlaminck, hatten bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten neue Zugänge zu Perspektive, Form und Farbe gefunden und begonnen, die Verbindung zwischen Realität und Abbildung aufzuheben. Gemeinsame formale Merkmale der expressionistischen Bewegung in der bildenden Kunst sind die Tendenz zur Abstraktion, wie eine gewisse Flächigkeit und leuchtende Farben, die beginnen, einen Eigenwert zu entwickeln, sowie die Betonung von Materialität und Farbauftrag. Zudem loteten alle Malerinnen und Maler auf ihre Weise die Beziehung zwischen dem Subjekt und der Welt aus und fragten, ob nicht möglicherweise das Innere das eigentlich Abbildwürdige sei, beziehungsweise wie das Innere die Gestalt und die Wahrnehmung des Äußeren bestimme.³

Der Expressionismus war ein Zeitphänomen, das auf die vorherrschenden Umstände reagierte.⁴ Die Industrialisierung schritt um die Jahrhundertwende rapide voran; dazu kamen unzählige bahnbrechende Entdeckungen und Neuerungen in Wissenschaft und Technik. Die preußisch-wilhelminische Gesellschaft war von konservativen Werten, traditionellen Geschlechterrollen und Lebensentwürfen geprägt. Die Lebensumstände wandelten sich schnell und existentiell, was für einige neuen Reichtum bedeutete, für viele andere aber tiefste Armut und Wohnungsnot in den Großstädten. Umstürze lagen in der Luft: Soziale Spannungen wuchsen und brachen in den frühen Arbeiter- und Frauenbewegungen auf. Die Kunst, die an den Akademien und Hochschulen gelehrt wurde, orientierte sich an den Gesetzen der Natur und der Antike. Über allem schwebte ein Gefühl der Erschöpfung und Überforderung, der Bedrohung und der Krise sowie der Entfremdung des Menschen von und der Erschütterung seiner Position in seiner Welt.⁵ Der Expressionismus war eine Rebellion gegen diese Zustände, gegen überholte Konventionen, festge-

3 Vgl. Paul Vogt: *Expressionismus: Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*. Köln 1978, S. 6–8, hier S. 6.

4 Vgl. hierzu Jutta Hülsewig-Johnen: *Der böse Expressionismus* (Anm. 1), S. 23 sowie Paul Vogt: *Expressionismus* (Anm. 3), S. 6.

5 Vgl. ebd. sowie Wolfgang Martynkewicz: *Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne*. Berlin 2013, S. 12–15; Donald E. Gordon: *Expressionism. Art and Idea*. New Haven, London 1987, S. 3 f.

legte Rollenmuster und überkommene Traditionen. Jutta Hülsewig-Johnen beschreibt die Strömung als »Kampfansage einer neuen Zeit an die Überzeugungen und Werte der alten; das Kampfmittel ist die Kunst«. ⁶ Anti-bürgerlich, antiakademisch und manchmal anarchistisch griff man zielgerichtet bürgerliche Tabuthemen wie Körperlichkeit und Sexualität auf. ⁷

Typische Motive des Expressionismus sind dementsprechend Großstadtszenen, Akte, Landschaften und Porträts. Auch Stilleben finden sich in den Œuvres der Expressionistinnen und Expressionisten. Quantitativ stellen sie allgemein ein untergeordnetes Genre dar, auch wenn die Häufigkeit von Position zu Position variiert. Ernst Ludwig Kirchner kreierte etwa 1500 Gemälde (mit Rückseiten) wovon immerhin 61 Stilleben sind. ⁸ In dieser Gruppe gibt es etwa sechs Kompositionen mit Topfpflanzen. Die Sichtung von Ausstellungskatalogen lässt für Gabriele Münter eine große Menge an Zimmerpflanzendarstellungen erahnen – ein Werkverzeichnis befindet sich momentan noch in Arbeit. ⁹ Auf den 295 bekannten Gemälden Otto Muellers finden sich sehr vereinzelt Schnittblumen, aber im Hintergrund nur eines Gemäldes, *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* (um 1927), eine auf einer Fensterbank platzierte Zimmerpflanze. ¹⁰ August Macke thematisierte in immerhin 26 von 592 im Werkverzeichnis aufgeführten Gemälden Topfpflanzen aller Art von Azaleen, Hyazinthen, Begonien bis hin zu Palmen und Petunien (Abb. 1). ¹¹

Wenn auch in vergleichsweise geringer Anzahl – Zimmerpflanzen sind Teil des expressionistischen Bildprogramms. Doch warum haben die expressionistischen Malerinnen und Maler dieses Sujet gewählt, wo sich doch andere Motive besser eigneten, um die oben beschriebenen Zustände zu kommentieren und ihre Ziele zu erreichen? Und das zumal der

6 Jutta Hülsewig-Johnen: Der böse Expressionismus (Anm. 1), S. 24.

7 Vgl. ebd., S. 29.

8 Vgl. Wolfgang Henze: Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart. In: Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Ausstellungskatalog Wichtrach. Wichtrach 2014, S. 5–7, hier S. 6; Ernst Ludwig Kirchner Archiv, URL: <https://www.henze-ketterer.ch/ernst-ludwig-kirchner-archiv> (7. Februar 2025).

9 Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung bereitet momentan einen Catalogue Raisonné vor; siehe URL: <https://www.muenter-stiftung.de/de/werkverzeichnis-2/> (7. Februar 2025).

10 Siehe Tanja Pirsig-Marshall, Mario-Andreas von Lüttichau: Otto Mueller. Catalogue Raisonné. Leipzig, Köln 2020. Bd. 1, S. 288.

11 Siehe Ursula Heidenreich: August Macke – Gemälde. Werkverzeichnis. Ostfildern 2008.



*Abb. 1: August Macke:
Blumen am Fenster Begonien in Töpfen I, 1910*

dauerhafte Besitz gerade exotischer Zimmerpflanzen nur durch ein verträgliches Raumklima, geschaffen von den neuen Rohrheizungen und den neuerdings günstigen großen, lichtdurchlässigen Glasscheiben des mit so großer Skepsis, ja Ablehnung betrachteten Industriezeitalters ermöglicht wurde?¹²

12 Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten. Kleine Geschichte der Zimmerpflanzen. München 2019, S. 9.

Projektionsfläche

Um diese Fragen zu beantworten, lohnt es sich, genauer zu beleuchten, wie die Geranien, Alpenveilchen und Palmen der Expressionisten und Expressionistinnen dargestellt wurden und was sie auf der Leinwand repräsentieren. In Gabriele Münters Gemälde *Stilleben mit Krug* von 1910 (Abb. 2) scheint eine graue Farbfläche mit grünen, roten und weißen Schattierungen sowohl eine Wand mit Heiligenbild zu sein als auch die Ablagefläche der Objekte im Bild zu konstituieren. Eine Differenzierung ist nicht auszumachen. Wir sehen einen größeren weißen und einen kleinen blauen Krug, ein braunes Kännchen, einen weißen Teller, auf dem ein Stück Obst zu sehen ist, und eine Zimmerpflanze. Aus dem bräunlichen Topf wachsen zwei große, grüne Blätter heraus, und eine oder mehrere rosa Blüten sind auszumachen. Alle Objekte werden von massiven schwarzen Linien umrahmt.

Münter wendet kaum eine der Techniken an, die es der Malerei erlauben, Tiefe in das Bild hinein vorzutäuschen, wie etwa Schattenwurf. Auch verleiht sie den Objekten selbst keine Dreidimensionalität. Stattdessen haben wir es etwa bei den Blättern der Pflanze mit einer homogenen grünen Fläche zu tun. Es fehlen jegliche Details, wie etwa der Stiel oder die Blattrippen. Alle Formen im Gemälde sind stark abstrahiert, verfremdet und verzerrt, was sich besonders deutlich bei der Darstellung der Krüge zeigt. Die Bestimmung der Pflanze ist aufgrund des Abstraktionsgrads schwierig – möglicherweise handelt es sich um eine Gummibaumvariante. Münter erzeugt aber ein harmonisches Zusammenspiel von Formen und Farbflächen, bei dem der Kontrast der Komplementärfarben Grün und Rot und deren Variationen im Vordergrund stehen.

Zwar sind Münters Gemälde noch klar in der gegenständlichen Realität verhaftet, exakte Illustration hat allerdings keine Priorität – mehr noch, formale Darstellung und Motiv hängen nicht mehr gezwungenermaßen zusammen. Über die Entstehung des Gemäldes *Mann im Sessel* (1913), berichtete Münter 1952,

[a]ls er [der Maler Paul Klee] in meinem großen Nachdenksessel saß und sich mit Kandinsky unterhielt, sah ich plötzlich ihn im Zimmer und das Zimmer mit ihm ganz bildhaft. Ich nahm mein kleines Skizzenbuch, das ich immer zur Hand habe, und machte schnell unbenutzt eine Notiz. Die weiße Hose stand im Mittelpunkt des Bildes, und der Mann war in lauter Rechtecken mit dem Sessel und den Bildern der Wand verwachsen. [...] Frei und nach eigenem Gesetz ist das Bild entstanden, gestützt auf meine Bleistiftskizze und geschöpft aus

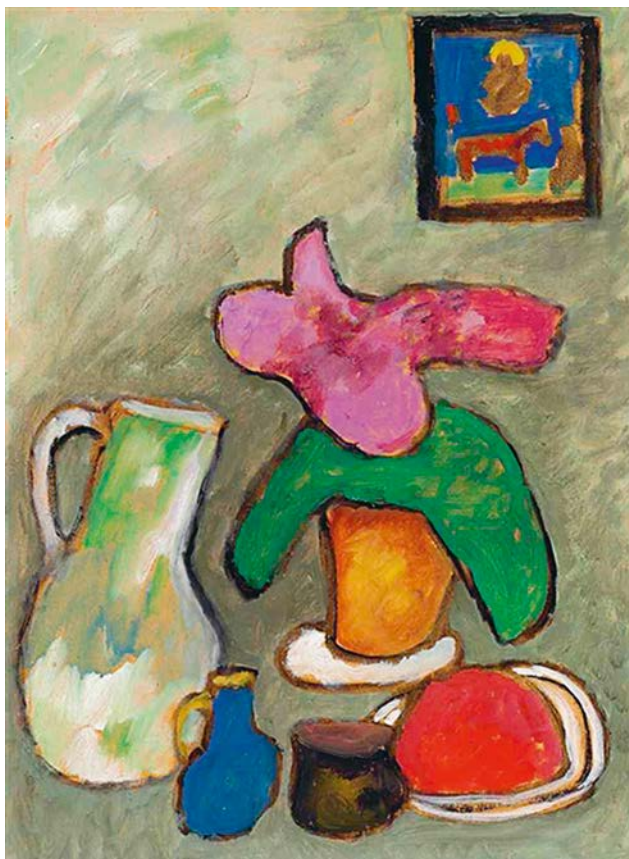


Abb. 2: Gabriele Münter: *Stilleben mit Krug*, 1910

der Palette. Nach dem Naturanblick habe ich mich nicht mehr gerichtet. [...] Ein Porträt von Klee zu malen, hatte ich nicht im Sinn; [...].¹³

Ähnliches lässt sich auch bei Münters Darstellungen von Pflanzen feststellen: Wir haben den Bereich der naturalistischen Dokumentation von Natur verlassen.

13 Gabriele Münter: *Mein Mann im Sessel*. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 51 (1952/53), H. 2, S. 53; zit. nach Isabelle Jansen: »Ohne Respekt vor dem Menschen ist kein wahres Bildnis möglich«. Die Bedeutung der Menschendarstellung für Gabriele Münter. In: Kathrin Baumstark (Hg.): *Gabriele Münter. Menschenbilder*. Ausstellungskatalog Hamburg. München 2023, S. 30–41, hier S. 35.

Die Expressionisten und Expressionistinnen beschäftigten sich intensiv mit den Theorien von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und Alfred Adler, aber auch mit Okkultismus, Anthroposophismus, Spiritismus und Theosophie.¹⁴ Dies führte zu einem neuen Verständnis davon, was sie als die Aufgabe von Kunst ansahen, beziehungsweise was sie mit ihrer Malerei erreichen wollten. Man misstraute der sichtbaren Realität und zweifelte an, was überhaupt abbildungswürdig ist. In einer Abkehr von den althergebrachten äußerlich-materialistischen Sichtweisen überlegte man stattdessen, ob nicht das Innere, das konstituiert, wie man sich selbst oder das Gesehene wahrnimmt, möglicherweise das sei, was wahr und wahrhaftig ist.¹⁵ August Macke erklärte 1914 im Almanach *Der Blaue Reiter*: »Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres.«¹⁶ Kirchner hielt ähnliche Ideen in seinem Tagebuch fest: »Die Malerei dient heute nur dem Traumgefühl, der Phantasie, dem Empfinden, das einst der Religion gehörte. Sie ist frei in jeder Weise. [...] Meine Arbeit [...] bedeutet Neuschaffung eines inneren Bildes mit abstrakten Formen, eine Concentration, das im Erleben innerlich Gesehene zu schaffen.«¹⁷

Derart frei und von der Aufgabe der akkuraten Beschreibung einer äußeren Realität enthoben, können die Motive der Expressionistinnen und Expressionisten nun andere Aufgaben übernehmen. Auch Blumen und Pflanzen, so betont Nicole Fritz, sind nun »Projektionsfläche für emotionale Befindlichkeiten [...]«. So dienten Fauna und Flora in den malarischen Nahansichten des Expressionismus als Ausdrucksträger für die unmittelbare Selbstwahrnehmung des Künstlers sowie als vegetabile Stell-

14 Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« – Das Ich als Symbol. Eine Physiognomie der Selbst- und Künstlerbildnisse Ernst Ludwig Kirchners. In: Dies. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner und die »Brücke«. Selbstbildnisse – Künstlerbildnisse. Bielefeld, Leipzig 2005, S. 10–24, hier S. 15 f.

15 Vgl. Donald E. Gordon: Expressionism (Anm. 5), S. 47; Paul Vogt: Expressionismus (Anm. 3), S. 13; Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 16.

16 August Macke: Die Masken. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.): Almanach Der Blaue Reiter. München ²1914, S. 22; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 16.

17 E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Hg. v. Lothar Grisebach. Köln 1968, S. 172, 175; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 17.



Abb. 3: Gabriele Münter: Mann am Tisch (Kandinsky), 1911

vertreter für diese.«¹⁸ Ein weiteres Gemälde von Münter verdeutlicht diese Idee trefflich. In *Mann am Tisch (Kandinsky)* von 1911 hält die Malerin ihren Lebensgefährten Wassily Kandinsky fest (Abb. 3). Dieser sitzt an einem gedeckten Tisch, auf dem sich neben einer Tasse und einem Teller mit Gebäck auch eine Topfpflanze befindet. Das Gewächs nimmt einen überproportional großen Teil der Komposition ein, und die spitzen Blätter der palmenartigen Pflanze scheinen die Figur zu bedrängen und ihr bedrohlich nahe zu kommen. Sie werden darum als abwehrend gedeutet sowie als Zeichen der Dissonanz und Entfremdung zwischen den Partnern.¹⁹

18 Nicole Fritz: Naturprozesse in der Kunst. Vom Expressionismus bis in die Gegenwart. In: Dies., Kunstmuseum Ravensburg (Hg.): Ich bin eine Pflanze: Naturprozesse in der Kunst. Ausstellungskatalog Ravensburg. Bielefeld, Berlin 2015, S. 67–81, hier S. 69.

19 Vgl. Annegret Hoberg: Gabriele Münter in München und Murnau 1901–1914. In: Dies., Helmut Friedel (Hg.): Gabriele Münter 1877–1962. Retrospektive. Ausstellungskatalog München, Frankfurt a.M. München 1992, S. 27–46, hier S. 40.

Natur

Für die Expressionistinnen und Expressionisten spielte die Auseinandersetzung mit der Natur eine entscheidende Rolle, wenn auch in unterschiedlichen Ausformungen. Wo August Macke etwa sich eher den Parks und Gärten zuwandte und den Menschen vornehmlich als in die »gestaltete Natur« eingebunden betrachtete, pflegten die *Brücke*-Maler eine enge Beziehung mit der freien Natur.²⁰ Als Reaktion auf die eingangs beschriebene, als bedrohlich und einengend empfundene Zeitsituation entwickelten sie eine starke Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und einem Leben in Harmonie mit der möglichst ungezähmten, von der Zivilisation nicht berührten Natur. Nach der Vorstellung der *Brücke*-Expressionisten lebte »[d]er ›Neue Mensch‹ [...], im Einklang mit den ›Lebensreform‹-Bestrebungen der Zeit, in ›freier Natürlichkeit‹ und Selbstbestimmung, ohne die einengenden Schranken gesellschaftlicher Konventionen«.²¹ Entscheidend für die Entwicklung dieses Lebensentwurfs war auch die Identifikation mit der imaginierten Lebenswelt der außereuropäischen Naturvölker.²² Als Konsequenz unternahmen die *Brücke*-Künstler in den Sommermonaten gemeinsame Ausflüge an die Moritzburger Seen nahe Dresden oder teils lange Reisen an die Ostsee. Dort ging man den Idealen der Lebensreformbewegung entsprechend körperlichen Aktivitäten wie Bumerangwerfen und Bogenschießen nach, die sicher auch einen Bezug zu den Naturvölkern herstellten, die man sich zum Vorbild gemacht hatte.²³ Als Fortsetzung des Aktstudiums im Atelier malte und zeichnete man die mitreisenden Modelle.²⁴ Dabei konnte spontane, unverfälschte Bewegung beim Baden oder beim Spiel auf der Wiese studiert werden;

20 Vgl. Ursula Heiderich: »Durchfreuen der Natur«. In: Klaus Bußmann (Hg.): *Durchfreuen der Natur. Blumen, Gärten, Landschaften. August Macke und die Expressionisten in Westfalen. Ausstellungskatalog Münster 1994/95*. Münster 1994, S. 9–14, hier S. 12.

21 Jutta Hülsewig-Johnen: *Der »Neue Mensch«* (Anm. 14), S. 10.

22 Vgl. Reinhard Wegner: *Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1983, S. 35 f.; Andreas Gabelmann: *Im Rhythmus der Natur. Das Motiv der Landschaft im Werk der »Brücke«*. In: Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hg.): *Im Rhythmus der Natur. Landschaftsmalerei der »Brücke«*. Ausstellungskatalog Ravensburg, Ostfildern 2006, S. 8–35, hier S. 26.

23 Vgl. Meike Hoffmann: *Natur kollektiv erleben. Goethe, Steiner, Lipps und die Badeszenen der »Brücke«-Künstler*. In: Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hg.): *Im Rhythmus der Natur* (Anm. 22), S. 36–47, hier S. 39.

24 Vgl. ebd., S. 36–38.



Abb. 4: Karl und Emy Schmidt-Rottluff in ihrem Wohnzimmer, Stierstraße 3, Berlin-Friedenau, wohl Anfang der 1920er Jahre

Unbekleidetheit wurde nicht als erotisch oder schambehaftet konnotiert, sondern als natürliches Aufgehen der Modelle in der Umwelt verstanden und entsprechend dargestellt.²⁵

Zuhause in Dresden oder Berlin lebten die Expressionisten und Expressionistinnen allerdings ebenso von der Pflanzenwelt entfremdet wie andere Bewohnerinnen und Bewohner der Mietwohnungen und -kasernen der modernen Großstadt.²⁶ Für Letztere, ebenso wie für die Expressionist:innen, bildeten Zimmerpflanzen den unmittelbarsten Bezug zur »wilden« Natur (Abb. 4).²⁷ In Alfred Döblins Erzählung *Die Ermordung*

25 Vgl. ebd., S. 39. Im Zusammenhang mit Otto Muellers *Liebepaar* (1919) und *Weibliche Akte im Freien* (um 1920) vgl. auch Paul Vogt: *Expressionismus* (Anm. 3), S. 82.

26 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: *Pflanze Ikone Phänomen* (Anm. 2), S. 116. Das Brücke-Museum Berlin stellt eine interaktive Karte mit den Wohnorten der Künstler in Berlin bereit; URL: <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/bruecke-in-berlin/> (7. Februar 2024).

27 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: *Pflanze Ikone Phänomen* (Anm. 2), S. 116.

einer *Butterblume*, entstanden zwischen 1903 und 1905, gräbt der Protagonist nach der Ermordung der titelgebenden Butterblume eine der überlebenden Pflanzen aus und nimmt sie als Topfpflanze mit nachhause. Martin Bartelmus weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass »[d]ie Butterblume [...] durch das Eintopfen domestiziert [wird] [...] und ihren Status [wechselt]. Nun ist sie Teil des Besitzes, nicht mehr nur das Andere der Natur.«²⁸ Die Topfpflanze ist also eine Grenzgängerin zwischen Innen und Außen, zwischen wild und domestiziert, zwischen Natur und Wohnraum. Sie bringt ein Stück der Natur, zu der man die Verbindung sucht, in die Heimstätten der Expressionisten und Expressionistinnen. Auf deren Leinwänden kann sie gleichermaßen als eine Art Anker gelesen werden, ein Symbol für und eine Erinnerung an die ursprüngliche, ungezähmte Natur außerhalb des Hauses und der Städte.

Exotismus

Die Suche nach ursprünglichen Lebens- und Kunsterfahrungen führte die expressionistischen Malerinnen und Maler vor allem auch zu den vorindustriellen Lebenskulturen außerhalb Europas. Dabei beförderten die deutschen Kolonialismusbestrebungen ein neues Interesse an »weit entfernten Völkern und Kulturen«; man war am »Fremdländischen«, »Andersartigen« und »Primitiven« interessiert.²⁹ Dieses Interesse lässt sich unter dem Begriff »Exotismus« subsumieren, der »fanatischen Zuwendung zu fremden Kulturen«, bei der fremde Länder und Kulturen als »faszinierender Sehnsuchtsort« wahrgenommen werden – allerdings zu meist eine eurozentrische Konstruktion bleiben.³⁰

Der Maler Emil Nolde reiste 1913/14 als Gast im Rahmen einer Forschungsreise, bei der unter anderem die »rassistischen Eigentümlichkei-

28 Martin Bartelmus: Ein blumiger Tod. Alfred Döblins vegetative Poetik des Todes in *Die Ermordung einer Butterblume*. In: Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen (Hg.): *Expressionismus 12/2020*. Tod. Berlin 2020, S. 79–90, hier S. 85.

29 Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus: Einführung der Kuratorinnen*. In: Kirchner und Nolde: *Expressionismus. Kolonialismus*. Ausstellungskatalog Kopenhagen, Amsterdam, Berlin. München 2021, S. 20–33, hier S. 23, 27 f.

30 Michael Mayer: »Die Tropen gibt es nicht«. *Dekonstruktion des Exotismus*. Bielefeld 2010, S. 9 f.

ten der Bevölkerung« erkundet werden sollten, in die damalige deutsche Kolonie Neuguinea.³¹ Inspiration fand er dafür bei dem französischen Maler und Vorreiter des Expressionismus Paul Gauguin, der bereits in den 1890er Jahren die Karibik und speziell Tahiti besucht hatte.³² Doch weite Reisen waren nicht zwingend notwendig. Um ihren Drang nach Ferne und den damit verbundenen Exotismus zu stillen, konsultierten die Expressionistinnen und Expressionisten ethnologische Sammlungen und Literatur, aber auch Zirkus, Theater, Varieté und die sogenannten Völkerschauen boten Möglichkeiten, mit Personen aus Afrika, Asien oder den Amerikas in Kontakt zu treten.³³ Kirchner beispielsweise besaß selbst Bücher über Ethnologie und einige originale Gegenstände, wie einen Hocker aus dem Kameruner Grasland.³⁴

Man suchte nach Vorbildern für einen neuen Lebensstil, aber die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen schlug sich ebenso in der Motivwahl, Formensprache und dem Bildvokabular der Expressionisten und Expressionistinnen nieder. Die eingangs schon angedeutete Reduktion der Malmittel, Motive und Formelemente, der leuchtende Kolorismus, die antiperspektivische Flächigkeit und die antiakademische Verzerrung der Körperbilder kann in großen Teilen auch auf die Beschäftigung mit Kunstgegenständen aus außereuropäischen Kontexten zurückgeführt werden.³⁵ Diese unreflektierte Aneignung, die stets aus einer rassistisch-kolonialistischen Sichtweise erfolgte, wird heute zurecht neu gelesen und eingeordnet. Mit ihr bestätigten die Expressionistinnen und Expressionisten »Vorstellungen von europäischer Überlegenheit und [...] stereotype, durch naturwissenschaftlichen Rassismus und Kolonialismus entstandene Ansichten über die Menschen aus afrikanischen und asiatischen Ländern – und [verstrickten sich] auch selbst in das Unternehmen Kolonialismus«.³⁶

31 Emil Nolde: *Welt und Heimat. Die Südseereise 1913–1918* (verfasst 1936). Köln 1965, S. 15; zit. nach Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 20.

32 Vgl. z. B. Christoph Becker (Hg.): *Paul Gauguin – Tahiti. Ausstellungskatalog* Stuttgart. Ostfildern 1998.

33 Vgl. Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 21 f., 27.

34 Vgl. ebd., S. 30.

35 Vgl. Donald E. Gordon: *Expressionismus* (Anm. 5), S. 70; Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 23.

36 Ebd., S. 23.

Wann und auf welche Weise einzelne Zimmerpflanzenarten nach Europa gelangten, kann von Gewächs zu Gewächs stark divergieren. Das Alpenveilchen etwa kam wahrscheinlich bereits im frühen 17. Jahrhundert als Pflanze für Sammler und Liebhaber zuerst nach Frankreich; beheimatet ist es im Mittelmeerraum und in Kleinasien (Abb. 5).³⁷ Über die Kolonien kam im frühen Industriezeitalter dann eine ganze Fülle exotischer Pflanzen nach Europa, die zwar zuerst in den herrschaftlichen Gewächshäusern verblieben, rasch aber auch in die Wohnungen des Bürgertums einzogen.³⁸ Das Usambaraveilchen beispielsweise steht in direktem Zusammenhang mit der deutschen Kolonialherrschaft. Die eponymen Usambara-Berge liegen in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika, dem heutigen Tansania.³⁹ Das Usambaraveilchen erreichte Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts und wurde dann schnell und extensiv kommerziell vermarktet.⁴⁰ Allgemein gehen Zimmerpflanzen oft auf Wildarten zurück, die meist aus den Tropen und Subtropen eingeführt wurden, besonders aus Südafrika, Mexiko und Südostbrasilien.⁴¹

Wir wissen nicht, inwiefern und in welcher Detailtiefe die expressionistischen Künstlerinnen und Künstler über die Herkunftsgeschichten ihrer Zimmerpflanzen informiert waren, oder inwieweit sie sie als exotisch wahrnahmen. Das obig ausgeführte explizite Interesse an fremden Ländern, Kulturen und Ästhetiken spricht jedoch von einer gewissen Sensibilität gegenüber diesem Thema. Die selbstverständliche Kombination einer Zimmer-Klivie – Ursprungsland Südafrika – auf einem Leopardentisch mit der nach afrikanischen Vorbildern gestalteten Skulptur Karl Schmidt-Rottluffs, *Blauroter Mädchenkopf* (1917), auf der Fensterbank im Wohnzimmer des Ehepaars Schmidt-Rottluff zeigt, wie exotische Pflanzen und Plastiken zumindest zusammengedacht wurden (siehe Abb. 4).⁴² Gleiches wiederholt sich in Schmidt-Rottluffs Spätwerk, wo in Gemälden wie *Stilleben mit Holzplastik* (1949) eine Topfpflanze, eine Dieffenbachie oder möglicherweise eine Calathea, zusammen mit einer weiteren vom Künstler selbst nach exotischen Vorbildern angefertigten Plastik,

37 Vgl. Ingrid-Gisela Gründler: Das Alpenveilchen. Berlin 1987, S. 10, 32.

38 Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten (Anm. 12), S. 9.

39 Vgl. ebd., S. 62.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 5.

42 Vgl. Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis. München 2001, Bildunterschrift zu Abb. 72 auf S. 115.



Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner:
Alpenveilchen zu Weihnachten, 1917

Blauroter Kopf von 1917, erscheint.⁴³ Unbewusst oder nicht – die Zimmerpflanze in der Wohnung und als Motiv auf der Leinwand manifestiert das Exotische in ähnlicher Weise wie die Sammlungen und Abbildungen exotischer Plastiken. Die Topfpflanze bildet dabei eine lebendige Botschafterin ihrer exotischen, weit entfernten Ursprungsländer.

43 Vgl. *Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart* (Anm. 8), S. 28. Die Dieffenbachie kommt aus den tropischen Wäldern Mittel- und Südamerikas. Vgl. Karin Greiner, Angelika Weber: *Zimmerpflanzen. Die 200 schönsten Arten für jeden Wohnstil*. München 2016, S. 115. Die Calathea stammt aus den tropischen Wäldern Südamerikas. Vgl. Nico Vermeulen: *Encyclopedia of House Plants*. Godalming 1997, S. 45.

Sterblichkeit

Der Schriftsteller Hermann Bahr schrieb im Februar 1914: »Niemand war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemand war die Welt so grabesstumm. Niemand war der Mensch so klein. Niemand war ihm so bang. [...] Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.«⁴⁴ Wie eingangs ausgeführt, war das beginnende 20. Jahrhundert von einem erdrückenden Gefühl des Unbehagens, der Bedrohung und sich verdichtender Krisen geprägt, das sich mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 als schreckliche Realität manifestierte. Doch schon vor Kriegsbeginn sind Tod und Sterblichkeit häufig anzutreffende Topoi in der expressionistischen Kunst und Literatur.⁴⁵ Auch in diesen Themenkomplex passt sich das Motiv der Zimmerpflanze überraschend gut ein.

Bohumil Kubišta, ab 1911 Mitglied der *Brücke*, platzierte in *Stilleben mit Totenkopf* (1912) neben der mit ihrer intensiven Farbigkeit das Bild bestimmenden Grünpflanze einen Totenkopf, dessen geometrisch zersetzte Formen sich im homogenen Beige des Hintergrunds aufzulösen scheinen (Abb. 6). Steffen Eigl beschreibt, wie in diesem stark vom Kubismus beeinflussten Werk die »klassische Vanitas- und Memento-mori-Symbolik« zu einer »Meditation über die Vergänglichkeit alles Irdischen« auffordere, wobei jedoch gerade die »Dualität von Tod (unbelebter Totenkopf) und Leben (vegetabile Üppigkeit der Pflanze)« betont werde, beziehungsweise »die Pflanze [...] in ihrer gesättigten Opulenz über das stillgelegte Leben des Totenkopfs triumphiert«.⁴⁶ Doch dieser von Eigl

44 Hermann Bahr: Expressionismus. München 1919 (Salzburg 1914), S. III; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der böse Expressionismus (Anm. 1), S. 24; der Text wurde erstmals in der Februarausgabe von *Die neue Rundschau* publiziert: Hermann Bahr: Expressionismus und Goethe. In: Die neue Rundschau 25 (1914), Nr. 2, S. 913–926. Vgl. Kritische Edition und Textverzeichnis Hermann Bahr, Universität Wien, Leuphana Universität Lüneburg; URL: <https://bahr.univie.ac.at/bibliografie/38716> (7. Februar 2025); URL: <https://bahr-textverzeichnis.acdh.oeaw.ac.at/pmb130343.html> (7. Februar 2025).

45 Vgl. Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Expressionismus 12/2020 Tod (Anm. 28), S. 7–9.

46 Steffen Eigl: Bohumil Kubišta und die klassische Bildtradition. Zwischen Totentanz, *nature morte* und Selbstreflexion. In: Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen (Hg.): Expressionismus 12/2020 Tod (Anm. 28), S. 62–76, hier S. 71.



Abb. 6: Bohumil Kubišta: *Stilleben mit Totenkopf*, 1912

postulierte Sieg des Lebens über den Tod ist trügerisch. Kubišta selbst wies 1911 auf das Schwellendasein der Topfpflanze zwischen Tod und Leben hin: »Schau auf die Pflanze, die im Winter [...] scheinbar tot ist, schau, wie sie mit den ersten Sonnenstrahlen Knospen treibt, die sich zu Blättern und Blüten entwickeln [...] und erneut in einen teilweisen Tod [...] fällt.«⁴⁷ Darüber hinaus sind die Lebensumstände aller Topfpflanzen

47 Bohumil Kubišta: Von den Voraussetzungen des Stils. 1911. In: Heinke Fabritius, Ludger Hagedorn (Hg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München 2005, S. 117–122, S. 124; zit. nach Steffen Eigl: Bohumil Kubišta und die klassische Bildtradition (Anm. 46), S. 71.

prekär und mitunter äußerst herausfordernd. Zimmerpflanzen haben oftmals mit ungeeigneten Bedingungen zu kämpfen, die zur Überlebensfrage werden können. Dazu gehören zu wenig Licht, eine unbeständige Wasserversorgung, wenig Luftbewegung und starke Temperaturschwankungen.⁴⁸ Zudem hängt ihr Überleben einzig von menschlicher Zuwendung ab, denn »[i]m heimischen Wohnzimmer, vereinzelt im Blumentopf, sind sie allerdings dem Menschen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. [...] Den Platz am Fenster, Wasser, und Nährstoffe – alles empfangen sie aus unserer Hand.«⁴⁹ Vor diesem Hintergrund kann der Schädel in *Stillleben mit Totenkopf* sicher auch als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Pflanze gedeutet werden, auch wenn diese – auf den ersten Blick – noch so agil erscheinen mag. Mehr noch: Das Changieren zwischen Leben und Tod und ihre Volatilität machen die Zimmerpflanze selbst zu einem passenden Symbol für den von Expressionisten und Expressionistinnen empfundenen lebensbedrohlichen Krisenzustand, zu einem mit extrem prekärer Vitalität ausgestatteten Memento mori.

Schlussbetrachtung

Sie mögen noch so scheinbar spießig daherkommen – bei genauerer Betrachtung bergen die Alpenveilchen, Azaleen und Geranien auf den Leinwänden der Expressionisten und Expressionistinnen einige Sprengkraft. Als von der Bürde der Realitätsdokumentation befreite Projektionsflächen, ein Stück wilde Natur im Bild, Objekte aus fernen Ländern und Grenzgänger zwischen Leben und Tod schaffen sie starke Verbindungen zu einigen der großen Themen des Expressionismus: Gefühl und Innerlichkeit, Natur, Exotismus und Sterblichkeit. Sie dienen dabei im Gemälde als Bindeglied, Stellvertreter und Anker für diese Themenkomplexe und bergen somit überraschende inhaltliche Verknüpfungen, die weit über die bildhafte Illustration von Vegetation hinausgehen. Die Topfpflanze als Motiv konzentriert in sich gleich mehrere Kernpunkte der revolutionären Bewegung des Expressionismus, dessen Innovationskraft und Zeitrelevanz. Man möchte meinen, dass die Zimmerpflanze – bei entsprechender Behandlung – über sich hinauswüchse.

48 Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten (Anm. 12), S. 5.

49 Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: Pflanze Ikone Phänomen (Anm. 2), S. 116.