

**BEN KAMILI**  
**KÖNIGLICHE GÄRTEN**  
**ROYAL GARDENS**

# DANK

Die Sonderausstellung „Königliche Gärten / Royal Gardens“, die vom 26. August bis zum 10. September 2016 im Westflügel des Orangerieschlosses im Park Sanssouci von Potsdam stattfindet, präsentiert Ben Kamilis aktuelle künstlerische Interpretationen großartiger Gärten in Berlin und Brandenburg.

Die neuesten Werke Kamilis widmen sich dem eindrücklichen Zusammenspiel von Licht, Farbe und Form. Ausstellung und Ausstellungskatalog veranschaulichen die Vielseitigkeit von Gartengestaltungen und die einzigartige Vielfalt saisonaler Farbenpracht. Die lange Verbundenheit zu Landschaftsmotiven, die in rezenten Publikationen wie „Die Glut der Farben“ aus dem Jahr 2014 im Vordergrund standen, vereint sich in dieser jüngsten Werkschau mit der neuen Vorliebe für Schlossarchitektur- und Schlossparkansichten. Erstmals in einer Ausstellung sind Bildmotive königlich-preußischer Schlossgärten mit Ansichten stattlicher Privatgärten zusammengeführt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Wiedergabe und Wirkung der Bilder zeigen sich in ihrer Gegenüberstellung.

Neben der Präsentation der außerordentlich farbenreichen und eigens für die Ausstellung entstandenen Gemälde Kamilis enthält dieser Bildband Texte von renommierten Experten der Gartenkunst- und Kunstgeschichte. Darin wird auch die Gestaltung der seit Jahrhunderten gepflegten Gärten durch die Dokumentation historischen Bildmaterials aufgezeigt. Herzlich danken möchte ich in diesem Zusammenhang den Mitarbeitern des Bildarchivs für ihre freundliche Genehmigung des Abdrucks der historischen Fotografien. Der Zugang zu Orten und Motiven – insbesondere zum Orangerieschloss, das als Veranstaltungsort mit seiner eindrucksvollen Architektur einen hervorragenden visuellen Bezug zur Ausstellung „Königliche Gärten“ herstellt – wäre ohne die Unterstützung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg nicht möglich gewesen.

Ein großer Dank sei im höchsten Maße den Autoren dieses Katalogs ausgesprochen, deren wertvolle Beiträge zur königlichen Gartenkunst sowie Künstlervita maßgeblich zum Gelingen des Projektes beigetragen haben. **Samuel Wittwer** (Direktor, Abteilung Schlösser und Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) veranschaulicht in seinem Grußwort die Entwicklung exzellenter Gestaltungen von Schlossgärten, die in einer Gegenüberstellung mit Archivfotografien erkennbar wird. **Klaus-Henning von Krosigk** (Stellvertretender Direktor des Landesdenkmalamtes Berlin a.D.) als einer der führenden Vertreter der Gartendenkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland

porträtiert in seinem konzisen Beitrag den politisch-künstlerischen Kontext der Entstehung der königlich-preußischen Gärten der Hohenzollern nach dem späten 17. Jahrhundert in Berlin und Potsdam. Der langjährige Begleiter Kamilis, **Friedhelm Häring** (Direktor, Oberhessisches Museum in Gießen a.D.), reflektiert in seinem Beitrag Kamilis umfangreiches Oeuvre – seien es Bilderserien oder -zyklen, seien es Solitäre, im kleinen oder großen Format, gemalt in Öl auf Leinwand.

Die Idee für das Projekt, das in Kooperation mit der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, dem Kunsthaus Artes und der Familie Piepenbrock vor einem Jahr entstand, geht auf **Elke von der Lieth** (Leiterin der Kommunalen Galerie in Berlin) und **Ben Kamili** zurück. Kamili, 1969 in Orashe e Poshtme in Makedonien geboren, wohnt und arbeitet seit 1991 in Berlin, wo er von 1996 bis 2000 an der Technischen Universität Berlin Werkstoffwissenschaften und zwischen 1998 und 2004 an der Universität der Künste in Berlin Freie Malerei studierte. Kamili ist Connaissanceur der klassischen Moderne. Seine Kunst lehnt sich dabei an bekannte Stilrichtungen – Impressionisten, Expressionisten und Fauvisten – an. Diesem Impetus folgend entwickelt Kamili eigene charakteristische Bildszenen, die teils durch komponiert tiefe Sichtachsen, teils durch stark entleerte Bildräume geprägt sind. Verbunden mit einer pastosen Farbstruktur kann sich kein Betrachter diesen Besonderheiten entziehen, die den Bildwerken von Ben Kamili zu eigen sind.

Ogleich Vorbereitung und Umsetzung zeitlich sehr begrenzt waren, konnte das Projekt innerhalb von wenigen Monaten koordiniert und vollendet werden. Der erfolgreiche Abschluss ist zahlreichen Unterstützern zu verdanken: Henk Jager, Bernhard von Barsewisch, Rolf Sellmann, Harri Günther, Hans Joachim Kemper, Reiner und Inge Scharkus, Siegfried Weißkönig, Annika Kiewetter, Maja Ritzer, Maximilian Engelmann, Michael Wolfson, Marko Hoffmann sowie den Mitarbeitern der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und allen Förderern, die dem Ausstellungsvorhaben und Buchprojekt unerschütterlichen Zuspruch und weitreichendes Wohlwollen entgegengebracht und nicht zuletzt auf ideelle und finanzielle Weise erfolgreich unterstützt haben, gebührt der aufrichtigste Dank.

**Diana Fleischer**  
Kuratorische Referentin

# DER GÄRTNER ALS MALER, DER MALER ALS GÄRTNER

Wer hätte nicht sofort ein Bild vor dem inneren Augen, sobald er das Wort Sanssouci hört? Und wer sähe dann nicht eine bepflanzte Terrassenanlage, auf der ein querformatiges, gelbes Schloss thront? Kaum jemand stellt sich aber in umgekehrter Richtung den Blick hinunter von den Terrassen, auf das Parterre mit zentralem, rundem Springbrunnen und weißen Marmorfiguren vor, zu dominant hat sich das Bild dieses Schlosses in nur einer Richtung überliefert.

Offenbar ist es also der Garten selbst, der über Generationen hinweg eine Ansicht zu bevorzugen half, die alle anderen übertrifft, sei es an Schönheit, Überraschung oder Ungewöhnlichkeit. Beschäftigt man sich mit Gartenporträts in der Kunst, stellt sich die Frage, was die Anlagen mit dem Auge des Betrachters anstellen, wie sie es leiten und sich darbieten.



Potsdam, Wege im Garten Sanssouci, SPSG, Fotothek, Aufnahme vor 1945

Die Gärten des Barock – als Beispiel kann das nach dem Zweiten Weltkrieg wiedererstandene Parterre von Schloss Charlottenburg dienen – zwingen den Betrachter schon allein durch ihre strenge Symmetrie in eine bestimmte Position oder zumindest auf eine Achse, auf der sich die Anlage optisch am eindrücklichsten und umfassendsten zu erfahren verspricht. Das dem Schloss am nächsten gelegene, kostbare Broderieparterre lässt sich zwar aus den Innenräumen im Obergeschoss als eine Art Teppich erkennen, verwirrt jedoch den die Ordnung suchenden Blick unten im Garten, selbst wenn man sich auf eine der Symmetrieachsen stellt. Zu vielfältig und komplex sind die Ornamente, die sich in flacher Schrägsicht kaum lesen lassen und in erster Linie einen unbestimmten Eindruck von „Reichtum“ vermitteln. Ganz anders organisiert sind dagegen die Hecken der Boskette und die Alleen, die gleichsam gebaute Perspektiven sind, alle Linien bündeln, im Auge des Betrachters zusammenführen und gegebenenfalls mit einem „point de vue“ – einer Kleinarchitektur, einem Monument, einer Fontäne oder ähnlichem – ein Ziel bieten. Der barocke Gar-

ten bietet in seiner Geometrisierung daher zwar die sinnliche Erfahrung sowohl des entgrenzten, nicht erfassbaren Makrokosmos als auch des fokussierenden, absorbierenden Mikrokosmos, aber selbst wenn die Standpunkte und Blickachsen von den Anlagen erzwungen werden, so geht es doch primär nicht um die Bildwirkung des Gartens, sondern um die Erfahrung des Kosmos, letztlich um die Darstellung der Beherrschung der Natur.

Auch der königliche Rokoko-Garten – denken wir an Bereiche von Sanssouci oder Rheinsberg – führt die bestimmenden Symmetrien und die Einteilung in Bereiche fort, nimmt aber ein weiteres Element mit dazu, nämlich den Gegensatz zwischen dem Geordneten, Gepflegten einerseits, und dem Wilden und Unbearbeiteten andererseits. Dies kann sowohl auf inhaltlicher Ebene, etwa in der Wahl bestimmter Gottheiten in der Gartenplastik, oder im Gegenüber geschnittener Hecken und (scheinbar) sich selbst überlassener Landschaftspartien oder Gehölze erkannt werden. Die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Natur und Kultur, von göttlicher und



Potsdam, Sanssouci Parterre, „Blick des Königs“, SPSG, Fotothek, Herbst 1935

menschlicher Schöpfung, die sich dahinter verbirgt, macht den Garten noch immer stark zu einem Ort der symbolischen Darstellung und intellektuellen Beschäftigung.



Potsdam, Park Sanssouci, Römische Bäder, Gartenhof mit Teepavillon am Maschinenteich, SPSG, Fotothek / Fotograf: Georg Potente, um 1935

Erst mit dem Lösen von Symmetrie und Übersicht, das heißt mit dem Einsetzen der Verlandschaftlichung von Gärten – was in privateren und weniger repräsentativen Bereichen schon parallel zur formalen Gestaltung erfolgte – verändert sich dies. Der Begriff, der mit dem Aufkommen dieser künstlich geschaffenen Ideallandschaften voller Kleinarchitekturen und Monumente, dem sogenannten „jardin anglo-chinois“, ebenfalls eine neue Bedeutung erreicht, bringt eine Zäsur in der Bildwirkung der Gärten mit sich: das Pittoreske. „Wie gemalt so schön“ ist der Gedanke, der dahinter steht und damit natürlich längst entschieden hat, dass die vom Menschen künstlich erschaffene Bilderfindung (Malerei) der freien Natur an Schönheit überlegen sei. Als Resultat werden Gärten aus einer Vielzahl von bildhaften, „landschaftlichen“ Ausschnitten komponiert. So wie der Frühklassizismus, der sein Ideal der Antike nur aus Fragmenten kannte und in der Architektur, dem Interieur oder dem Kunsthandwerk gesammelte Ornamente und Materialvielfalt wie Zitate zu einer neuen Realität zusammenstellte, tat dies der Garten mit Tempelchen, Gedenksteinen, Grotten etc., die raffiniert positioniert und mit Pflanzen garniert wurden, ohne vorgeben zu wollen, der Garten sei ein wissenschaftliches Abbild einer antiken Landschaft noch entspräche er der realen Umwelt. Genau wie in den Innenräumen sind die einzelnen Elemente hier Konzentrate, Gedanken, die im Ganzen zum Gedicht geformt werden. Das Einzelmotiv ist zwar geprägt von intellektueller Tiefe und

Bildung, aber den Blick auf den ganzen Garten dominiert das Gefühl. Anders als bisher beherrschen nicht Geometrie und „grüne Architektur“ die Gartengestaltung, sondern die Malerei und die Grafik, also jene Medien, in denen der Mensch der Schöpfer ist. Der Spaziergänger, der aus einem Gehölz auf eine Wiese tritt, die zum Teich hin abfällt und zwischen einem großen Baum und einer Buschgruppe über die spiegelnde Wasserfläche den Blick auf einen kleinen Tempel mit Trauerweide freigibt, wird bewusst oder unbewusst an eine zweidimensionale Arbeit erinnert, die mit denselben Kompositionsprinzipien arbeitet: Das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, die Rahmung von Motiven, der Einsatz von Bezugspunkten (z.B. sog. parapetto) oder die gezielte Nutzung von Über-Eck-Stellungen contra Frontalität sind auch hier die Grundlagen, mit denen der Gärtner zum Maler wird. Um das Pittoreske in seiner ganzen Bannkraft wirken zu lassen, schließt er zudem die Möglichkeit einer falschen Annäherung an sein Werk damit aus, dass er mit einer gekonnten Wegeführung dem Spazierenden die Bilder darbietet. Diese Trennung in eine Art Bühne mit optischer Bilderfolge und Zuschauerstandpunkt besticht durch einen erzählenden Charakter, der durch eine einzige Hauptachse mit Überblick über das Ganze nicht zu erzielen wäre.

Mit dem räumlichen Zusammenwachsen der einzelnen Schlossgärten in und um Potsdam im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Situation erneut. Waren es im Frühklassizismus noch Einzelelemente, die sich als Bildausschnitte zu einem Garten zusammenfügten, so waren es nun ganze Schlossgärten, die sich über weite Distanzen zu einer alles umfassenden Landschaft – der sogenannten Potsdamer Kulturlandschaft – zusammenfanden. Durch die Veränderung der Dimension wurden detailreich kom-



Rheinsberg, SPSG, Fotothek / Fotograf: Albert Weinsheimer, 1934

ponierte Gärten in Schlossnähe zu Abschnitten, die mit ebenso raffinierten wie großen Sichtachsen über die freie Landschaft hin-



Potsdam, Parterre Sanssouci, SPSG, Fotothek, März 1933

weg in Beziehung gesetzt und in ein Sichtachsennetz eingebunden wurden, das Bezüge zwischen den Gartenbereichen und Architekturen, Monumenten oder Natursolitären (Bäume, Wasserfälle o.ä.) schuf. In diesem großen Gartentheater hatte es der Begriff des Pittoresken schwer, wenngleich auch hier besonders gelungene Ausichten mit Bänken oder Belvedere-Bauten markiert wurden. Die enormen Distanzen der Blickachsen durchstießen aber gleichsam die virtuelle Leinwand des pittoresken Gemäldes und brachten die barocke Geste eines Gartenganzen zurück, das raumgreifend die Welt nicht abbildet, sondern erschließt und symbolisch unterwirft. Zugleich erschienen in Hausnähe die in Rasenflächen eingebetteten Blumenbeete wie Miniaturzitate der Broderieparterres des frühen 18. Jahrhunderts, womit auch in der Gartenkunst historische Motive und Gestaltungsprinzipien in moderner Umsetzung ganz im Sinne des Historismus Eingang fanden.

Durch die restaurativen Strömungen des 19. Jahrhunderts und der nachrevolutionären, von didaktischem Bildungsideal geprägten Museumszeit der vormals königlichen Schlösser erleben wir heute diese Gartenformen alle gleichzeitig, teilweise in unmittelbarer Nachbarschaft und weitgehend wissenschaftlich korrekt purifiziert. Wie also kann man dieses große Gartenbouquet porträtieren, wo doch jede einzelne historische Gartenform ganz andere Bildqualitäten hat?

Denn: es geht beim Gartenporträt ja nicht nur darum, eine erkennbare Wiedergabe eines bestimmten Ortes zu geben. Über die reine äußere Ähnlichkeit hinweg vermag ein gutes Porträt auch etwas vom Wesen des Gegenstandes zu vermitteln. Beim menschlichen Porträt kommen deshalb oft noch Hinweise auf die soziale Stellung, die Tätigkeit oder das Lebensumfeld des Dargestellten hinzu. Übertragen auf einen Garten würde dies heißen, dass aus dem Ausschnitt des Bildes eines konkreten Gartens Rückschlüsse auf die

künstlerische Qualität der gesamten Anlage, seine topographische Verortung und seine Charakteristika gezogen werden könnten. Erschwerend kommt beim Garten die ungeheure Wandelbarkeit der reinen „Physiognomie“ hinzu. Nicht nur Witterungsverhältnisse, Tages- und Jahreszeiten haben einen entscheidenden Einfluss auf seine Wirkung, sondern auch der Wuchs der dominanten Pflanzen verändert das Erscheinungsbild fortwährend, so dass ein im Bild festgehaltener Zustand stets nur eine Momentaufnahme der Vergangenheit ist. Immer wieder waren Garten liebende Künstler geradezu davon besessen, ihren Naturschöpfungen mit den Mitteln ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit gleichzukommen. Claude Monet oder Max Liebermann sind nur zwei berühmte Beispiele für Maler, die die Lebendigkeit der Gärten in ihrem Werk zu vermitteln versuchten, in Anbetracht der Wandlungsfähigkeit eigentlich im Einzelbild scheiterten, aber in der Vielzahl der Werke dem Charakter ihrer Anlagen näher kamen. Beide Künstler gehören einer Generation an, die das Einfangen und die Wiedergabe von Stimmungen insofern zur Aufgabe machten, indem sie sich in ihrer



Potsdam, Park Sanssouci, Neuer Garten, Orangerie, SPSG, Fotothek, 1930er Jahre

Malerei vom konstruierenden Nacherzählen lösten und eher eine assoziativ freie Übersetzung wählten. In den Serien der Gartenbilder wird der Stimmungseindruck nachvollziehbar, das heißt, dass die Künstler mit Pinsel und Farbe den Garten auf der Leinwand quasi mitgestalten, weshalb die Bilder durch Evozieren von Erinnerungen all jene Sinne beim Betrachter aktivieren, die schon bei seiner Betrachtung im Freien zusammengewirkt haben.

Diese Form von Gartenporträts unterscheidet sich grundlegend von früheren Bildpaaren oder Folgen, die dokumentierend die Architektur des Gartens oder die Architektur im Garten festhalten. Über lange Zeiträume, seien es die zahlreichen Ansichten des Versailler Boskettis von Jean Cotelle aus dem späten 17. Jahrhundert oder die umfangreiche Gouachenfolge der Gärten von Schloss



**Potsdam, Park Babelsberg, SPSG, Fotothek / Fotograf: Albert Weinsheimer, 1930er Jahre**

Sagan für Herzogin Dorothea von Biron aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, war dies alleiniger Zweck der Werke. Auch für die preußischen Gärten sind solche Serien bekannt, wobei die beiden von August Wilhelm Ferdinand Schirmer und Carl Daniel Freydanck, die sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Vorlagen für die königliche Porzellanmanufaktur in Berlin schufen, besonders umfangreich sind. Die Erkennbarkeit des Ortes, die möglichst präzise Wiedergabe von „dauerhaften“ Elementen wie Gebäuden, Monumenten, Brücken o.ä., stand aber auch hier im Zentrum, während die Wiedergabe sowohl der Pflanzen als auch der Witterung wenig differenziert erfolgte. Nicht die Stimmung sollte den Charakter der Gartenmotive darstellen, sondern die bloße „Physiognomie“.

Umso mehr zu begrüßen ist das Projekt von Ben Kamili, die königlichen Gärten der preußischen Schlösser in einem umfangreichen Zyklus zu porträtieren. Der Künstler ist in der Garten-Malerei sehr erfahren, hat er doch international zahlreiche Anlagen erfolgreich in Gemäldefolgen umgesetzt und ihnen mit künstlerischen Mitteln zu einer dauerhaften Wirkung verholfen. Von ausgewählten Bereichen der preußischen Gärten entstanden mehrere Bilder; Facetten die zusammen das ergeben, was als Gartenporträt bezeichnet werden kann. Die beiden von den Pflanzen dem Gärtner zur Verfügung gestellten Hauptgestaltungsmittel, nämlich Farbe und Struktur, sind es, die die Bilder charakterisieren und zugleich die Anlagen auf der Leinwand wieder erstehen lassen. Es ist das erste Mal, dass sich ein Künstler dieser Aufgabe verschreibt und in mehreren Serien den königlich-preußischen Gärten ein Denkmal setzt, dafür sei ihm herzlich gedankt!

**Samuel Wittwer**

# DIE KÖNIGLICH-PREUSSISCHEN GÄRTEN IN BERLIN UND POTSDAM

**Die in der Orangerie von Sanssouci präsentierte große Ausstellung von Werken Ben Kamilis, „Königliche Gärten“, hat sich einen ganz besonderen Ausstellungsort ausgesucht, der nach antiken Vorstellungen als immergrüner und immerblühender Garten der Göttin Venus bekannt und geschätzt ist.**

Entsprechend ihrer Würdigung als Herrin von Cypern ist der Orangerienhain – den wir zumindest im Winterhalbjahr in der Orangerie von Sanssouci bewundern können – im übertragenen Sinn Eigentum der Venus samt den dortigen Orangenbäumen mit ihren „goldenen Früchten“, den uns bekannten Zitrusfrüchten. Diese Früchte, Attribute des Orangerienhaines, in der Antike Unterpfand des Goldenen Zeitalters, des ewigen Friedens und einer nicht enden wollenden Glückseligkeit, vermitteln uns anschaulich – mitten in den Gärten von Sanssouci – noch immer den Traum von einer besseren Welt.

Bis heute gelten daher unsere hochgeschätzten alten Orangerien als Metapher für Fruchtbarkeit und ewiges Leben, für Liebe und Eintracht, für Frieden und Glück, für Wachstum und Überfluss, für Tugend und hohe Kultur. In die kostbare und uns beglückende Welt der alten Orangerien, aber mit seinen Bildern auch in die zeitlos schöne Welt unserer Schlossgärten und arkadisch heiterer Landschaften entführt uns Ben Kamili und schenkt uns damit einen Hauch des Paradieses und lädt uns zugleich beim Betrachten seiner Bilder ein diese Welt kennen und lieben zu lernen.

Ohne Zweifel nimmt der Garten von Sanssouci im Oeuvre Ben Kamilis eine ganz besondere Rolle ein, es ist die Welt des unter dem Einfluss Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff geprägten friderizianischen Rokoko, das nicht nur in der bekannten Architektur des Schlosses von Sanssouci seinen besonderen Niederschlag fand, sondern auch in den im 18. Jahrhundert unter seinem Einfluss geschaffenen Gärten. Zahlreiche kostbare Marmorskulpturen, Wasserkünste, von Hecken gerahmte Boskettzonen – in denen sich die von Friedrich II. so geliebten Nachtigallen wohl fühlen – vor allem aber der berühmte „Gläserne Berg“ mit seinem vom König so geschätzten „Franz Obst“, also Wein, Pfirsichen und Feigen, begründen den Gartenreichtum Sanssoucis in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Schloss Sanssouci wird damit zum Herzstück der großen Parkanlage, gemeinsam mit dem Weinberg und dem Gartenparterre mit Großem Fontänenrondell. Schon in den 1990er Jahren konnten hier die barocken Gartenstrukturen mit den Blumenbroderien und regelmäßigen Parterrestücken rekonstruiert werden. Wertvolle barocke Marmorskulpturen bilden gemeinsam

mit den im 19. Jahrhundert ergänzten marmornen Exedren den reichen Bildschmuck um das zentrale Wasserbassin.

Hier im friderizianischen Park, wo sich Kunst und Natur auf faszinierende Weise vermählen, wird uns von Ben Kamili in der „Glut seiner Farben“ und einer ungemein sinnlichen Malerei eine längst vergangene Welt näher gebracht. Mit dem „preußischen Versailles“, einem in seinem künstlerischen Reichtum durch die Kunst aus Italien, England, Flandern, Paris und Dresden geprägten Gesamtkunstwerk, wurde in Sanssouci eine künstlerische Synthese aus Schloss und Park geschaffen, die einerseits vielfältig Vorbilder anderer europäischer Höfe verarbeitete, aber auch ihrerseits vorbildhaft auf die Entwicklung monumentaler Baukünste sowie die Gestaltung von höfischen Gärten in den Ländern jenseits von Oder und Weichsel wirkte.

In anderen barocken Gärten, wie dem von Schloss Charlottenburg in Berlin, welcher nicht nur der älteste noch existierende historische Garten Berlins, sondern neben dem Berliner Tiergarten wohl auch der bedeutendste ist, sollte sich die barocke Gartenkunst in Brandenburg-Preußen zu ungeahnter Pracht entfalten. Für den ersten preußischen König Friedrich I. bot der barocke Schlossgarten den Rahmen für eine glanzvolle Hofhaltung und diente mit seinen prunkvollen Bauten und Gärten zur Selbstdarstellung. Der ab 1695 für Kurfürstin Sophie Charlotte angelegte Lustgarten wird schon nach wenigen Jahren unter dem aus Paris gerufenen Simeon Godeau nicht nur erstmalig deutlich erweitert, sondern dem damals modernen französischen Geschmack André Le Notres folgend um ein Broderieparterre mit einem zentral gelegenen Wasserbecken mit Jet d'eau ausgestattet. Mit Hilfe des 1699 als Hofarchitekt angestellten jungen Schweden Johann Friedrich Eosander von Goethe wurden bereits 1701 neue Pläne zu einer deutlichen Erweiterung des Schlosses ausgearbeitet und das relativ kleine Schloss wurde nun in ganzer Breite dem Garten angepasst, so dass, wie in Versailles, ein großartiger Schlossprospekt auf ganzer Länge mit dem Garten der Königin Sophie Charlotte korrespondieren konnte.

Die Grenzen der Städte Potsdam und Berlin sprengend nimmt Ben Kamili den Betrachter seiner Bilder auch in entferntere Gärten der

Hohenzollern mit, so machen wir Bekanntschaft mit dem an der Oberhavel gelegenen Schlossgarten von Oranienburg sowie dem am Grienericksee gelegenen, berühmten Schloss Rheinsberg.

Die Anfänge des Oranienburger Gartens gehen auf die namengebende Kurfürstin Luise Henriette von Oranien, Gemahlin des späteren Großen Kurfürsten, zurück, die an der Havel einen holländischen Lustgarten anlegen ließ, der jedoch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach um- und neugestaltet wurde, ehe er – das Schicksal mancher historischer Gärten teilend – mangels Nutzung durch den königlichen Hof später in Vergessenheit geriet und zu verwildern begann. Erst in der geschichtsbewussten Kaiserzeit ist er dann in den 1870er Jahren durch den bekannten Potsdamer Gartendirektor Ferdinand Jühlke im landschaftlichen Sinne neugestaltet worden. Diese gartenhistorisch gut belegte Zeitebene war es dann auch, die die Grundlage für eine grundlegende Generalinstandsetzung dieses Gartens aus Anlass der Landesgartenschau Oranienburg 2009 bildete.

Von Oranienburg in Richtung Norden weiterfahrend gelangen wir schließlich nach Rheinsberg, eine Schloss- und Gartenschöpfung die in ihren Anfängen auf die Kronprinzenzeit Friedrich II. zurückgeht und ein höchst bemerkenswertes Gartenjuwel aus der Übergangszeit vom barocken zum landschaftlichen Gartenstil darstellt. Kronprinz Friedrich hatte Rheinsberg schon 1734 als Geschenk von seinem Vater König Friedrich Wilhelm I. erhalten und sofort seinen Architekten Knobelsdorff mit der Anlage von Gärten beauftragt. Spuren dieser Zeit finden wir noch heute mannigfach in Rheinsberg, gleichwohl der heute über 300 Hektar große Garten dann erst unter seinem Bruder Prinz Heinrich von Preußen – der Rheinsberg 1744 von seinem königlichen Bruder Kronprinz Friedrich als Geschenk erhielt – vollendet wurde.

Im Lauf von über 50 Jahren wurden im Übrigen unter Prinz Heinrich zwar die von Knobelsdorff in der Zeit Friedrichs geschaffenen formalen Grundstrukturen des Parkes weitgehend erhalten, aber dem sich in der Zeit des beginnenden Rokoko deutlich wandelnden Zeitgeschmack mit dem sich immer stärker herausbildenden englischen Parkgeschmack folgend zu einem umfassenden Landschaftsbild ausgedehnt.

Die von Ben Kamili weiterhin in wunderbaren Bildern vorgestellten Schlossgärten von Paretz, Klein-Glienicke und Babelsberg, alle drei in der Nähe oder sogar im unmittelbaren Umfeld Potsdams liegend, verbindet die sich schon in der Zeit der Aufklärung beginnende landschaftliche Gartenkunst, die schließlich in der Epoche des klassischen Landschaftsgartens unter dem meisterlichen Können von Peter Joseph Lenné im 19. Jahrhundert seine Vollendung

erfährt. Lenné verstand es, die Vorzüge der Potsdamer Landschaft mit seinem leicht hügeligen Gelände sowie seinem Wasser- und Waldreichtum, aber auch seiner landwirtschaftlich-gartenbaulich genutzten Feldflur, seinen Schlössern und Parkanlagen zu einem einmaligen kulturlandschaftlichen Gesamtensemble zu erhöhen und damit das zu vollenden, was schon unter dem Großen Kurfürsten nach dem Ende des 30-jährigen Krieges begann und wovon heute zumindest noch Schloss Caputh berichtet.

Schlösser und Gärten bilden seit jener Zeit eine Einheit, die im Laufe jeder Hohenzollern Generation kontinuierlich gewachsen ist und heute der sorgenden Hand der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg überantwortet ist. Mit Paretz verbindet sich dabei ein Schlossensemble, das wie wohl keine andere Hohenzollern Residenz mit dem Namen der unvergesslichen Königin Luise verbunden ist. Gemeinsam mit ihrem Gatten Friedrich Wilhelm III. konnte sie 1797 Paretz erwerben, um dann ihren geliebten königlichen Landsitz, auch „Schloss Still-im-Land“ genannt, zu einem höchst privaten Refugium aus- und umzubauen, und auch - unter Leitung des Hofgärtners David Garmatter - einen ausgedehnten Park anzulegen. Das eigentlich Besondere in Paretz ist aber ohne Zweifel die Schaffung eines Dorfensembles mit Kirchgarten und Staffagebauten, die romantischen Ideen folgend, das Dorf ganz in eine höfisch geprägte dörfliche Bebauung mit einbezog.

Nach der umfassenden Restaurierung des Schlosses und Schaffung beeindruckender musealer Räume wird nun glücklicherweise auch der Schlosspark unter behutsamer Wiederherstellung des wichtigen Grottenhügels in der Südostecke des Parks schrittweise instandgesetzt.

Zum UNESCO-Welterbe der Potsdam-Berliner Kulturlandschaft gehören die unmittelbar vor den Toren Potsdams, an der Havel gelegenen Schlösser und Gärten von Babelsberg und Klein-Glienicke. Den königlichen Brüdern Wilhelm und Carl gehörend, stellen sie unbedingt einen Höhepunkt der vom Klassizismus, aber auch der romantischen Neogotik geprägten Schlossbaukunst der Schinkelzeit in Preußen dar. Sie vermitteln mit ihren schon teilweise wieder gartendenkmalpflegerisch restaurierten Parkanlagen ein einzigartiges Bild der von Peter Joseph Lenné, aber auch Hermann Fürst von Pückler geprägten Gartenbaukunst der Zeit des klassischen Landschaftsgartens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Lenné begann schon ab 1833 für den damals noch jungen Prinzen Wilhelm von Preußen und seine Gemahlin Augusta Pläne für Babelsberg zu entwerfen, zeitgleich mit ersten Entwurfsarbeiten von Karl Friedrich Schinkel für das Prinzenpaar im Stil der Castle

Gothik à la Windsor. Nach dem Tode Schinkels 1841 wurden seine Ideen - zumal die Erweiterungspläne für das Schloss - in den Jahren zwischen 1845 und 1849 durch Ludwig Persius, Johann Heinrich Strack und Martin Gottgetreu fortgeführt.

Ab 1842 kam es dann auch im Schlosspark zu gravierenden Veränderungen, als nämlich Lenné durch Fürst Pückler abgelöst wurde, der in den Jahren von 1842 bis 1867 den Schlosspark von Babelsberg nach seinen Plänen gestalten ließ, und nach seinem Tod 1871 sein Schüler Otto Ferdinand Kindermann den Park bis 1888 vollenden konnte.

Neben Schloss Sacrow ist es vor allem der ebenfalls am Jungferensee der Havel gelegene und von Peter Joseph Lenné geschaffene Landschaftspark von Klein-Glienicke, der immer wieder das Interesse von Ben Kamili gefunden hat. Es sind hochromantische Schlossgärten mit ihren herrlich alten Bäumen, aber auch der blumenreiche Pleasureground des Prinzen Carl – 1816 als erster Garten von Lenné in Preußen geschaffen - sowie die die Kulturlandschaft so ungemein prägenden historischen Bauten, die uns immer wieder bezaubern. In Sacrow ist es das Schloss, auf ein Gutshaus von 1773 zurückgehend, namentlich die 1841 durch Ludwig Persius errichtete Heilandskirche am Port zu Sacrow, die weit über die Havelseen grüßend uns an italienische Vorbilder erinnert. Es sind aber auch die wunderbaren Blicke über das grün schimmernde Havelwasser in blau dämmernden Fernen und die dunklen Wälder von Sacrow, die noch immer vom Dichter der Romantik Heinrich de la Motte Fouqué träumen, der einst Sacrow besaß, und bis heute einen ungebrochenen Zauber vermitteln, der auch Ben Kamili gefangen genommen hat.

All diese Parks und Gärten an der Havel hat Lenné in seinem berühmten „Verschönerungsplan der Umgebung von Potsdam“ 1833 festgehalten und damit seine großartige Vision einer mit Schlössern, Gärten und Parks verschönerten „Insel Potsdam“. In seiner ein halbes Jahrhundert umfassenden Lebensarbeit gelang es Lenné, auch in dem zu Berlin hin gelegenen östlichen Teil der „Insel Potsdam“ nicht nur die schon im ausgehenden 18. Jahrhundert begonnene Gestaltung der Pfaueninsel zu vollenden, sondern vor allem die topographisch besonders reizvolle Naturlandschaft von Nikolskoe mit einzubeziehen.

An ganz zentraler Stelle sind hier jedoch die Gartenanlagen von Klein-Glienicke zu nennen, die - ausgestattet mit landschaftsverschönernden Baulichkeiten, wie der Großen Neugierde an der Glienicker Brücke, dem Kasino, dem Hofgärtner- und Maschinenhaus, aber auch der Teufelsbrücke oder dem Jägerhof - noch immer das gesamte Ostufer des Jungferensees beherrschen. Die

Schloss- und Gartenanlagen im Ortsteil Wannsee wurden schließlich 1990 zusammen mit den Potsdamer Schlösser und Gärten in die Welterbeliste der UNESCO unter dem Titel „Schlösser und Parks von Potsdam und Berlin“ aufgenommen.

Zum Berliner Teil des Welterbes gehören in Wannsee: Park und Jagdschloss sowie Schloss Glienicke mit dem großen Landschaftspark, die Insel Kälberwerder, die Pfaueninsel mit ihren Bauten sowie die nordöstlich des Landschaftsparkes gelegenen Uferbereiche mit der Kirche St. Peter und Paul, dem Blockhaus Nikolskoe und dem Forsthaus Moorlake. Auch die Glienicker Brücke und der nördlich des Jagdschlusses gelegene Böttcherberg mit der Loggia Alexandra sind Bestandteile des Berliner Welterbeareals, das durch Sichtachsen über die Wasserflächen der Havel hinweg mit den Potsdamer Anlagen verbunden ist.

Havelaufwärts, an der Pfaueninsel vorbei fahrend, und damit schon an den Rand der Pufferzone des Weltkulturerbes Schlösser und Gärten von Berlin und Potsdam kommend, sei hier noch ein weiterer, ebenfalls fast königlicher Garten, nämlich der Garten der Villa Lemm von Berlin-Gatow erwähnt. Dieser in zwei Phasen entstandene Garten – der frühe landschaftlich-parkartige Teilbereich von 1907 und der einzigartige, an oberitalienische Villengärten erinnernde, neobarock formale Rosengarten von 1912/13 – gehört nach der umfassenden gartendenkmalpflegerischen Wiederherstellung nach 1995 zu einem der kostbarsten historischen Villengärten Berlins. Mit seiner bedeutenden Sammlung von Skulpturen und Plastiken zeitgenössischer Kunst hat das mäzenatisch veranlagte und vielfältig engagierte Besitzerehepaar darüber hinaus den parkartigen Garten der Villa Lemm zu einem Ort der Künste und der Begegnung gemacht, ein Garten in dem der Künstler Ben Kamili seit vielen Jahren in besonderer Weise geschätzt wird und wo er die einzigartige Pracht, nicht zuletzt des Rosengartens, in zahlreichen Bildern festgehalten hat.

Ohne Zweifel gibt es seit Ben Kamili eine neue Dimension der geistig-künstlerischen Vernetzung der Berlin-Potsdamer Kulturlandschaft über alle Havelseen und Grenzen hinweg, es sind seine Bilder, die uns Wege in das in Jahrhunderten geschaffene irdische Paradies der „Königlichen Gärten“ aufzeigen und uns damit einen Traum näherbringen, von dem schon Lenné sagte: „...daß uns die Zeit wieder zu tagen beginnt, welche den Musen und Grazien vertraut.“

**Klaus - Henning von Krosigk**

# GEFORMTE FARBE KÖNIGLICHE GÄRTEN

**Geformte Farbe: Der Titel könnte den einen oder anderen befangen machen. Viele Menschen sind durch Schlossführungen hinreichend mit großen Namen und vielen Daten gelangweilt worden. Nun kommt eine Kunstaussstellung mit dem Titel „Königliche Gärten“ daher und man darf vermuten, dass an Geschichte und historische Ereignisse erinnert werden soll.**

Tatsächlich zeigt der Künstler Ben Kamili auch das „Schloss Charlottenburg“. Der am Ende des 17. Jahrhunderts von Nering begonnene Mittelbau wurde 1740 – 1743 von Knobelsdorff durch neue Flügel mit einer goldenen Galerie erweitert. All dies brannte in einem Luftangriff 1943 aus, auch der von Eosander von Göthe erbaute Teil wurde in Mitleidenschaft gezogen. Da haben wir es. Es geht wieder um Daten, Architektennamen.

Dass das Schloss inzwischen nach alten Plänen restauriert wurde und den Mittelpunkt eines wundervollen Museumsbereichs darstellt, kann zunächst nicht trösten. Eindrucksvoll ist vor dem Schloss das Schlütersche Reiterdenkmal des großen Kurfürsten, das in wesentlich späterer Zeit aufgestellt wurde. Im Schlosspark steht das 1810 nach Plänen von Schinkel erbaute Mausoleum mit den Sarkophagen von Königin Louise, Friedrich-Wilhelm III., Wilhelm I. und Kaiserin Augusta. Was uns an dem Bild, was uns an dieser Ausstellung interessiert, sind die Malereien auf Leinwand, der Umgang eines begabten Malers mit der Farbe, die Fähigkeit dieses Künstlers, das Blühen und die Jahreszeiten zu einem großen Bilderpanorama zusammenzustellen.

Wenn der Kunstfreund eine Ausstellung mit Gemälden von Ben Kamili betritt, steht er unvermittelt in der Leuchtkraft und Frische der Farbe und ihres Selbstverständnisses. Seine Malereien blühen uns entgegen, kommen aus Bildgründen auf uns zu, wachsen über die Rahmen und treten in den Raum. Der Garten



Zyklus Charlottenburg I, 2015, 40 x 120cm

und Park von „Schloss Charlottenburg“ ist dafür ein schönes Beispiel. Es stehen die Buchsbäumchen in Reih und Glied, als hätte sie einer durch Pfiff dazu aufgerufen, in der richtigen Abfolge den Blick auf das Zentrum des Schlosses zu lenken. Nach links

begleitet von heftigem Blühen verschwimmt nach rechts die Gartenanlage im undeutlichen Baumgrün. Alles ist in großzügiger Farbniederschrift gehalten. Sie vermittelt, dass hier ein Berliner Zentrum ist, das man sehen muss und wenn man es nicht im Original sehen kann, dann soll man sich an dem Bild erfreuen. Dieses Bild ist aber kein Abbild. Es hält die Stimmung der Anlage fest. Ein weiteres Beispiel für dieses Festhalten des Wesenskernes ist „Blick auf die Agentenbrücke von Schloss Babelsberg“. Der Künstler entwickelt hier noch größere Freiheit des Malens. Es geht ihm um den Ideengehalt der farbigen Fläche.

Beide Bilder scheinen zunächst konträr zu sein. Das eine, der „Blick auf die Agentenbrücke“, ist eine reine Landschaft, das andere örtlich klar definiert, mit dem Schloss unverrückbar als Inhalt gefesselt. Aber sowohl in dem einen wie in dem anderen Bild ist die Malerei über alle Details erhaben. Durch die kräftige Malstruktur lehrt uns der Künstler, dass sein Anliegen im Malerischen zu suchen ist.

Das ist keine Bescheidung oder Beschränkung. Vielmehr ist diese Haltung des Künstlers Konsequenz einer Entwicklung, die mit Claude Monet seit 1870 im französischen Impressionismus beginnt und bis in unsere Gegenwart Geltung hat. Die Natur ist äußerer Anlass für die Malerei. Kamilis Bilder leben aus dem Licht des Tages. Dies kann auf beliebige Gegenstände treffen. „Die Farben sind die Tat des Lichts“ schreibt Goethe in seinem Vorwort zur Farbenlehre. Der Gegenstand muss nichts Erhabenes sein, er darf beiläufig, sein. Keiner hat dies so prägnant zum Ausdruck gebracht wie der von Kamili verehrte Max Liebermann (1847-1935), der meinte, die gut gemalte Rübe sei ebenso gut wie die gut gemalte Madonna. Einem Kunstkritiker, der auf Paul Cézannes (1839-1906) Gemälde „Knabe mit roter Weste“ (1888-1890) den zu langen Arm des Knaben beanstandete, tröstete er in breitem Berlinisch, der Arm sei so „jut jemalt, er könne ja nischt lang jenuch sein“. Das heißt, zwischen „Schloss Charlottenburg“ und dem Blick in die Landschaft, in diesem Fall die „Agentenbrücke von Schloss Babelsberg“ ist, wenn es um Malerei geht, kein Unterschied zu sehen. Seine spezielle Malerei hat der Künstler schon länger entwickelt. Die Farbmasse quillt über die Felder

seiner Tondi oder Gevierten hinaus, wächst, kaum zähmbar in den Betrachtterraum, Energiespeicher an Sehlust und Farbfreude. Seine Bilder sind nicht da zu Ende, wo die Leinwand aufhört. Manche Landschaft erstreckt sich über mehrere Bilder als Fries, Serie. Immer heftiger wird die Eigenständigkeit der Farbe. Sie fängt noch Beete, Rabatten, Parks, Landschaften, Bäume ein. Das Entscheidende ist das Blühen der Eigengesetzlichkeit seines schrundigen, irregulären, pastosen Farbauftrags, der mehr kann und will als die Welt einfangen und abbilden.

Seine Farbschichten werden kontinuierlich dicker. Es entstehen Farbreiefs, Oberflächenstrukturen, Lava in einem Fließmoment erstarrt. Tatsächlich gräbt er mit dem Pinsel in die Masse, formt die Farben. Im Blick auf die „Agentenbrücke von Schloss Babelsberg“ reliefieren Licht und Schatten die dynamische Struktur des Bildes. Die Bäume stehen schräg und windzerzaust als farbige Säulen.

Ernst-Wilhelm Nay (1902-1964) sagte: „Malen heißt aus der Farbe das Bild formen“. Die Farbe erhielt das Primat nach seinem Skandinavienaufenthalt, der ihm von Edvard Munch (1863-1944) finanziert wurde. Hinzu kam Nays Auseinandersetzung mit Robert Delaunay (1885-1941), 1942-1945 in Le Mans, wo er während des Kriegsdienstes als Kartenzeichner tätig war. Der Raum wird, angeregt durch Delaunays Farbkultur, allein durch den Distanzwert der Farben bestimmt. Die absoluten Werte der Farbe treten unterschieden hervor. Seit den 50er Jahren eliminiert Nay den Gegenstand endgültig. Die autonomen Farben tragen die Komposition in den sogenannten Scheibenbildern alleine.

Die Nähe zur absoluten Malerei ist in der Ansicht vom Charlottenburger Schloss, durch die Abbildlichkeit der Parkanlage und des Kuppelbaus des Schlosses eher gering, aber in dem Blick auf die „Agentenbrücke“ doch spürbar und von außergewöhnlicher Reife und Selbstständigkeit.

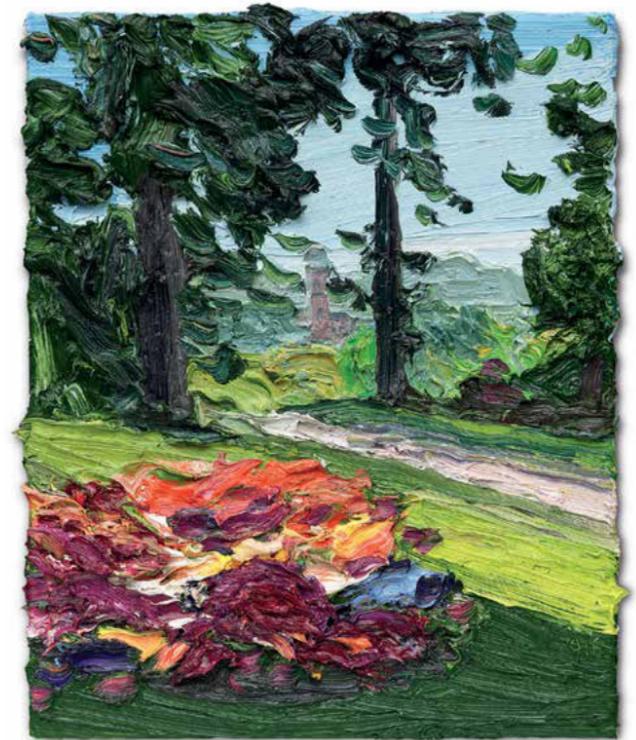
In beiden Bildern ist das Wesen des Farblichen die entscheidende Qualität der Darstellungsform. In seinen Arbeiten sehen wir „Bootssteg am Starnberger See“, 2016, „Wannsee“, 2016, aber auch „Seerosen und Blüten“, 2016 im Vorbei auf lichtem Blau schwebend. Wie bunte Ufos kreuzen sie unsere Bahn, dass wir uns wünschen, mit ihnen frei zu sein im kosmischen Flug, hin über die „Agentenbrücke“ in das Ferne Blau des Himmels, das das Farbereignis im breiten Band abschließt.

Joan Miró (1893-1983), der seine Malerei von seinem opus magnum, dem Bild des Bauernhofes in Montroig, 1921/22 in Tarragona über Jahrzehnte bis zu den stillen, riesigen (270 x 355 cm)

Flächen Blau I bis Blau III, 1961, entwickelt hat, schrieb 1959: „Ein Bild muss fruchtbar sein, es muss eine Welt gebären. Ob man Blumen, Menschen, Pferde sieht, ist unwichtig. Die Hauptsache ist, es entbirgt eine Welt, die lebt“.

Im „Schloss Charlottenburg“ und in der „Agentenbrücke“ lebt die malerische Welt. In den pastosen Schrunden, Runzeln und Falten entbirgt sich Kamilis Credo. Gemessen an den flachen, riesigen Formaten von Miró gräbt er den Acker der flachen Bildwelt um, durchpflügt ihn, gibt ihm, dem trockenen Boden, Form und Volumen im Mischen und Kneten der Farbe während ihres Auftragens auf die Leinwand, durchlüftet ihn, macht ihn wieder fruchtbar, indem er die Malerei ins Relief belebt.

„Blick auf Nikolskoe von der Pfaueninsel aus“, 2016, ist so ein durchfurchtes, ergrabenes Bild. Die Farbwege sind volltönende Akkorde. Aus dunklem Grund erheben sich blühende Klänge, die



Blick auf Nikolskoe von der Pfaueninsel, 2016, 50 x 40cm

in den Blumen emporwachsen und sich auflösen. Die Wiedererkennbarkeit des Ortes tritt hinter die Komposition zurück. Die schafft die beglückende Loslösung vom Gesehenen im Kunstwerk. Auch hier züngelt die Farbe über das Bildviereck. Sie ist in Energieströmen geführt und verteilt. Ein erkennbarer Weg ist wie eine Furche in das Grün gesetzt. Die Belaubung der Bäume sind ausströmende grüne Farbschläge geworden. Ein bemerkenswertes Beispiel seiner Pastomalerei.

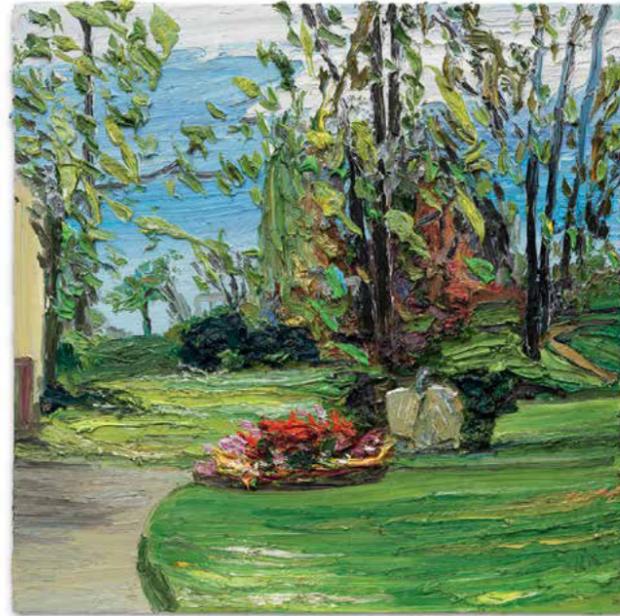
## PASTOSMALEREI

Pastos ist der Mehlteig, der Brei. In der Malerei bezeichnet das Wort Pastos die Technik, bei der ein Malmittel, im Besonderen Ölfarbe, im zähflüssigen Zustand so aufgetragen wird, dass durch diesen dicken Farbauftrag die Farben reliefartig auf dem Malgrund stehen. Sie kann mit Pinsel, Spachtel und Malmesser aufgetragen werden. Ben Kamili trägt auch mit den Händen auf, knetet, formt. In der Geschichte der europäischen Malerei ist dies ein anerkanntes Stilmittel seit der Renaissance. Meister des Pastoso waren Tizian, Tintoretto, El Greco oder Velázquez. Verstärkt wird diese Maltechnik seit dem Impressionismus mit Claude Monet (1840-1926) eingesetzt, von Vincent van Gogh (1853-1890) in sehr eigener Weise geprägt.

„Blick auf Nikolskoe von der Pfaueninsel“, 2016, bezieht sich auf die von diesen Künstlern entwickelten maltechnischen neuen Voraussetzungen. Paul Cézanne und Claude Monet (1840-1926) die in ihrer Pleinairmalerei die Farbe vom Zwang befreit haben, den Gegenstand in ihrem Lokaltone zu beschreiben, wurden zu Magiern der Farbverwandlung. Vincent van Gogh schnitzte in einem inhaltsverändernden Farbduktus seinen neuen Ausdruck. Der breite Pinselduktus bei allen lädt den Betrachter zu einer idealen Distanz ein, weil er sonst die Bildtotale nicht erkennt. Robert Delaunay führt die Farbe völlig aus dem Kontext einer nachahmenden Malerei. Kamili hält am Gegenstand fest, wie wir bereits gesehen haben. Aus den berühmten Vorgaben hat er gelernt. Der Gegenstand wird in seiner Pastosmalerei ohne Verlust in Malerei aufgelöst. Lokaltöne werden großzügig übersprungen, wo dies geboten ist. Die Malerei strukturiert im heftigen Duktus das Bild wie in Furchen. Aus dem Farbengerüst ergibt sich ein nichtperspektivisches Vorne und Hinten im Bild. Die Größe und Masse der Farbstriche bestimmen die Position des Betrachters im Dialog zwischen Betrachter und Malerei. Aus der Physiologie des Farbsehens und der Psychologie des Betrachters ergeben sich Manipulationen der Sichtbarkeitswirklichkeit, die den Menschen ergreifen können.

In „Blick in den Park von Schloss Glienicke“, 2016, möchte man sich in der Wärme der Farben dehnen. Diese Sichtbarkeitswirklichkeit suggeriert das Rascheln der Blätter, die man nicht erkennt. Auf der Wiese liegend, träumt man sich zu dem See, der auf der Fläche im Oben angesiedelt ist. Keine Perspektive führte zu ihm herunter. Man ist schnell in dem großformatigen Bild integriert und in der Sogwirkung, die Kamili uns in den Schritten seiner Verwandlung schenkt, aufgelöst.

Aus dem Gemälde ersehen wir deutlich, dass zur Pastosmalerei die selbstständige Kraft der Farbe gehört, eine über die Welt



Blick in den Park von Schloss Glienicke, 2016, 120 x 120cm

hinaus verweisende Ausdrucksstärke, eine psychografische Körperhaftigkeit und der Glaube und das Wissen daran, dass ein Pinselstrich mit Leben erfüllt sein kann. Der Künstler setzt wenige Pinselschläge ein, mit denen er das Laub der Bäume kennzeichnet, wenige Farbschläge, in denen die Blütenrabatte festgehalten sind. Es ist ein duftendes, überirdisches Gesamt, das das Bild auszeichnet.

Hier wird deutlich, warum Kamili, der Malereibesessene, die Feinmalerei hinter sich gelassen hat. Der Vorgang des Malens, das Auftragen der Farbmassen, das Ineinanderschieben zu einem Bildgefüge, das Einfangen einer Stimmung pleinair ist seine Lust. Es entspricht völlig seiner Lebendigkeit, der Stimmungslage und seinem Ausdruckswillen, manchmal auch dem Nachhall psychischer Zustände. Seine Malerei, wie in diesem Bild, ist Graffiti des Unbewussten und Dirigat eines starken Gestaltungswillens, Improvisation und Vision zugleich, ein Malpoem. Sachlich muss man feststellen, dass das Schwebende, speziell in diesem Bild, durch die Senkrechten der Bäume verursacht ist. So starr und dunkel sie von oben nach unten führen, sind sie die Stangen, an denen, wie in einem lustvollen Tanz, die Farben emporsteigen in die aufgelöste Himmels. Von der schweren und festen Fläche des grünen Rasens im unteren Teil des Bildes wächst die Auflösung nach oben, ist eine Himmelfahrt.

Der Ursprung all dessen, was bisher hier beschrieben wurde, geht weit vor die Zeit Monets zurück. Eingangs wurden Tintoretto und Tizian erwähnt. Das Hochaltarprojekt von San Maria Gloriosa dei Frari mit der berühmten Himmelfahrt von 1516-1518 hatte bei Tizian (1477-1576) den Ehrgeiz geweckt, etwas Außer-

gewöhnliches zu schaffen. Die Schwere der Substanz wird von der Strahlkraft der Farben durchdrungen und gehoben. Die Darstellung des Unfasslichen, des Wunders, der Überwindung des Irdischen basiert auf formalem abstraktem Sehen linearer und farblicher Dominanz. Den Aufbau bestimmt ein spitzwinkeliges Dreieck aus leuchtenden roten Gewändern für drei unterschiedliche Personen, einem Apostel, rechts mit erhobenem Arm, dem Johannes links und Maria auf dem Wolkenband in der Mittelachse. Das Wolkenband mit Putti schwingt ein und kontrastiert zur gegenläufigen Bewegung der Apostel in den Betrachtarraum. Wie in einem Schacht bekommt Maria ihren himmelwärtigen Schwung aus dieser Farbformordnung. Tizian ist mit diesem Bild einer der Wegbereiter des abstrakten Farbsehens mit seinen großflächigen Farbdominanzen, der formalen Dynamik und der Transmission des Irdischen in die lichte Gestimmtheit des Logos geworden. Wir dürfen für das Bild von Kamili aus vergleichbaren Kriterien dieses Aufschweben nach oben und das Sichauflösen in einer wie auch immer gearteten Transzendenz aus dieser Quelle destillieren.

Tintoretto (1518-1594) lichtbeherrschte visionäre Kompositionen sind voller Dramatik. Durch Überlagerung der Figuren und den raumsprengenden Diagonalen überwindet er das Irdisch-Materielle zu einer ekstatischen Ausdrucksmalerei. Über seinen Schüler El Greco prägt er die spanische Malerei. Er wurde besonders von den französischen Impressionisten geschätzt. Paul Cézanne (1844-1906) nannte ihn als Vorbereiter eigener Ideen. Körperverschränkungen, Verkürzungen, Überschneidungen, Licht und Schatten zeigen einen freien Umgang mit der Motivwelt zugunsten der künstlerischen Komposition. Das gilt besonders für die 65 Gemälde, die er für die Scuola di San Rocco malte, darunter, 1566-1567 entstanden, Christus vor Pilatus in der Sala dell'Albergo. Die perspektivischen Verzerrungen im Garten von Glienicke, der expressive Schwung, haben hier ihren Ursprung.

Giovanni Battista Tiepolos (1696-1770) Malerei stellt einen Höhepunkt spätbarocken Schaffens in Europa dar. Er verehrte Tizian, Tintoretto und Veronese (1528-1588), öffnete in lichten Fresken die Himmel mit seinen Harmonien, ein Popstar seiner Zeit. Im Monumentalfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz (1750-1753) bewies Tiepolo seine unübertroffene Fähigkeit, riesige Flächen homogen zu bewältigen. 2016 bezog sich Ben Kamili in seiner Ausstellung in Würzburg bewusst auf Tiepolo und seine sphärische Malerei. Die Gewölbekugel, in der alles mit allem schwebelicht verbunden ist, ist Ausdruck der immerwährenden Grenzüberschreitung und Durchdringung aus den angeführten emanzipierten Elementen der Malerei. Diese drei venezianischen Maler belegen es. Aus dem Sprengen sicherer Raumzusammen-

halte, der Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit bei gleichzeitiger Dynamik des Form- und Farbgesehens schöpft die Kunst bis heute. Wir erinnern uns an das Wort Mirós, dass ein Bild fruchtbar sein muss und eine Welt, die lebt, entbirgt. Dieser Satz ist in besonders gültiger Form im „Blick im Garten von Schloss Glienicke“ erfüllt. Jeder Strich in diesem Bild ist lebendig. In der sich verschwendenden Farblust ist jenes „Movens“ ewig kreisender Verwandlung enthalten, Wirkungskreis der Schöpfung, an den alle Kunst klopft.

## PLEINAIMALEREI

Die temperamentvolle, spontane und sinnlich gefüllte Malerei Kamilis muss, wenn sie im Außenraum entsteht, verschiedene Schwierigkeiten überwinden. Wenn er das sichere Atelier verlässt, ist er den Unwägbarkeiten des schnell wechselnden Lichtes Wind und Wetter ausgesetzt. Nicht immer trifft er so ideale Bedingungen an, wie in dem Garten der Villa Lemm. Dort entstand das Gemälde „Villa Lemm, Rosengarten“, 2015. Ben Kamili geht, wenn er zum Motiv geht, auch auf Entdeckungsreise. So hat er die Erlaubnis bekommen, im Liebermannschen Wannseegarten malen zu dürfen. Auch hier hat er eine Rarität entdeckt und durfte diesen wunderbaren und öffentlich nicht zugänglichen Garten im Bild festzuhalten. Der Rosengarten ist mit alten, verschatteten Bäumen bestanden. Sie wachsen von den Seiten und von oben in das Bild hinein, rahmen einen blühenden Rosenstock im Vordergrund und eine durch Licht aufblitzende Wiese, die in einen Durchblick zum Wasser lenkt, in dem man ein Segelboot entdeckt. Stark angeschnitten in diesem Bildausschnitt ein Vordergrund mit blauen und roten Blüten. Die Malerei ist von einem farbrhythmischen Dirigat, das von unten, mit Blau und Rot beginnend, über die Grundfarbe Gelb, den Rosenstock umschmeichelnd krönt und in eine Mitte führt, um ihn durch die verschatteten Bäume abzurunden, in seiner ganzen Blütenpracht zum Zentrum zu wählen und damit auszuzeichnen.

Auch in dem Gemälde „Garten Villa Lemm, Blick auf die Havel“, 2015, haben wir das Motiv der Blätter, die links und rechts das Bild abschließen und im oberen Bildrand überkrönen, um dann, mit dem unteren Bildrand in einen Durchblick zu führen, in dem man, ähnlich wie in dem ersten Gemälde auf ein Segelboot sieht. Beide Bilder schildern die Idylle einer privaten, außergewöhnlich gelegenen und gepflegten Gartenanlage. Sie zeigen den Stolz des Besitzers, fassen eine paradiesische Atmosphäre in einer großzügigen, heiter gelösten Malerei.

Anders ist der Charakter des Gemäldes „Der Stolz des Gartenarchitekten, Schloss Sacrow“, eine kleine Arbeit, 2016. Gemessen an den beiden großformatigen Gemälden aus der „Villa Lemm“, und an „Schloss Charlottenburg“, kommt das Bild schlicht daher

wie die „Agentenbrücke“ oder der „Blick auf Nikolskoe“. In ihm ist die sonnige Sommerstimmung der Villa Lemm ausgerauscht. Die Arbeit besitzt einen nachhaltigen Eindruck von der Tageszeit, in der es nicht mehr lange dauert, bis es dämmernd. Vom Wasser her kommt die Kühle. Die Landschaft tut einen schweren Seufzer und bleibt mit sich alleine, geheimnisvoll. Der Betrachter geht still nach Hause und hat von der Ungewissheit, dem Rieseln der Zeit gelernt. Keine Architektur, kein auffälliges Blüten, kein farblicher Jubelton versucht an der melancholischen Stimmung etwas zu ändern. Hier spürt man, dass Draußenmalerei Naturbetrachtung mit vielen Stufen der Erkenntnis ist. Sie lässt die dynamischen Ordnungen und Gesetze hinter sich, die Fülle der barocken Ikonografien mit ihren Rangstufen. Sie integriert uns als Teil der Schöpfung, als Teil der Natur.

### KÖNIGLICHE GÄRTEN

Dies ist so anders in „Der Blick des Königs“. Das 2015 entstandene Großformat (120 x 220 cm) strotzt mit seinem stattlichen Format. Wir haben in dem Bild keine intime, private Natursicht.



Park Sanssouci, Der Blick des Königs, 2015, 120 x 220cm

Dies ist nicht angestrebt. Es ist der Blick von Schloss Sanssouci auf die Gartenanlage Friedrichs des Großen von 1755. Der Wille und der Geschmack des Königs bestimmen den Stil einer Epoche. Die Achsen der Wege, Rabatten, Brunnen und Skulpturen unterstellen sich, ähnlich wie in Versailles (1661-1689) unter Ludwig dem XIV., dem absolutistischen Herrschergedanken des Fürsten. Gemessen daran ist „Der neue Garten“ wieder intimer, privater, lieblicher. Das 2015 geschaffene Gemälde zeigt sich malerisch gelöster, zeigt jene Lebendigkeit des Farbstrichs, der Niederschrift, die dem einzelnen Farbschlag eine gültige Aussage gibt und ihn potenziert.

Drei unterschiedliche Stationen von Pleinairmalerei werden uns vorgestellt:

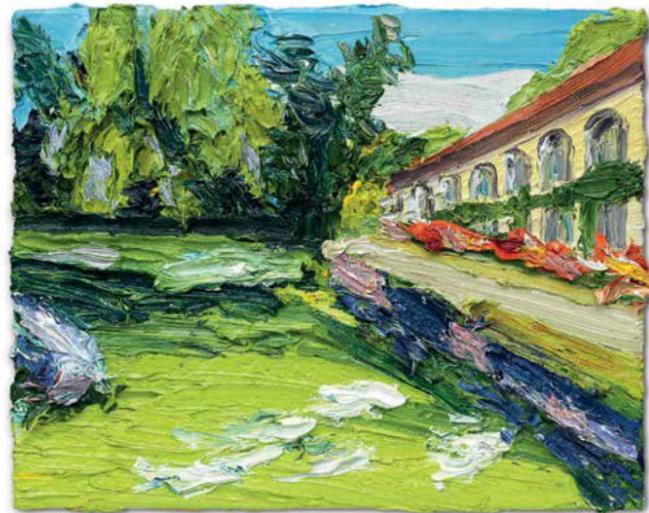
- A. undramatisch und schlicht  
„Der Stolz des Gartenarchitekten“.
- B. ein Motiv, das jeder Tourist immer wieder gerne sieht und

aufnimmt, „Der Blick des Königs“ in seinen Garten mit der absolutistischen Gartenanlage und  
C. „Der neue Garten“, der von Wilhelm II. gegen 1770, eine Generation später, mit einer ganz anderen inhaltlichen Auffassung geschaffen wurde.

Diese Positionen sind in herausragender Art und Weise eingefangen, weil der Künstler die unterschiedlichen Charaktere wie in einem Portrait als Eigenschaften farblich und formal bewältigt und dem Betrachter zuführt.

In „Der neue Garten“ hat Kamili eine Anlage Wilhelms II. festgehalten. Sie wurde gegen 1770 geschaffen und zeigt jenen Wechsel in der Gestaltung der Natur, auch der Architektur, der in Versailles etwas früher zu beobachten ist.

Es ist der Wechsel von der Gartenarchitektur des königlichen Gartenarchitekten Le Nôtre und einem Antikenprogramm, das Ludwig XIV. ihm vorgeschrieben hat, um sich und seine Staatsidee darin zu spiegeln, zum Trianon (1760-1764), ein kleines Schloßchen mit privatem Umraum, das für die Maitresse Ludwigs XV.



Neuer Garten, Orangerie im Neuen Garten, 2015, 40 x 50cm

erbaut wurde. Mit der Königin Marie-Antoinette (1755-1793) verstärkt sich der Trend zum völligen Sinneswandel in den Schloss- und Parkanlagen. Das Private, das Bürgerliche, Einfache und Ländliche wird wichtiger. Dies kann man im Wörlitzer Park bei Dessau eindrucksvoll sehen und erleben. Er gehört zu den bedeutendsten Landschaftsgärten in Mitteleuropa und gilt als einer der vollkommensten Gartenanlagen außerhalb Englands.

„Der neue Garten“ in Berlin lebt aus diesen neuen Ideen. Der Landschaftsgarten wird zum Traum einer verwandelten und ver-

besserten Welt. Das Kind und die Natur behutsam lenken und wachsen lassen, sind Ideen von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) und seiner Naturlehre. Dies alles fangen die Bilder von Ben Kamili ein, auch historische und soziale Veränderungen und Fakten. Dies ist im Ergebnis eine Qualität der Freilichtmalerei, über die weiter zu sprechen ist. Sie wurde von John Constable (1776-1837) mit großem Gewinn ausgeführt. Ziel war die Überwindung des auf Braun gestimmten Ateliertons. In der Natur entwickelte sich wie selbstverständlich eine hellere Farbharmonie aus der Unmittelbarkeit vor den Dingen. Der Impressionismus forderte dies als Grundvoraussetzung. So förderte er die Erkenntnistiefe vor den variablen Kräften der Schöpfung in den tages- und jahreszeitlichen Zyklen. Das Ereignis ist die Farbniederschrift aus



Sacrow, Der Stolz des Gartenarchitekten, 2016, 60 x 80cm

Gefühlshingabe und wissenschaftlichem Sehen. Constable zielte genau da hin. Was ihn innerhalb der romantischen Malerei auszeichnet, ist das Streben nach Unendlichkeit und Weite. Unter den Gesetzen der Naturwissenschaft ist die Hinwendung zur natürlichen Landschaft so gewaltig, dass der fantastisch-symbolistische Maler Johann-Friedrich Füssli (1741-1824) Constables reines Naturverständnis (1823) leicht spöttisch wie folgt beschreibt: „Ich mag die Landschaften von Constable. Er ist immer malerisch und gebraucht eine feine Farbigkeit. Und die Lichter sitzen immer am rechten Platz. Aber er gibt mir ein Gefühl, als ob ich nach Mantel und Regenschirm rufen sollte“. In seiner Eigenart wirkte Constable auf Eugene Delacroix, die Schule von Barbizon, die französischen Impressionisten und in Deutschland auf Adolph von Menzel. Zwischen seinem „Das springende Pferd“, 1823, in der Royal Academy of Arts und dem „Walchensee, Landhaus mit Wäscheplatz“, 1923, von Lovis Corinth (1858-1925) in der Staatsgalerie Stuttgart, liegen 100 Jahre erfüllten Umgangs der Pleinairmaler mit Luft, Licht, Farbe, pastosem Auftrag. Corinths Pleinairbilder seiner letzten Lebensjahre wollen das Gesehene in

einer expressiven brutalen Weise als exemplarisch gültig festhalten. Damit wird er, neben Max Liebermann und Max Slevogt, einer der führenden deutschen Impressionisten.

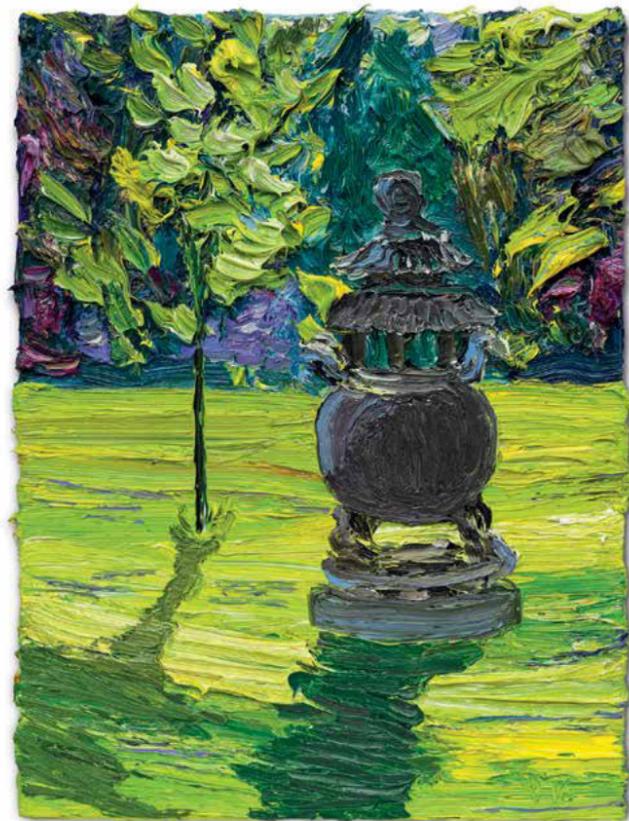
In Ludwig Tiecks (1773-1853) „Franz Sternwalds Wanderungen“ (1798) steht der Satz: „Ich will nicht Bäume und Berge abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in dieser Stunde regiert“. Als Freilichtmaler ist Kamili nicht nur in Berlin und der Umgebung unterwegs, sondern in ganz Deutschland. Daneben malt er in Italien, in der Schweiz, in den Niederlanden und in anderen Landschaften. Viele seiner Bilder stellt er zu Serien zusammen. Die Anforderung ist immer das Gegenüber, die Natur.

Caspar David Friedrich (1774-1840) ist der erste Landschaftsmaler, der uns den Dialog zwischen Person und Landschaft lehrte. Er weckte das Verlorenheitsgefühl aus Ahnung und Sehnsucht, aus der Erde und ihrer physikalischen Wirklichkeit abhandeln zu kommen, um im schöpferischen und kosmischen Gesamt aufzugehen. Bei Friedrich sieht man die betrachtende Figur meist als Rückenfigur im Bild. Bei Kamili sieht man keine Betrachter, wie zum Beispiel in „Der neue Garten“ oder „Der Stolz des Gartenarchitekten“ und anderen, bereits besprochenen Gemälden. Der Betrachter sind wir selbst. Wir sind und werden in ein unmittelbares Verhältnis zur Malerei gebracht. Kamili entwickelt eine malerische Reife von kraftvoller Stabilität, Sensibilität, Reaktion vor dem Seherlebnis, Gefühl und Gedanken. Es folgt seine körperhaft-emotionale Umsetzung, die das individuelle Empfinden zu einer großen Bezugnahme eint. Das bedeutet, die Seen, Blüten, Bäume, Wolken, Berge usw., die unterschiedlichen Sphären der Welt werden durch seine spezielle Niederschrift in ein unmittelbares Verhältnis zum Betrachter gebracht. Der Duktus der Farbschläge, der aus seinem Inneren, aus seiner Dynamik wächst, nimmt uns gefangen.

Er setzt mit dieser Malerei auf die Erkenntnis, dass alles in Bewegung ist, dass alles Veränderung ist. „Panta rhei“, alles fließt, heißt im Untertitel Kamilis große Elbausstellung, 2016, in der von Cuxhaven bis Pirna 88 Bilder mit Motiven entlang der Elbe bis zur Spree zu einer großen Wanderausstellung zusammengefasst sind. Der Lehrsatz des Philosophen Heraklit (540-480 v. Chr.) könnte als Bewusstseinskern über der Pleinairmalerei stehen, denn sein Bild vom Fluss, dessen Wasser ständig wechselt und der doch immer derselbe bleibt, ewige Wiederkunft, ist eindrucksvoll lebendig. Die Farben von Kamilis Pastosmalerei entgrenzen in diesem Sinne das Motiv im lebendigen Atem der Unschärfen. Details treten zurück, es verliert sich das Kleinliche. Der Realitätsgrad verkehrt sich. Aus dem Prozess des Malens und der Veränderung wird das Unwichtige abgedampft wie in einer Destillation. Eindruck und Ausdruck werden in breiter Nie-

derschrift zu einer Daseinsebene gehoben, zum Aphorismus von Dauer, zum Kern, aber auch zur dauernden Verwandlung.

Völlig unspektakulär, aber intim und nachdenklich stimmend ist das Bild „Überbleibsel im Park Sanssouci“, 2016. In der Nähe des chinesischen Hauses steht im Park von Sanssouci, von Kamili aus der Mittelachse des Kleinformatbildes nach rechts versetzt, das im Original 2 m hohe Bronzegefäß, das er malerisch festhält. Auf dem schwimmenden Grün aus blaugrünem, gelbgrünem und ockerfarbigem Rasen wirkt das Räuchergefäß wie die Erscheinung aus einer anderen Welt zwischen den Blättern und Bäumen und dem blauschattigen Hintergrund. Tatsächlich ist das Gefäß ein Exot, denn es ist eine chinesische Bronze. Da die Blätter, wie alle Farbschläge, völlig frei vom Zwang einer Abbildlichkeit sind, verkehrt sich der Realitätsgrad auch des Gefäßes durch



**Park Sanssouci, Überbleibsel, 2016, 40 x 30cm**

die lebendige Unschärfe, seine Existenz wird zum Essenziellen. Es steht dort wie ein dickleibiger Buddha, eine gottähnliche Erscheinung. Hinzu kommt, dass die Schatten des Bäumchens und des Räuchergefäßes durch das Gegenlicht wie zitternde Spiegelbrücken auf einem Wasser sind. Dadurch wächst im „Überbleibsel“ die Kraft und Qualität eines Memento zu: Bedenke, Mensch, dieser ewig rieselnden Zeit und des Schwindenden, auf dem Du stehst.

Der Garten und Park von Sanssouci ist in großem Stil, touristisch völlig erschlossen, ein Naturerlebnis der besonderen Art. Aber auch die Gartenreiche des Herrn Schreber (1808-1861) oder die schlichteren Parkanlagen des Heinrich Siesmayer (1817-1900) schenken den Menschen, wie die Spaziergänge durch Wald und entlang von Flüssen und Seen, Naturerlebnisse. Natur und die gestaltete Natur vermitteln Lebensweisheit. Der Central Park in New York (nach 1860 begonnen) oder der Hyde Park in London tragen wesentlich zur sozialen Hygiene der Städte bei. In der Gestaltung der Natur als Park und auch im Garten liegen Ideal, Sehnsucht, Ferne, Paradies, Nirwana und Elysium. Die „verbesserte“ Welt hat in Wörlitz in dem Garten, den Friedrich-Wilhelm von Erdmannsdorf (1736-1800) 1765 anlegte, den Obstanbau mitberücksichtigt, um die Grundernährung der Bevölkerung zu garantieren. Die alte Idee von Horaz (65-8 v. Chr.) „dulce et utile“ (schön und nützlich) wurde wiederbelebt. Die Blumenpracht von Sanssouci diente ursprünglich nur dem König. „Blick auf Sanssouci“, 2016, zeigt uns, was wir, die wir vor 250 Jahren aus dieser Anlage vertrieben worden wären, heute bewundern dürfen. Die Blütenpracht zeigt Wegestreifen, Wiesen und Blütenbeete in jener kraftvollen Malweise, die sich Kamili erobert hat. Er will den Park zeigen und den Blick auf das Schloss über die aufsteigenden Terrassen, aber es geht ihm nicht um Ortsbestimmung. In seiner kraftvollen Malweise will er das blühende Wunder zeigen, ohne das das Leben sinnlos ist.

Ina Seidel hat die Sehnsucht nach jenem Blühen eindrucksvoll in ihrem Gedicht „Juni in Berlin“ geschildert. Dort heißt es an einer Stelle:

„Lieber Gott, was hab' ich getan,  
dass ich in Mauern wohnen muss? ...“  
und später:

„Ich kaufte mir eine Rose, um Geld –  
Rosen sind besser als Brot.  
Ich habe sie neben mein Kissen gestellt,  
sie blüht und duftet sich tot.“

Grünsüchtig und sehnsuchtsvoll sind sie, die Maler und Dichter, mit ihren Naturerlebnissen: Joseph von Eichendorff (1788-1857) in der „Mondnacht“ oder Johann Wolfgang von Goethe (1779-1832) in „An den Mond“, Josef Weinheber (1892-1945) in „Vorfrühling“ oder Eduard Mörike (1804-1875) in „Er ist's“, wo er den Frühling mit blauem Band durch die Lüfte flattern lässt. Es rauscht und wogt, es ist sternklar, von jener beglückenden Unschärfe, die uns mehr ahnen als sehen lässt, die in der Ahnung tiefer steigt als Uhrenvergleich und Wetterbericht zu sagen vermögen. Genau das schafft der Maler in seinem eindrucksvollen Bild „Blick auf Sanssouci“. Der Rausch an Blüten ist großartig.

Verhaltener ist das Gemälde „Im Garten der römischen Bäder“, 2016, wo die reguläre Welt des Klassizismus und der neuen Antikenbelebungen strengere Formen und Farbvorstellungen entwickelte. Zurückhaltend, nur mit einer Blütenrabatte ausgezeichnet.



**Schloss Sanssouci, 2016, 60 x 80cm**



**Park Sanssouci, Römische Bäder, 2016, 60 x 80cm**

net, in eine gewisse blau-graue Tonigkeit gehüllt, reduziert auf Himmel, Wasser und Skulpturen, ist der Blick auf die Anlagen um „Schloss Rheinsberg“.

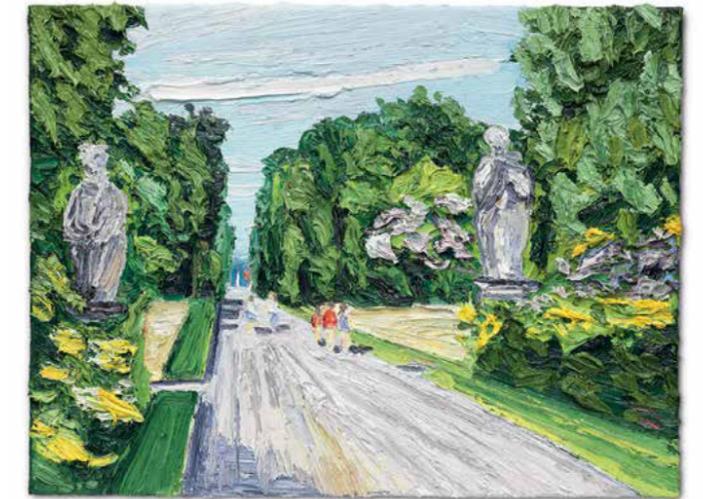
### TEIL DES BLÜHENS

In seinem Gemälde „Wege im Garten“, 2015, wandern wir mit anderen Flaneuren durch die Parkanlagen und schauen uns die Skulpturen an. Das kleinformatige Gemälde ist dicht. Eines ist deutlich spürbar. Die Menschen werden Teil dieses Blühens. Es ist das Glück an der Farbe. „Die Farben waren mir Glück. Es war, als ob sie meine Hände liebten.“ Dies sagte Emil Nolde (1867-1956). In seinen Blumenbildern könnte man eine gewisse Nähe in der unbekümmerten Freude des Malens zwischen Ben Kamili und Nolde verspüren. Die Malerei ist auch bei Nolde eine körperhaft dreidimensionale Gestaltungslust. Er formt aus seinen Gelenken und Hüften, aus seiner ganzen Leibhaftigkeit die Bilder. Die Blumenmotive ziehen beide Künstler magisch an. Emil Nolde schreibt an Ernst Gosebruch 1922: „Je schneller mir ein Bild entstehen konnte, umso besser war es“. Und weiter an anderer Stelle: „Ich wollte im Malen auch immer gern, dass die Farben durch mich als Maler auf der Leinwand sich so folgerichtig auswirkten, wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft, wie Erz und Kristallisierung sich bilden, wie Moos und Algen wachsen, wie unter den Strahlen der Sonne die Blume sich entfaltet und blühen muss“.

Auch in „Wege im Garten“ erkennt man die Obsession des Malers. Dabei ist in diesem Kamilischen Bild bemerkenswert, wie man alles erkennt, ohne die einzelnen Details deutlich sehen zu können. Man spürt die Gelöstheit der Atmosphäre, riecht den Duft in der Natur, empfindet die Menschen als Geschwister und löst sich in dem Universum der farblichen Wohlgestimmtheit auf. Die Frage stellt sich, ob die Farbe alleine nicht völlig ausreichen würde. Ganz ohne Zweifel kann die abstrakte Malerei ähnliche Emotionen und Assoziationen in uns wecken. Für Ben Kamili ist das Motiv Anlass zur Malerei. Darin ist er bereits einen Schritt

in die Abstraktion gegangen. Wassily Kandinsky (1866-1944) hat diesen eigentümlichen Übergang während einer Gemäldeausstellung französischer Kunst in Moskau 1885 vor Monets „Heuhaufen“ deutlich gefühlt. Im Sturmbuch, Berlin 1913, schreibt er: „Dass es ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog ... was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette ... Die Malerei bekam eine märchenhafte Pracht. Unbewusst war auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“

Ein kleines dunkel gestimmtes Gemälde von Kamili „Die rote Brücke“, 2015, besitzt diesen eigentümlichen Zustand zwischen Gegenstand und Abstraktion, zwischen Auflösung und Verfesti-



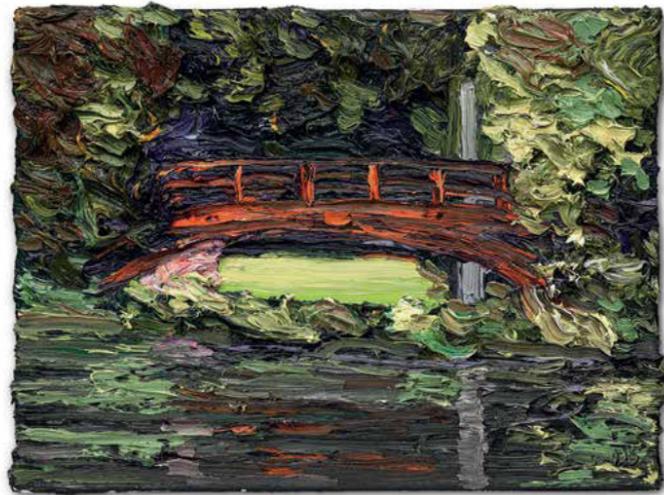
**Weg im Park von Sanssouci, 2015, 60 x 80cm**

gung. Im Vordergrund sieht man Wasser, im Wasser spiegelt sich die Brücke mit ihren rötlichen Tönen, aber es ist ein rein malerischer Vorgang. Das Motiv erinnert an die Brücke in Giverny von Claude Monet. Claude Monet (1840-1926) mietete 1883 in Giverny ein Haus, das er 1890 erwerben konnte und in dem er 43 Jahre lebte. Hier ist jener berühmte Garten, in dem Monet die völlige Veränderung der Raumauffassung und Zeitvorstellung im Bild vollendete, die er bereits 1870 als Verselbstständigung der Farbform vorangetrieben hatte. Die Farbniederschrift steigerte Monet seit 1875 in seinen Gemälden der Fassade der Kathedrale von Rouen bis 1895. Die Farbstriche gewinnen Eigenleben, Ausdruckskraft sowie fiebrige Unruhe. Bis zu den Seerosen- und Lilienbildern in seinem Garten in Giverny zwischen 1899 und 1926 malte Monet den Hedonismus freudvoller Betrachtung einer allerdings noch sichtbaren realen Welt.

Auch bei Kamili erkennen wir im Bild „Die rote Brücke“ die noch sichtbare Welt. Aber hier verspüren wir, dass es nicht Aufgabe der Kunst ist, die Welt zu bestätigen, sondern die Himmel zu öffnen. Die Überschreitung der Fesselung des Irdischen ist eine

Sehnsucht der künstlerischen Grenzgänger. Gerade in diesem Bild sieht man die malerischen Visionen, mit denen Kamili die Tristesse des Alltags überwindet, eine Aufforderung, die Welt zu ergänzen, zu verfeinern und, eingedenk der Utopie, dieser Malerei zu verbessern. Bei ihm ist Farbe wie Musik körperlich spürbar, hier in Moll.

In „Die rote Brücke“ können wir die universale dynamische Kraft der Farbe begreifen. Die Farbe an sich ist starr. Kamili gibt den Farben Geschwister an die Seite, dreht und wirbelt sie durcheinander, kratzt und schiebt, macht sie zu Fließendem im Zerfließen der Zeit, verwandelt das Sichtbare ins Unsichtbare. Die schwere Substanz wird von der Strahlkraft des Lichtes durchdrungen. Er gewinnt aus jahrhundertealten Entwicklungen seine großflächigen Farbdominanzen und die Transmission des Irdischen in die Verwandlung, eine eigene Welt der Gedanken und Assoziationen, stimmungsmächtige, ästhetische und atmosphärische Erscheinung, die in jedem Bild eine Apotheose anstrebt. Es ist ein ma-



Zyklus Charlottenburg II, Brücke, 2015, 30 x 40cm

lerisches Vorgehen, das die immerwährende Wandlung und Umschichtung, Findung, Auflösung und Kulmination des Lebens als lebendigen Vorgang erkennt und wahrnimmt. Deswegen klopfen seine Bilder an das Universum an. Sie verlassen die bekannten Ordnungskriterien und sind selbst wie Jahreszeiten, Erinnerungen, Ein- und Ausatmen und Elemente des Lebens.

„Ein Engel wacht vor der Orangerie in Potsdam Sanssouci“, 2016. Kamilis hochformatiges Bild zeigt eine Balustrade mit einem Pfeiler, auf dem ein Engel steht. Die Wolken- und Luftmalerei in dem zarten Blau mit den weißen Wolken besitzt eine dezent melancholische Gestimmtheit, die sich als leichter Grauschleier in die Wege vermittelt, die zum unteren Bildrand führen. Auch die

Blüten haben nicht das Leuchten und Aufstrahlen, wie wir das von anderen Blumenrabatten gewohnt sind. Die Rückansicht des Engels besitzt eine schwungvolle und schöne Art des Niederschreibens, aber er kann den Flug zu irgendeiner Seligkeit nicht starten. Seine Aufgabe als Wächter ist zu schwerwiegend. So bleibt er stattdessen ein Schutzpatron über dem Gartenreich und der Malerei. Die Kunst hat über Jahrhunderte immer in bestimmten Funktionen Jagd, Mythos, Götter, Helden, Topografien, Liebe, Hass, Schönheit und anderes geschildert. Das war ihre Aufgabe. Der Engel ist Wächter der Freiheit des künstlerischen Tuns. Die geistige Projektionskraft dieser Arbeit und aller Arbeiten von Kamili setzt uns instand, außerhalb des ewig gleichen Geschehens zu einer neuen Sinnggebung zu finden. Das ist die Chance für uns aus der emanzipierten Kraft der Kunstwerke die sich verströmende Freude und Liebe zu erkennen. Darin liegt ein Trost und die eigentliche Sinnggebung unserer Existenz. Über den Zwängen und Zwecken, dem Lasten und dem Staub der Äußerlichkeiten besitzen wir hier das Leuchten einer zukunftsfähigen, kraftvollen, aktuellen Malerei.

**Friedhelm Häring**

## ACKNOWLEDGEMENTS

The special exhibition entitled “Royal Gardens,” which takes place in the West Wing of the Orangery Palace at Sanssouci Park in Potsdam from 26 August to 10 September 2016, presents Ben Kamili’s current artistic interpretations of magnificent gardens in Berlin and Brandenburg.

Kamili’s newest works are dedicated to the striking interaction of light, colour and form. The exhibition and its catalogue illustrate the diversity of the gardens and the unique variety of their magnificent seasonal colours. Kamili’s close long-term affinity to the landscape motifs that have been the focus of such recent publications as his 2014 “Die Glut der Farben” is united in this latest exhibition with a new penchant for palace architecture and views of palace parks. Pictorial motifs from the Royal Prussian palace gardens are brought together for the first time in this exhibition with views of stately private gardens. Commonalities and differences in their rendering and impact are made manifest in their juxtaposition.

Along with the presentation of Kamili’s extraordinarily colourful paintings made especially for this exhibition, this picture book features texts by renowned specialists in the fields of art and garden history in which the shape of these gardens that have been cared for over the centuries is also documented with historical picture material. In this context I wish to extend my cordial thanks to the staff of the picture archive for their kind permission to reproduce the historical photographs. The access to the sites and motifs – especially to the Orangery Palace, which as a venue with its impressive architecture creates an excellent visual reference to the “Royal Gardens” exhibition – would not have been possible without the support of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg.

Many thanks and high praise are owed to the authors of this catalogue, whose valuable essays on the art of the royal gardens as well as the artist’s life have greatly contributed to the success of this project. In his preface, **Samuel Wittwer** (director, department of palaces and collections of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg) illustrates the development of the exceptional garden designs that is perceptible in the juxtaposition with the archival photographs. One of the leading experts in the field of garden conservation in the Federal Republic of Germany, **Klaus-Henning von Krosigk** (retired deputy director of the State Office of Landmarks and Monuments) portrays in his concise essay the political and artistic context behind the development of the Royal Prussian Gardens belonging to the House of Hohenzollern in Berlin and Potsdam between the late 17th and early 20th cen-

tury. **Friedhelm Häring**, the retired director of the Oberhessisches Museum in Gießen, who has accompanied Kamili and his work for many years, reflects in his essay on Kamili’s extensive oeuvre of large and small format paintings done in oil on canvas encompassing series and cycles as well as individual works.

The idea behind the project that has been realised in cooperation with the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg, the Kunsthaus Artes and the Piepenbrock family, goes back to **Elke von der Lieth** (director Kommunale Galerie Berlin) and the artist **Ben Kamili**. Kamili, born 1969 in Orashe e Poshtme in Macedonia, has lived and worked in Berlin since 1991 in Berlin, where he studied materials science from 1996 to 2000 at the Technical University as well as painting from 1998 to 2004 at the University of the Arts. Kamili is a connoisseur of classic modern painting. In the process, he orients his art on well-known stylistic directions – Impressionism, Expressionism and Fauvism. In keeping with this impetus Kamili developed his own characteristic pictorial scenes that are marked in part by deep composed sight lights and in part by exceedingly emptied pictorial spaces. Along with their impasto paint structure, viewers can hardly tear themselves away from these extraordinary artistic aspects that are inherent to Ben Kamili’s paintings.

Although the time for the preparations and the realisation was very limited, it was possible to coordinate and complete the project within four months. For this I am grateful to numerous supporters: Henk Jäger, Bernhard von Barsewisch, Rolf Sellmann, Harri Günther, Hans Joachim Kemper, Reiner und Inge Scharkus, Siegfried Weißkönig, Annika Kiesewetter, Maja Ritzer, Maximilian Engelmann, Michael Wolfson, Marko Hoffmann as well as the staff of Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg and all the friends of this exhibition and book project who responded with unswerving approval and much goodwill have contributed to the success of this project, earning our heartfelt thanks for their ideal and also financial assistance.

**Diana Fleischer**  
Curatorial department head

# THE GARDENER AS PAINTER, THE PAINTER AS GARDENER

**Who does not immediately conjure up an image before his inner eye upon hearing the word Sanssouci? Who does not then see planted terraces crowned by a horizontal yellow palace? This view of the palace is however so dominant that hardly anyone looks around in the other direction, namely down over terraces to the parterre with the round fountain and white marble figures.**

Apparently it was the garden itself that over the course of the generations helped a prospect to find special favour which surpassed all others, be it in beauty, surprise or unusualness. An occupation with garden portraiture in art inevitably occasions questions concerning the effect these sites have on the viewer, how they guide his sight and present themselves.



Potsdam, Paths in the Garden at Sanssouci, SPSG, Fotothek, photograph before 1945

Through their strict symmetry alone, the gardens of the Baroque period – the parterre of Charlottenburg Palace that rose again after the Second World War can serve as an example – induce the viewer to move to a certain position or at least to an axis point that promises to offer the most impressive and comprehensive visual experience. While the precious broderie parterre immediately adjacent to the palace can be perceived as a kind of carpet from the rooms on the upper floor, the viewer in search of systematic order is confronted with a confusing sight down in the garden itself, even when one takes a position on one of the symmetry axes. The ornaments there are too diverse and complex to be legible when viewed from an oblique angle, primarily conveying a vague impression of “abundance.” The hedges of the bosquets and the avenues, by contrast, are organised very differently; they are constructed perspectives, as it were, that bundle all the lines and direct them towards the eye of the viewer who, as the case may be, is presented a destination in the form of a “point de vue” – for example a small structure, a mon-

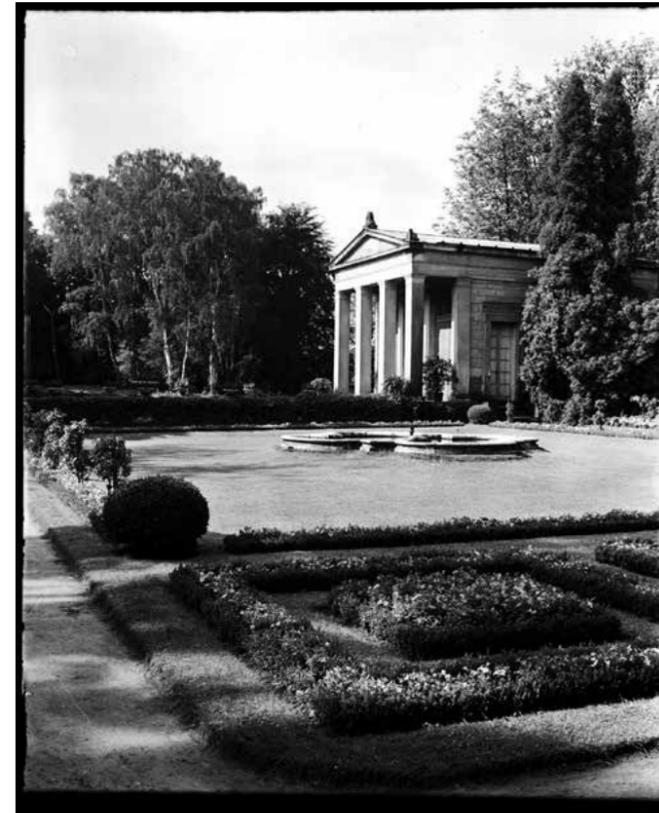
ument or a fountain. The geometrisation of the Baroque garden thus offers the sensuous experience of the unbounded, unfathomable macrocosm as well as the focussing, absorbing microcosm. But even when the standpoints and prospects are compelled by the layout of the site, the primary matter is not the visual impact of the garden but rather the experience of the cosmos and ultimately the representation of the domination of nature.

The royal Rococo garden – we think for example about sections at Sanssouci or Rheinsberg – continued with the determining symmetries and the division into section, but it added a further element, namely the contrast between the ordered and the cultivated on the one hand, and the wild and coarse on the other. This is recognisable both on a contentual level, for example in the selection of certain in garden sculpture deities or in the juxtaposition of trimmed hedges and (ostensibly) abandoned sections of a landscape or shrubbery. Dealings with the relationship between nature and culture, between the divine and human creations that lie behind it still make the garden into an intense site of symbolic representation and intellectual occupation.



Potsdam, Sanssouci Parterre, “The King’s View”, SPSG, Fotothek, autumn 1935

This situation only changed with the foregoing of symmetry and the overall view, meaning with the start of the landscaping of gardens



Potsdam, Sanssouci Park, Roman Baths, Garden Court with Tea Pavilion at the Machine Pond, SPSG, Fotothek / Photographer: Georg Potente, ca. 1935

– which already took place in more private and less representative section parallel to the formal configuration. The term that likewise achieved a new significance with the emergence of such artificially produced ideal landscapes full of small-scale architectural structures and monuments, the so-called “jardin anglo-chinois,” represented a turning point in the visual impact of the garden: the picturesque. “As pretty as a picture” is the underlying notion in this regard, thus definitively demonstrating that as far as beauty is concerned, the man-made pictorial invention (paintings) is superior to the wilds of nature. As a consequence, gardens are composed from a large number of pictorial “landscaped” details. Just as early Neoclassicism, whose ideal of antiquity derived solely from fragments, assembled ornaments and material diversity from architecture, the interior or the applied arts into a new reality like quotations, this was accomplished in the garden for example with cunningly positioned little temples, memorial stones, grottos that were decorated with plants, without wanting to purport that the garden was neither a scholarly reproduction of a classical landscape nor that it corresponded to the real environment. Like in interiors, the separate elements are concentrates, thoughts that in the aggregate are formed into a poem. While the individual motif is marked by intellectual depth and erudition, emotions dominate over the view of the whole garden. In a break from tradition, geometry and “green architecture” did not dominate garden design but rather paint-

ings and prints, mediums in which the human being is the creator. Promenaders who step out of a grove onto a meadow that slopes down to a pond where the view of a small temple with weeping willows opens up over the reflecting body of water between a large tree and some shrubbery will consciously or unconsciously recall a two-dimensional work that operates with the same compositional principles. Here as well, the relationship between foreground and background, the framing of motifs, the use of reference points (for example parapets) or the targeted utilisation of two-point perspective as opposed to frontality are elements with which the gardener became a painter. In order to allow the picturesque to unfold its full impact, he additionally excluded the possibility of a false approach to his work by presenting the images to the promenaders in the context of a skilfully arranged pathway. The separation into a kind of stage with a visual sequence of images and spectator standpoint is distinguished by a narrative character that could not have been attained by means of a single main axis with an overview of the entire position.

The geographical convergence of the different palace gardens in and around Potsdam in the second quarter of the 19th century resulted in a new situation. While gardens were still configured during early Neoclassicism as assemblages of pictorial details taken from individual elements, whole palace gardens located over vast distances then became merged into an all-encompassing landscape – the so-called Potsdam cultural landscape. Through the change in dimensions gardens in the proximity of palaces whose compositions were richly detailed reverted into sections that were related to each other over the open landscape with equally sophisticated and vast sight lines and integrated into a network of pros-



Rheinsberg, SPSG, Fotothek / Photographer: Albert Weinsheimer, 1934

pects that created references between the garden sections and architecture, monuments or solitaires of nature (for example trees



Potsdam, Sanssouci Parterre, SPSG, Fotothek, March 1933

or waterfalls). The concept of the picturesque had a difficult time in this large garden theatre, although particularly fine scenic views still continued to be marked with benches or belvedere structures. The vast distances of the prospects, however, pierced through the virtual canvas of the picturesque painting, as it were, bringing the Baroque gesture of the integral garden that does not extensively reproduce the world but makes it accessible instead, and in doing so, symbolically subjugating it. At the same time flower patches nestled in the lawns close to the house like miniature quotations of the broderie parterres of the early 18th century while traditional motifs and design principles realised in a modern fashion in the sense of historicism found their way into garden art.

As a result of the restorative currents of the 19th century and the post-revolutionary use of former royal palaces as museums that were characterised by a didactical educational ideal we now experience all of these various garden forms simultaneously, in part in the immediate vicinity and purified in a largely correct scholarly fashion. How is this great garden bouquet to be portrayed, especially when one considers that each individual garden form has a very different visual quality?

The point of a garden portrait is not only to present a recognisable rendering of a specific site. A good portrait can perhaps also convey something about the essence of an object by means of purely external similarities. That is why in the case of a portrait of a person one very often also finds indications concerning the sitter's social status, occupation or living environment. Translated to a garden, this would mean that conclusions can be drawn from the pictorial detail of a concrete garden about the artistic quality of the entire complex, its topographical localisation and its characteristics. This situation is aggravated by the fact that the pure "physiognomy" of a garden is incredibly variable. Not only is it decisively impacted

by weather conditions, the time of day or the season of the year but also the growth of the dominant plants continuously alter its appearance, so that the state captured in a picture can only be a snapshot of a fleeting moment. Artists who loved gardens were frequently more or less obsessed with matching the creations of nature with their own means of artistic expression. Claude Monet and Max Liebermann are only two famous examples of painters who attempted to convey the liveliness of gardens in their work, failing perhaps in the individual picture in the face of their mutability but who on the whole closely approximated their character over the course of the numerous works making up their oeuvres. Both artists belonged to a generation that took on the task on capturing and presenting atmospheres insofar as they distanced themselves from a literal retelling, selecting instead a rather free associative translation. The impression of the atmosphere is more comprehensive in the series of garden paintings, meaning that the artist quasi shapes the garden on his canvas with brush and paint, which



Potsdam, Sanssouci Park, New Garden, Orangery, SPSG, Fotothek, 1930s

is why the pictures activate all of the viewer's senses by evoking the confluence of memories he already had when observing the scene outdoors.

This form of garden portraiture differs fundamentally from earlier pairs of pictures or suites documenting the architecture of the garden or the architecture in a garden. Over a long period of time, whether it is the numerous viewers made by Jean Cotelle of the Versailles bosquets in the late 17th century or the extensive series of gouaches showing the gardens at Sagan Palace painted for Duchess Dorothea von Biron in the mid 19th century, this was their sole purpose. We also know such series depicting the Prussian gardens, for example the two particularly extensive suites of works produced by August Wilhelm Ferdinand Schirmer and Carl Daniel Freydanck in the first half of the 19th century as models for the



Potsdam, Babelsberg Park, SPSG, Fotothek / Photographer Albert Weinsheimer, 1930s

Royal Porcelain Factory in Berlin. Here as well focus was placed on the identifiability of the location and the most exacting possible rendering of such "permanent fixtures" as buildings, monuments and bridges while the illustrations of the plant life or the weather conditions were less differentiated. The character of the garden motifs was not intended to represent the atmosphere but rather merely the "physiognomy" of the site.

Ben Kamili's project of portraying the royal gardens of the Prussian palaces in a comprehensive cycle is consequently all the more welcome. The artist is very experienced in the field of garden painting, having already successfully realised numerous such suites internationally, assisting the gardens to an enduring impact with artistic means. He painted numerous pictures of selected sections of the Prussian gardens, individual facets that taken together result in what can be characterised as a garden portrait. The two main design elements offered by plants to the gardener, namely colour and structure, are precisely the elements that characterise his paintings and simultaneously enable the sites to materialise visually on the canvas. It is the first time that an artist has dedicated himself to this task, raising a monument to the Royal Prussian Gardens in numerous series of works. And for this I wish to extend to him my very cordial thanks!

**Samuel Wittwer**

# THE ROYAL PRUSSIAN GARDENS IN BERLIN AND POTSDAM

**The large-scale exhibition of works by Ben Kamili, “Royal Gardens” in the Orangery at Sanssouci is taking place in a very special venue, one that according to classical notions is known and valued as an always flourishing evergreen garden of the goddess Venus.**

In keeping with her identification as the Lady of Cyprus, the orange grove – which we can admire in the Orangery at Sanssouci during the autumn and winter months at least – with its orange trees and their “golden fruit,” the citrus fruit we know so well, is in the figurative sense the property of Venus. In the midst of the garden at Sanssouci, this fruit, attributes of the orange grove that in classical times represented the pledge of the Golden Era, of eternal peace and never-ending felicity, still vividly conveys the dream of a better world to us today.

Our highly esteemed old orangeries thus still serve today as a metaphor for fertility and eternal life, for love and harmony, for peace and happiness, for growth and abundance, for virtue and high culture. Ben Kamili not only abducts us with his paintings into the precious and exhilarating world of the old orangeries but also into the timelessly beautiful world of our palace gardens and cheerful Arcadian landscapes, thus bestowing us with a touch of paradise while also simultaneously inviting us to get to know and fall in love with this world while viewing artworks.

The Sanssouci garden doubtlessly plays a very special role in Ben Kamili’s oeuvre. It is the world of the Frederician Rococo that was so greatly influenced by Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Not only did it find particular expression in the famed architecture of Sanssouci Palace but also in the 18th-century gardens built in keeping with his ideas. The richness of Sanssouci’s garden at that time derives from the numerous precious marble sculptures, waterworks, hedge-framed bosquets – where the nightingales that Frederick II loved so much felt at home – but especially from the famous so-called “Glass Mountain” with the “French fruit” held in such high esteem by the king, that is to say grapes, peaches and dates. Sanssouci Palace, together with the vineyard and the terraced garden with the large fountain, was at the heart of the large park complex in the mid 18th century. In the 1990s it was already possible to reconstruct the elements of Baroque garden with its floral broderies and regular parterres. Precious Baroque marble sculptures along with the marble exedra that were added in the 19th century make up the rich decorative scheme around the central water basin.

Ben Kamili makes the long-past world of the Frederician park where art and nature have entered into a fascinating marriage accessible to us again in the “blaze of his colours” and in an incredibly sensual painting style. Sanssouci, the “Prussian Versailles,” with its abundance of riches represents an artistic synthesis comprising palace and park that on the one hand drew on diverse influences from other European courts – in this case from Italy, England, Flanders, Paris and Dresden – but which was also exemplary in the development of monumental architecture as well as the design of courtly gardens that in turn was influential in countries to the East of the Oder und Vistula Rivers.

The art of the Baroque garden unfolded with undreamt of magnificence in Brandenburg-Prussia at Charlottenburg Palace in Berlin and the palace garden for the first Prussian king, Frederick I, providing the framework for a splendid court life and self-representation with its luxuriant structures and gardens. Charlottenburg is not only Berlin’s oldest still existing historical garden but alongside the Tiergarten certainly the most important in the city. The Lustgarten, which was begun in 1695 for Electress Sophia Charlotte, was not only considerably enlarged for the first time only a few years later by the Parisian Simeon Godeau but also fitted with a broderie parterre with a central Jet d’Eau fountain in accordance with the then fashionable French style established by the landscape architect André Le Notre. The young Swede Johann Friedrich Eosander von Goethe, who was named court architect in 1699, already began making plans for a considerable enlargement of the palace in 1701. The originally relatively small-scale palace now corresponded to the entire breadth of Queen Sophie Charlotte’s garden, creating, like at Versailles, a magnificent prospect.

Looking past the cities of Potsdam and Berlin Ben Kamili also accompanies the viewers of his paintings to some of the more far-flung gardens associated of the House of Hohenzollern, allowing us to make the acquaintance of the palace garden at Oranienburg in the Oberhavel region as well as the renowned Rheinsberg Palace on Lake Grienerick.

The origins and name of the Oranienburg Garden go back to Electress Luise Henriette of Orange, the consort of Frederick William, the future Great Elector. She had a pleasure garden in the Dutch style constructed on the Havel River that was altered numerous times by the mid 18th century before it experienced the fate also encountered by many other historical gardens. Over time it fell into oblivion and disrepair on account of a lack of use by the royal court. It was only in the historically-conscious Imperial Era of the 1870s that the garden was remodelled in the landscaping style by the well-known Potsdam garden director Ferdinand Jühlke. This well-documented time from the history of the garden served as the basis for the complete restoration that was carried out on the occasion of the 2009 State Horticultural Show in Oranienburg.

Travelling north from Oranienburg we ultimately arrive at Rheinsberg with its palace and garden. This extremely remarkable jewel dating from the transitional period between the Baroque and the landscape garden style goes back to the time of Crown Prince Frederick II. He was given Rheinsberg as a present from his father, King Frederick William I, in 1734 and immediately commissioned his architect Knobelsdorff to design plans for the garden complex. Although the now over 300 hectare large grounds were only completed under his brother Prince Henry of Prussia, who was given Rheinsberg in 1744, numerous traces of the work carried out in Frederick’s time can still be found at Rheinsberg. While the basic formal structures of the park as designed in Frederick’s day by Knobelsdorff largely remained preserved, the work done over the course of fifty years under Prince Henry reflects the onset of the Rococo as well as the increasing popularity of the English garden, giving rise to an expansive and extensive landscape scenery.

The palace gardens at Paretz, Klein-Glienicke and Babelsberg – all three of which are close by or in the immediate vicinity of Potsdam – that are also presented in Ben Kamili’s wonderful paintings exemplify the type the garden landscape that had already manifested itself during the time of the Enlightenment and which would eventually be perfected in the epoch of the classic landscape garden with the masterful creations of Peter Joseph Lenné in the 19th century. Lenné was capable of taking advantage of the slightly sloping Potsdam landscape with its many bodies of water and forests as well as its arable agriculturally and horticulturally used land, its palaces and parks in order to shape them into a unique overall cultivated ensemble, thus completing what had been begun under the Great Elector after the conclusion of the Thirty Years’ War and to some extent has been preserved at Caputh Palace.

The palaces and gardens have formed a unit since that then which has continuously evolved with each new generation of the House

of Hohenzollern and is now entrusted to the care of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg. Paretz is a palatial ensemble unlike any other Hohenzollern residence associated with the name of the memorable Queen Luise. She acquired Paretz in 1797 together with her husband Frederick William III. Also known as “Schloss Still-im-Land,” they turned their favourite royal country estate into a very private refuge, adding an extensive park whose construction was supervised by court gardener David Garmatter. What makes Paretz special is the construction of a village ensemble with cherry garden and decorative buildings in keeping with Romantic notions that completely incorporated the village into a court-influenced rural building development. After the comprehensive restoration of the palace and the construction of impressive museum spaces, the park itself is now thankfully being repaired step by step, including the meticulous reconstruction of the significant grotto hill in the south-eastern corner.

The list of UNESCO World Heritage site of Potsdam and Berlin also includes the cultural landscape in the immediate vicinity of Potsdam, namely the palaces and parks on the Havel River at Babelsberg and Klein-Glienicke. Belonging to the royal brothers William and Carl, they represent a highpoint of a Neoclassical palace architecture influenced by the Romantic era’s Gothic Revival style prevalent at the time of Karl Friedrich Schinkel. With their now in part restored park grounds they present a unique picture of the art of classic garden architecture from the first half of the 19th century, a period that was greatly influenced by Peter Joseph Lenné as well as Prince Hermann von Pückler-Muskau.

Lenné had already begun producing plans for Babelsberg on behalf of the then still young Prince William of Prussia (the future Emperor William I) and his wife Augusta in 1833. Karl Friedrich Schinkel was simultaneously working on his initial drafts in the Gothic style à la Windsor Castle for the royal couple. After Schinkel’s death in 1841, his plans – particularly for the palace extension – were carried out between 1845 and 1849 by Ludwig Persius, Johann Heinrich Strack and Martin Gottgetreu.

Major changes were also made to the palace park after 1842, when Lenné was replaced by Prince Pückler. In the years before 1867 he designed the palace park at Babelsberg which were realised after his death in 1871 to 1888 by his pupil Otto Ferdinand Kindermann.

Aside from Sacrow Palace, Peter Joseph Lenné’s landscape park at Klein Glienicke in particular has frequently caught Ben Kamili’s interest. Likewise located on Jungfernsee section of the Havel River, we find ourselves enchanted by the extremely romantic palace garden with its magnificent old trees and Prince Carl’s flowery

pleasure ground from 1816 – the first garden designed by Lenné in Prussia – as well as the historical buildings that have left such a distinguishing mark on the cultural landscape. Ben Kamili’s pictures reveal his fascination in the palace there, which goes back to a 1773 manor house, and in the Church of the Redeemer that was built at Sacrow in 1841 by Ludwig Persius and recalls Italian models. The painter is similarly captivated by the wonderful view across the shimmering green water of the Havel River off into the gloaming bluish distance and the dark forests at Sacrow, where one can still dreamingly sense the presence of their former owner, the Romantic poet Heinrich de la Motte Fouqué.

Lenné presented his grand vision of all of these parks and gardens on the Havel River in his famous 1833 “Beautification Plan for the Environs of Potsdam” with a revamped “Potsdam island” featuring palaces, gardens and parks. Over the course of the fifty years Lenné spent on this, his magnum opus, he also planned the completion of the Pfaueninsel in the eastern section of the “Potsdam island” close to Berlin that had already been begun in the late 18th century as well as integrating the topographically especially attractive natural landscape at Nikolskoe.

At this point we must mention the gardens at Klein-Glienicke that feature such alluring structures as the so-called Great Curiosity, a tea pavilion near Glienicke Bridge; the casino; the court gardener and machine house; the Devil’s Bridge in addition to the Jägerhof hunting lodge that still dominates the entire eastern bank of the Jungfernsee. In 1990 the sites in the Wannsee section were put on the UNESCO World Heritage list together with those at Potsdam under the heading “Palaces and Parks of Potsdam and Berlin.”

The World Heritage sites in Berlin belonging to the Wannsee district include the hunting lodge and palace in Glienicke with its large landscape park; Kälberwerder Island; the Pfaueninsel with its buildings as well as the shoreline to the northeast of the landscape park with Ss. Peter and Paul Church; the Nikolskoe block house and the Moorlake forester’s house. Glienicke Bride and the Böttcherberg with the Alexandra loggia to the north of the hunting lodge likewise belong to Berlin’s World Heritage areal that is connected by visual axes across the waters of the Havel to the Potsdam sites.

A further nearly royal garden is located upriver, passed the Pfaueninsel, almost at the outer edge of the region comprising the Palaces and Parks of Potsdam and Berlin, namely the garden of the Villa Lemm at Berlin-Gatow. It encompasses the early landscape park-like section from 1907 and the unique formal rose garden from 1912/13 in a Baroque Revival style recalling the gardens of Upper Italian villas. After the comprehensive restoration begun in

1995 this complex has now become one of Berlin’s most precious villa gardens. Featuring an important collection of contemporary sculpture, the owners, dedicated patrons of the arts, have made the park-like garden at the Villa Lemm into a venue for art and a place for encounters. It is a garden where the artist Ben Kamili has been held in particularly high esteem for many years, the extraordinary splendour of which, especially the rose garden, he has captured in numerous paintings.

A new dimension in the intellectual artistic networking of the Berlin-Potsdam garden landscape across all Havel lakes and borders has doubtlessly existed since Ben Kamili. His paintings show us paths to the earthy paradise of the “Royal Gardens” that were planned and constructed over many centuries, thus bring the dream that Lenné already spoke of just a little bit closer:

..... that the time will one day dawn again in which the muses and graces trust.”

**Klaus - Henning von Krosigk**

## FORMED COLOURS ROYAL GARDENS

**Formed colour: The title could by all means make the one or other person somewhat self-conscious. Big names and a plethora of dates have sufficiently bored numerous visitors on guided tours through palaces and castles. And now we have an art exhibition entitled “Royal Gardens.” One might be justified in assuming that it, too, intends to remind us of historical personages and events.**

The artist Ben Kamili has in fact also depicted “Charlottenburg Palace.” The central section begun in the late 17th century by Johann Arnold Nering was extended by a new wing with a golden gallery in 1740–1743 under the supervision of Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. All of this burned down in an aerial attack in 1943, and the section of the palace built by Johann Friedrich Eosander von Göthe was likewise damaged. There we go again, concerning ourselves with dates and the names of architects.

We cannot be entirely consoled by the fact that the palace has been restored in accordance with the old plans and is now the heart of a wonderful museum complex. Andreas Schlüter’s equestrian statue of the “Great Elector,” Frederick William of Brandenburg, now situated before the palace is impressive, but it was only installed there much later. The mausoleum on the palace grounds containing the sarcophagi of Queen Louise, Frederick William III, William I and Empress Augusta was built in 1810 after plans by Karl Friedrich Schinkel. What interests us about the picture, what interests us about this exhibition, are the paintings on canvas, the manner in which a talented painters treats colour, the capacity of this artist to bring together flora and the seasons of the year in a large pictorial panorama.

Upon entering an exhibition of Ben Kamili’s paintings, the art lover is immediately confronted by the radiance and freshness of



**Cycle Charlottenburg I, 2015, 40 x 120**

colour and its self-conception. His paintings flourish in our direction, approach us from out of the depths of the picture grounds, outgrow the frames and step into the space. The garden and park of “Charlottenburg Palace” form a particularly beautiful example of this. The boxwoods stand in file as if the blast of a whistle had

called upon them to turn their attention in the correct sequence to the centre of the palace. Accompanied at the left by hefty array of vegetation, the grounds of the garden grow indistinguishable at the right in a vague arboreal green. Everything is kept in a generous transcription of colour. They convey that this is a Berlin centre that you must see for yourself, and if it is impossible to see the original, then you can take pleasure in this painting. But this painting is not a likeness. It captures the atmosphere of the complex. Another example of this clutching onto the essence can be seen in “View of the Bridge of Spies at Babelsberg Palace.” The artist develops an even greater sense of freedom in painting here. His primary concern is the thought content of the coloured area.

The two paintings initially seem contrary. One of them, the “View of the Bridge of Spies,” is a pure landscape. The other is clearly defined as regards location, with the palace remaining unshakably firm as regards its contents. But painting itself supersedes all the details in both these works. With their powerful painted structures the artist informs us that his primary concern can be found in the aspect of painting itself.

This is not a curtailment or limitation. The approach taken by the artist is by contrast the consequence of a development that began around 1870 with Claude Monet (1840–1926) and French Impressionism, and it is still valid today. Nature is the central external determining factor behind painting. Kamili’s paintings thrive on the light of day. This can apply to arbitrary objects. “Colours are the deeds of light,” Goethe wrote in the preface to his “Theory of Colours.” The object does not have to be sublime, it can also be incidental. Nobody expressed this more succinctly than a painter who Kamili holds in high esteem, namely Max Liebermann (1847–1935), who for example remarked that a well-painted picture of a turnip is just as good as a well-painted picture of the Madonna. Liebermann once consoled an art critic who objected to the much-too long arm of the boy in Paul Cézanne’s (1839–1906) “Boy in a Red Vest” (1888–1890) by stating in a broad Berlin dialect that “an arm painted so beautifully cannot be long enough.” This means that as far as painting is concerned, no difference is recognisable between “Charlottenburg Palace” and the view of

a landscape, in this case of the "Bridge of Spies at Babelsberg Palace." The artist has been developing his special form of painting over a long period of time. The mass of paint overflows the picture planes of his tondi or square canvases, growing almost uncontrollably into the viewer's space – an energetic storage facility of pleasurable sight and joyous colours. His paintings do end at the edges of the canvases. Some landscapes extend over numerous paintings in the form of friezes or series. The autonomy of colour becomes ever heftier, incorporating flower patches, borders, parks, landscapes and trees. Of decisive significance is the flourishing of the autonomy of a chapped, irregular, impasto application of paint that can and wants to do more than merely to capture and reproduce the world.

The layers of the paint he applies to the canvas have grown continuously thicker. The result is coloured reliefs, surface structures; solidified lava in a flowing moment. He actually digs into the mass with his brush, forming the paint. In "View of the Bridge of Spies at Babelsberg Palace" light and shade texture the painting's dynamic structure. Trees stand skewed and wind-blown like tinted columns.

Ernst-Wilhelm Nay (1902–1964) once said: "Painting means creating the picture from the colour." The primacy of colour in his art resulted from a stay in Scandinavia that was financed by Edvard Munch (1863–1944). From 1942 to 1945 Nay occupied himself with the art of Robert Delaunay (1885–1941) while serving as a military cartographer at Le Mans. Inspired by Delaunay's colour culture, space would become solely defined by the distance values of colour. The absolute values of the colours stand out differently. Nay definitively began eliminating the object in the 1950s. The autonomous colours alone carry the compositions in the so-called Disk paintings.

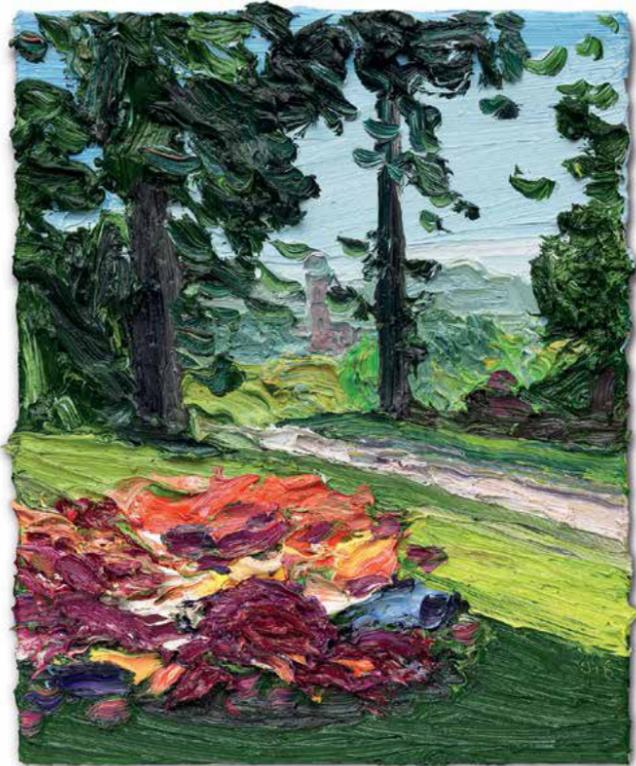
The proximity to absolute painting is not particularly close in the view from Charlottenburg Palace through the representationality of the park grounds and the domed structure of the palace, but it is nevertheless perceptible and of extraordinary maturity and autonomy in the view of the "Bridge of Spies."

The essence of colour is the decisive representational quality of the two paintings. In his works we see "Landing Stage on Lake Starnberg," 2016, "Wannsee," 2016, but also "Water Lilies and Blossoms," 2016, hovering on blue light. They cross our paths like colourful UFOs, causing us to wish to be free with them in a cosmic flight over the "Bridge of Spies" into the vast blue of sky that concludes the colour occurrence at the top of the picture in a wide stripe.

Joan Miró (1893–1983), who developed his painting over the course of many decades, from his opus magnum, the picture of the farm at Montroig, 1921/22 in Tarragona to the three enormous (270 x 355 cm) tranquil panels making up his "Triptych Bleu I, II, III," 1961, wrote in 1959: "A picture must be fertile. It must give birth to a world. Whether you see in it flowers, people, horses, it matters little, so long as it reveals a world, something alive."

The painterly world lives in "Charlottenburg Palace" and the "Bridge of Spies." Kamili's credo is revealed in the impasto cracks, wrinkles and creases. Compared to Miró's giant flat paintings he ploughs the field of the flat pictorial world, gives the arid ground form and volume by mixing and kneading the paint while applying it to the canvas, airs it, makes it fertile again by animating the painting into a relief.

"View of Nikolskoe from the Pfaueninsel," 2016, is one such seamed, excavated painting. The courses of colour are resounding chords. Flourishing sounds rise from the dark ground that



View of Nikolskoe from the Pfaueninsel, 2016, 50 x 40

grow up in the flowers and dissipate. The recognisability of the site takes a back seat to the composition, creating an exhilarating detachment to the observed in the artwork. Colour also flickers across the square picture plane here. It is lead and distributed in courses of energy. A discernible path is placed in the green like a

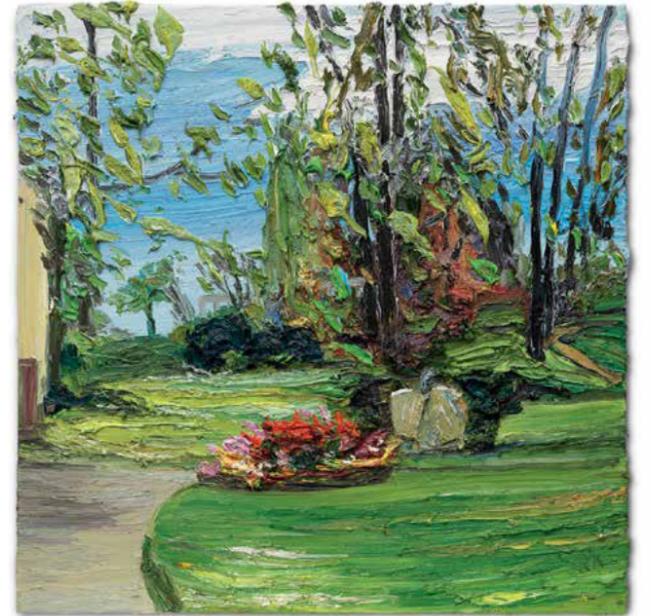
furrow. The foliage of the trees has become emissive strokes of green – a remarkable example of his impasto painting.

### IMPASTO PAINTING

Pastos is flour dough, the paste. In painting the word pastos designates the technique in which a viscous painting medium, especially oil paint, is applied in thickly masses to the canvas, creating a relief-like structure on the support. It can be applied with a brush, a spatula or a palette knife. Ben Kamili also applies paint with his hands, kneading it, forming it. This technique has been a recognised stylistic means in the history of European painting since the Renaissance. Masters of impasto painting include Titian, Tintoretto, El Greco and Velázquez. Influenced in a very personal manner by Vincent van Gogh (1853–1890), its use increased considerably since Claude Monet and Impressionism.

"View of Nikolskoe from the Pfaueninsel," 2016, references the new technical prerequisites developed by these artists. Paul Cézanne and Claude Monet (1840–1926), who freed artists from the need to describe an object by means of its local colour, were magicians of colour transformation. Vincent van Gogh carved his new expression in a characteristic content-altering colour style. The strokes of his brush in all his works invite the viewer to take a position in an ideal distance because he would not be able to recognise the painting as a whole. Robert Delaunay led colour away from the context of imitative painting. As we have already seen, Kamili remains true to the object. He has learned his lesson from the famed specifications. In his impasto painting the object is dissolved without loss into painting. Local colours are generously skipped over when this appeared necessary. Painting structures the picture like furrows in a hefty pictorial handwriting. The colour framework results in a non-perspectival front and rear in the picture. The size and mass of the painted strokes determine the position of the viewer in the dialogue between viewer and painting. The physiology of seeing colour and the psychology of the viewer yield manipulations of the visibility reality that has the capacity to move people emotionally.

In "View of the Garden at Glienicke Palace," 2016, one wants to stretch out in the warmth of the colours. This visibility of reality suggests the rustling of imperceptible leaves. Lying on the meadow, one dreams oneself over to the lake situated above on the picture plane. No perspective leads down to it. The viewer is rapidly integrated into the large-format painting, dissolving into the vortex that Kamili presents us in the steps of his transformation. The painting very clearly demonstrates that the autonomous power of colour belongs to impasto painting, referencing an expressive strength over and above the world, a psychographic corpore-



View of the Park at Glienicke Palace, 2016, 120 x 120

ality and the belief as well as the knowledge that a brushstroke can be filled with life. The artist employs only a few strokes of colour to designate the foliage of a tree, only a few brushstrokes to capture the flower border. It is a fragrant, otherworldly whole that distinguishes the painting.

It becomes quite obvious here why Kamili, obsessed with painting, left behind the world of precise and delicate painting in the style of the old masters. The act of painting – the application and telescoping of paint to form a pictorial structure, the capturing of a mood – plein air painting is what brings him joy. This completely corresponds to his liveliness, his frame of mind and his will to express himself, sometimes even as an echo of his state of mind. His painting, like in this picture, is a graffiti of the unconscious and conductor of a strong creative drive, improvisation and vision at the same time, a painted poem. Objectively speaking, the sense of hovering tangible in this painting in particular is caused by the verticals of the trees. Rigid and dark, they lead from the top down on the one hand as well as being the poles on which the colours rise up into the dissipation of the sky, as if they were performing a sensuous dance. The dissolution grows upward, ascending into the heavens, from the weighty terra firma of the green lawn at the bottom of the painting.

The origins of all that which has been described here extend back far beyond Monet's time. Tintoretto and Titian were mentioned at the outset. The commission for the high altar of the Venetian church of San Maria Gloriosa dei Frari with its famous depiction of the Assumption of the Virgin from 1516-1518 inspired Titian [1477-1576] to create something quite extraordinary. The weighti-

ness of the substance is permeated and raised by the radiance of the colour. The representation of the ungraspable – the miracle – the overcoming of the worldly based on formal abstract sight with the dominance of line and colour. The composition is defined by an acute-angled triangle comprising the luminous red garments of three different personages, an apostle at the right with a raised arm, John the Evangelist at the left and Mary on the cloud band in the central axis. The band of cloud with putti swings into place, contrasting the contrary motion of the apostle in the viewer's space. As if in a shaft, the Virgin's ascent into heaven derives from this colour-form-order. Titian became one of the pioneers of abstract colour sight with his expansive colour dominances, the dynamism and the transmission of the worldly into the clear attunement of the divine word. In Kamili's painting we may distil comparable criteria for the upwards motion and the dissolution into whatever kind of transcendence from this source.

Tintoretto's (1518–1594) light-dominated visionary compositions are full of drama. By superimposing figures and employing space-bursting diagonals the artist overcame worldly materiality to arrive at ecstatic expressiveness in painting. His influence on Spanish painting was transmitted by his pupil El Greco and he was particularly admired by the French Impressionists. Paul Cézanne (1844–1906) cited him as the one who led the way to his own ideas. Interlocking bodies, foreshortenings, overlappings, light and shade reveal a free manner of dealing with the world of motifs in favour of the artistic composition. This is particularly true of the sixty five paintings he made for the Venetian Scuola Grande di San Rocco, including "Christ before Pilate" from 1566–1567 in the Sala dell'Albergo. The foreshortening of the perspective in the Glienicke garden and its expressive energy have their origins here.

The paintings of Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) represent a highpoint in the history of Late Baroque art in Europe. He revered Titian, Tintoretto and Veronese (1528–1588), opened up the heavens in bright frescoes; he was a pop star of his time. In his monumental frescoes for the entrance staircase in the Würzburg Residence (1750–1753) Tiepolo demonstrated an unparalleled ability to harmoniously come to terms with enormous areas. In his 2016 Würzburg exhibition Ben Kamili consciously referenced Tiepolo and his spheric painting. The vaulting in which everything is smoothly connected to each other, expresses the perpetual transgression of limits and pervasion from the quoted emancipated elements of painting. These three Venetian painters prove it. Art still draws today on the bursting of secure spatial cohesion, timelessness with a simultaneous dynamism of the occurrences of form and colour. We recall Miró's words stating that a picture

must be fertile, that it must give birth to a world. This notion especially finds fulfilment in "View of the Garden at Glienicke Palace." Each brushstroke in this painting is alive. The lavish joy of colour contains the "driving force" of the eternally circulating transformation, the sphere of creation on which all art knocks.

### PLEIN AIR PAINTING

When they are produced outdoors, Kamili's spirited, spontaneous and sensually filled paintings must overcome various difficulties. Upon leaving the safety of the studio he exposes himself to the imponderabilities of rapidly changing light, wind and weather. But it does not always encounter such ideal conditions as in the garden at the Villa Lemm. "Villa Lemm, Rose Garden," 2015, was painted there. When he goes to the motif, Ben Kamili also goes on a journey of discovery. He was thus given permission to paint in the garden of the Wannsee villa that once belonged to Max Liebermann. Not open to the public, he also discovered a rarity in this wonderful rose garden with its old shady trees that he was allowed to capture in a painting. The trees grow into the picture plane from the sides and from above, frame a blossoming rose bush in the foreground as well as a sparkling light-filled meadow that opens up to grant us a glimpse of a body of water on which we can see a sailboat. The foreground with blue and red in this detail is greatly truncated. The conducting of the paintings colour rhythms begins at the bottom with blue and red, flatteringly crowning the rose bush with the primary colour yellow and leading to the middle where it is rounded off by shade trees, selecting and thus distinguishing the whole floral magnificence as its centre.

The painting "Garden Villa Lemm, View of the Havel," 2015, likewise features the motif of leaves at the left and right edges and crowing it at the top in order to lead us to a vista at the bottom where one can see a sailboat like in the first painting. Both paintings describe the idyll of a private, extraordinarily situated and maintained garden. They show the pride of the owner, express a paradisiacal atmosphere in a generous, buoyantly relaxed painting.

The character of the small-scale painting "The Pride of the Garden Architect, Sacrow Palace," 2016, is different. Compared to the two large-format paintings from the "Villa Lemm" and "Charlottenburg Palace" the picture appears as unpretentious as the "Bridge of Spies" or the "View of Nikolskoe." The sunny summery mood of the Villa Lemm has exhausted itself in it. The work possesses a sustainable impression of the time of day just before the sun starts to set. The cool freshness comes from the water. The landscape sighs deeply, remains on its own, mysterious. The viewer quietly goes home and has learned from the uncertainty, the trickling of time. No architecture, no conspicuous flowers, no

sounds of colour jubilation attempt to alter the melancholy atmosphere. One senses here that painting outdoors represents an observation of nature containing numerous stages of cognition. It leaves the dynamic orders and regulations behind, the abundance of Baroque iconographies with their different rankings. It integrates us as a part of creation, as a part of nature.

### ROYAL GARDENS

This is different in "The King's View." Painted in 2015, the large-format work (120 x 220 cm) bristles with majesty. It is not a private or intimate view of nature, and this was also not intended. It is the view of the grounds of Frederick the Great's gardens from 1755 as seen from Sanssouci Palace. It was the will and the taste of the king that determined the style of an epoch. Like in Versailles (1661–1689) under the Sun King Louis XIV of France, the axes of the paths, borders, fountains and sculptures are subject to the monarch's absolutist concept of rulership. "The New Garden," by comparison, is again more intimate, more private, lovelier. The picture from 2015 has a more relaxed painterly quality,



Park Sanssouci, The King's View, 2015, 120 x 220cm

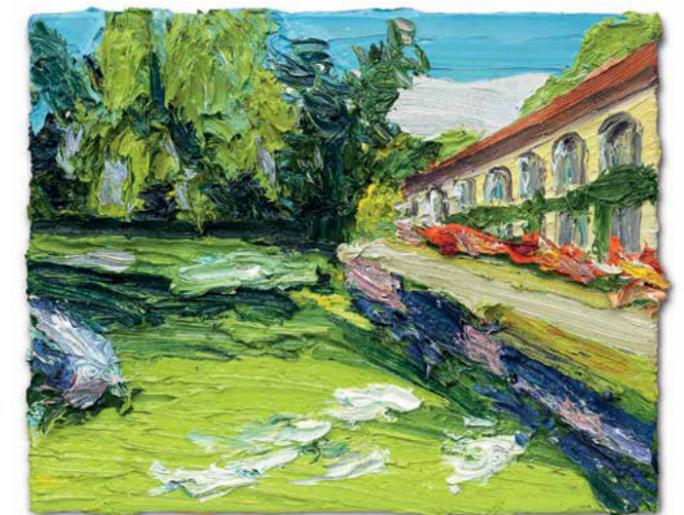
shows the animated streaks of colour, the transcription that gives each individual brushstroke a valid message, exponentiating it.

We are presented with three different stages of plein air painting: Undramatic and simple "The Pride of the Garden Architect." A motif that every tourist likes to see and absorb, "The King's View" in his garden with the absolutist grounds of the gardens "The New Garden," that was created by William II a generation later, around 1770, with a very different contentual approach. The positions are captured in an extraordinary fashion because the artist presents the individual characteristics to the viewer like in a portrait as different features in terms of form and colour.

In "The New Garden" Kamili captured a complex created around 1770 by William II and shows the change in the shaping of nature as well as architecture that could already be observed somewhat earlier at Versailles.

It is the change from the garden architecture as designed by the royal landscape architect André Le Nôtre and the classically-oriented programme decreed by Louis XIV as a reflection of himself and his conception of the state, to the Petit Trianon (1760–1764), a small château with a private surrounding space that was built for the mistress of Louis XV. With Queen Marie-Antoinette (1755–1793) a complete change of mind concerning trends about palace and park complexes was realised. The private, the civic, the simple and the rural grew in significance. This can be impressively seen and experienced at the park in Wörlitz near Dessau. One of Central Europe's important landscape gardens, it is regarded as the most perfect outside England.

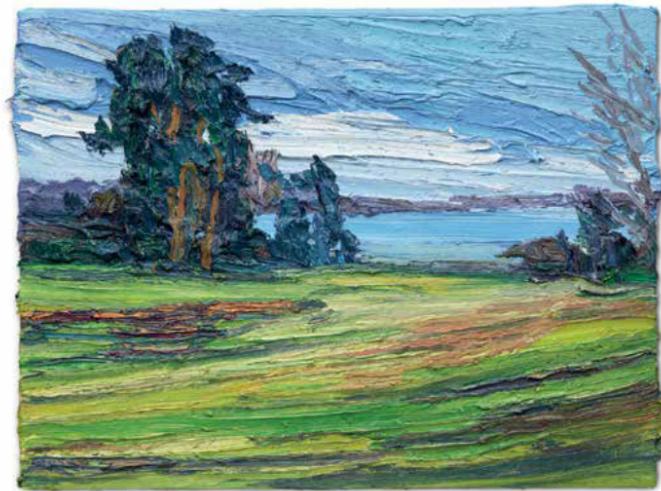
"The New Garden" in Berlin thrives from these new ideas. The landscape garden became the dream of a transformed and improved world. Carefully guiding and nurturing the child and nature are notions deriving from Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) and his conception of nature. All of this is captured in Ben Kamili's paintings in addition to historical and societal changes and facts. This is consequentially a quality of plein air painting about which we will have more to say below. Carried out to great profit by John Constable (1776–1837), its objective was overcoming the attuned brownish studio hue of the time. A much brighter colour harmony very naturally developed in nature based on the immediacy of the things. This was one of the basic prerequisites of Impressionism.



Orangery in the New Garden, 2015, 40 x 50

He demanded a depth of knowledge concerning the variable forces of creation in the series devoted to the times of the day and the seasons of the year. The result is a colour transcription deriving from emotional commitment and scientific observation. This is precisely what Constable was aiming at. What distinguishes him in the context of Romantic painting is his striving for infinity and

vastness. The turn to the natural landscape under the laws of science is so colossal that the Swiss-born fantastic symbolist painter Henry Fuseli (1741–1824) found somewhat mocking words to describe Constable’s pure comprehension of nature (1823): “I like de [sic] landscape – of Constable – but he makes me call for my great coat & particularly he says I am always picturesque – of a fine color – & de lights always in their right places.” Constable’s art had an impact on Eugene Delacroix, the Barbizon school, the French Impressionists and in Germany on Adolph von Menzel. Between his “Jumping Horse,” 1823, in the Royal Academy of Arts and Lovis Corinth’s (1858–1925) “Lake Walchen, Country House,” 1923, in the Staatsgalerie Stuttgart lies a century of fulfilled dealings with air, light and the impasto technique on the part of plein air painters. The plein air pictures painted by Corinth in the final



Sacrow, *The Pride of the Garden Architect*, 2016, 60 x 80

years of his life attempt to exemplarily capture the observed in an expressively brutal fashion, making him, alongside Max Liebermann and Max Slevogt, one of Germany’s leading Impressionists.

Ludwig Tieck’s (1773–1853) novel “Franz Sternbald’s Wanderings” (1798) contains the sentence: “I do not want to copy trees and mountains; but my feelings, my moods, which move me at this moment.” Kamili is not only active as a plein air painter in and around Berlin but also across all of Germany. He likewise paints in Italy, Switzerland, Holland and other landscapes. He assembles many of his paintings into series. The demand is always the opposite – nature.

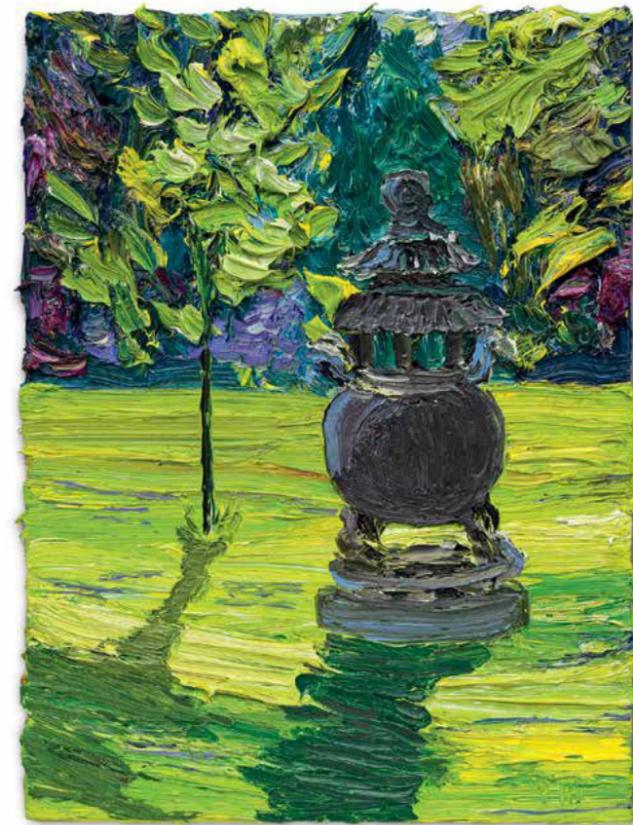
Caspar David Friedrich (1774–1840) was the first landscape painter who taught us the dialogue between persons and landscapes. He awoke the feeling of being lost out of foreboding and longing, the sense of estrangement from the earth and its physical reality in order to blossom into a creative and cosmic whole. Friedrich’s

pictures usually show the observing figure from behind. One does not see any observers in Kamili’s works, for example in “The New Garden” and “The Pride of the Garden Architect” or any of the other paintings already discussed above. We ourselves are the viewers. We are and become involved in a direct relationship with the painting. Kamili develops a painterly maturity encompassing powerful stability, sensibility, reaction before the visual experience, feelings and thoughts. A corporeal emotional realisation follows that unites the individual sensations into a great referential body. That means – the lakes, blossoms, trees, clouds etc., the diverse spheres of the world enter into a direct relationship with the viewer through a special transcription. We are captivated by the characteristic style of the colouring that grows from out of his interior, by his dynamism.

This painting relies on the artist’s awareness that everything is in motion; that everything is in a state of flux. “Panta rhei” – everything flows, was the subheading of Kamili’s large Elbe Exhibition, 2016, in which 88 paintings with motifs from along the Elbe to the Spree were brought together for a large touring exhibition between Cuxhaven and Pirna. Going back to the philosopher Heraclitus (540–480 BC), this term can serve as the fundamental tenet of plein air painting to the extent that his painting of the river, whose water is constantly changing and yet always remains the same, eternal Parousia, is strikingly animated. In this sense the colours in Kamili’s impasto painting dissolve the boundaries of the motif in the lively breath of the unfocused. Details take a back seat, the churlish is lost. The degree of reality is reversed. The unimportant evaporates like in a distillation of the process of painting and change. Impression and expression are raised in a broad transcription to a level of existence, to an aphorism of permanence, to the essence but also to continuous transformation.

“Remnant in Sanssouci Park,” 2016, is wholly unspectacular in character but intimate and reflective instead. Kamili captures in his painting the two-metre tall bronze vessel that stands in the park at Sanssouci near the Chinese House, shifting it to the right from the central axis of his small-format picture. On the floating bluish green, yellowish green and ochre-coloured lawn the censer seems like an apparition from another world between the leaves and trees and bluish shaded background. The vessel is in fact something exotic, a Chinese bronze. Because the leaves, like all the colourings, are completely free from the constraints of representationality, the degree of the vessel’s reality is also reversed as a consequence of the lively unfocusedness; its existence becomes the essence. It stands there resembling a corpulent Buddha, a godlike appearance. In addition the backlighting causes the shadows of the tree and the censer to look like trembling

mirrored bridges on a body of water. As such the power and quality of a Memento mori arises in “Remnant”: Remember, man, the eternal trickling of time and the evanescence on which you stand.



Park Sanssouci, *Remnant*, 2016, 40 x 30

Completely developed on a grand scale for tourism, the garden and park at Sanssouci represents a very special kind of the experience of nature. But the allotment gardens named after Moritz Schreber (1808–1861) or the more unpretentious parks planned by Heinrich Siesmayer (1817–1900) did so as well, along with promenades through the forest and alongside rivers and lakes. Nature and designed nature convey worldly wisdom. New York’s Central Park (begun after 1860) and Hyde Park in London make essential contributions to the social hygiene of these cities. The designing of nature in the form of a park or a garden is associated with such concepts as ideal, longing, distance, paradise, Nirvana and Elysium. The “improved” world took the science of pomology into account in the garden at Wörlitz designed by Friedrich-Wilhelm von Erdmannsdorf (1736–1800) in order to ensure the availability of fruit to the populace. The classical notion of “dulce et utile” (pleasant and useful) coined by the poet Horace (65–8 v. Chr.) was reanimated. The floral magnificence at Sanssouci was originally reserved solely for the king. “View of Sanssouci,” 2016, shows us what we, who were expelled from these grounds some 250 years ago, can now marvel at today. The bloomage shows paths, mead-

ows and flower patches depicted in the forceful painting style that Kamili has mastered. He wants to show the park and the view of the palace over the series of terraces, but he is not concerned with fixing a precise position. He uses his powerful painting style to present us with the flourishing miracle without which life would be meaningless.

Ina Seidel impressively described the longing for those blossoms in her poem “June in Berlin.” One passage reads:

“Dear God, what have I done  
that I must live within walls? ...”

and later:

“I bought myself a rose, for money –  
Roses are better than bread.

I placed it next to my pillow,  
it blossomed and scented itself to death.”

They long for green and are full of yearning, these painters and poets with their experiences of nature: Joseph von Eichendorff (1788–1857) in “Night of the Moon,” or Johann Wolfgang von Goethe (1779–1832) in “To the Moon,” Josef Weinheber (1892–1945) in “Early Spring” or Eduard Mörike (1804–1875) in “It is Spring” in which this season spring lets her blue ribbon flutter in the breeze. It whirrs and murmurs, it is starry with that exhilarating unfocusedness that permits us to surmise more than we can see – an intuition that goes deeper and says more than a time check or weather report ever could. This is exactly what the artist produces in his striking painting “View of Sanssouci.” The frenzy of blossoms is magnificent. The painting “In the Garden of the Roman Baths”, 2016, in which the regulated world of Neoclassicism and the new revival of antiquity developed stricter forms and notions of colour, is more reserved. Reserved, distinguished only by a border of flowers, enveloped in a certain bluish grey tonality, reduced down to sky, water and water, is the view of the grounds around “Rheinsberg Palace.”

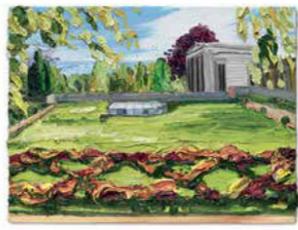
#### PART OF THE BLOSSOMING

In his painting “Paths in the Garden,” 2015, we wander with other strollers through the park grounds and observe the sculptures. The small-format painting is concentrated. One thing is clearly noticeable. The people have become a part of this blossoming. It is the joy in colour. “Colours were my happiness. It is as if they loved my hands.” Emil Nolde (1867–1956) said that. A certain proximity in the carefree joy in painting is noticeable between the flower paintings by Ben Kamili and Nolde. For Nolde painting also represents a corporeal three-dimensional pleasure in shaping. He gives shape to his paintings with his joints and hips, with the whole of his physical being. Both artists are drawn

magically to floral motifs. In 1922 Emil Nolde wrote to the art historian Ernst Gosebruch: "The faster that I was able to paint a picture, the better it was." And elsewhere he noted: "In painting I always hoped that through me, as the painter, the colours would



Sanssouci Palace, 2016, 60 x 80

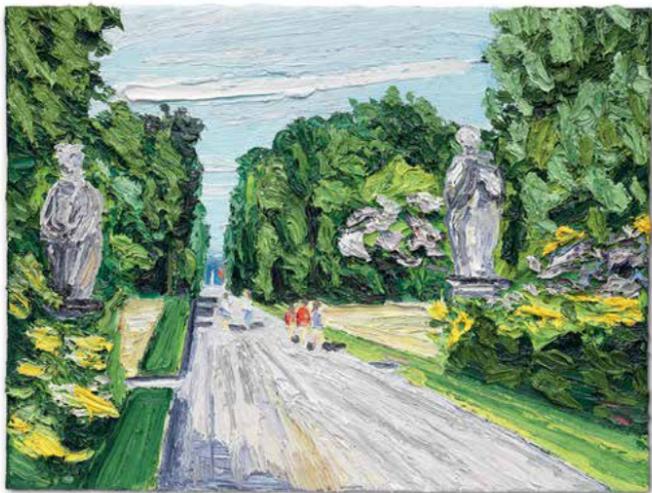


Park Sanssouci, Roman Baths, 2016, 60 x 80

take effect on the canvas as logically as nature creates her configurations, as ore and crystals form, as moss and algae grow, as flowers must unfold and bloom under the rays of the sun."

The painter's obsession is also discernible in "Paths in the Garden." This painting by Kamili is insofar remarkable as everything is recognisable despite it being nearly impossible to clearly see the individual details. One senses the serenity of the atmosphere, smells the fragrance of nature, feels all of humanity as brothers and dissolves in the harmonious universe of colour.

One can ask whether colour on its own would not be completely



Path in the Park at Sanssouci, 2015, 60 x 80cm

sufficient. Abstract painting can doubtless awaken similar emotions and associations in us. For Ben Kamili the motif occasions painting, having in this already taken a step in the direction of abstraction. Wassily Kandinsky (1866–1944) himself very clearly sensed this curious transition in front of Monet's "Haystacks" during an Moscow exhibition of French painting in 1885. Writing in the "Sturmbuch" (Berlin, 1913), he recalled: "...it was from the catalogue I learned this was a haystack [...]. What suddenly be-

came clear to me was the unsuspected power of the palette [...]. Painting was given a fairy tale-like splendour. The object was unconsciously also discredited as an inevitable element of painting. A small darkly attuned painting by Kamili entitled "The Red Bridge," 2015, reflects this curious state between representation and abstraction, between dissolution and solidification. One sees water in the foreground; the bridge with its reddish hues is reflected in the water, but it is a purely painterly process. The motif is reminiscent of Claude Monet's bridge at Giverny. In 1883 Claude Monet (1840–1926) rented a house at Giverny, which he was able to purchase in 1890 and in which he would live for some 43 years. Here is the famous garden where Monet perfected the complete makeover of the pictorial concept of time and space that he had already been working on since 1870 with the autonomization of the colour form. Monet intensified the application even further after 1875 until 1895 with his paintings of the facade of Rouen Cathedral. The strokes of colour achieve an expressive living quality of their own as well as a feverish restlessness. Until the pictures of the water lilies in his garden at Giverny between 1899 and 1926 Monet painted the joyous hedonistic observation of an albeit still visible world.

The still visible world is also recognisable in Kamili's "The Red Bridge." But we sense here that it is not art's task to confirm the way the world is but rather to open up the sky. The overcoming of worldly shackles is a longing expressed by this painter who recognises no artistic borders. In this picture in particular we can see the painterly visions with which Kamili triumphs over the tristesse of everyday life; a request to supplement the world, to refine it and – mindful of utopia – to improve this painting. In his hands, colour, like music, is physically tangible, here in a minor key.

In "The Red Bridge" we can grasp the universal dynamic force of colour. The colour is in itself rigid. Kamili provides siblings to accompany colour, twists and whirls them apart, scratches and shoves, makes them flow in the diffidence of time, transforms the visible into the invisible. The heavy substance is permeated by the radiance of light. From centuries-old developments he gains his expansive colour dominances and the transmission of the worldly into the transformation; a separate world of thoughts and associations, full of character, aesthetic and atmospheric appearance that aspires to apotheosis in every picture. It is a painterly approach that recognises and perceives the perpetual transformation and shifting, the finding, dissolution and culmination of life as a lively process. This is way his pictures knock at the universe. They abandon the familiar criteria of order and are themselves like the seasons of the year, like memories, like breathing in and breathing out and the elements of life. Kamili's portrait-format "An Angel Stands Guard before the Orang-



Cycle Charlottenburg II, bridge, 2015, 30 x 40

ery at Potsdam Sanssouci," 2016, shows a balustrade with a pillar on which an angel stands. The cloud and air painting in delicate blue and billowy white possesses a subdued melancholy mood that is expressed as a light grey haze in the paths leading towards the lower edge of the picture. The blossoms likewise do not have the luminosity and the brightness that we are familiar with from other flower borders. The view of the angel from behind possesses an energetic and beautiful form of transcription, but he cannot take off to fly to some sort of blissfulness. His task as a guard is a much too serious one. He thus remains instead as a kind of patron saint of the garden kingdom and of painting. Over the course of the centuries, art has always described in its various functions the hunt, the myth, deities, heroes, topographies, love, hate, beauty, among many other subject matters. That was its ultimate task. The angel guards the freedom of artistic activities. The spiritual projection force of this work and all of Kamili's other paintings enable us to find our way to a new meaning beyond the eternally equal occurrence. This offers us the chance to recognise the joy and love emanating from the emancipated power of artworks. Therein lay consolation and the true meaning of our existence. Over and above the constraints and purposes, the burden and the dust of outer appearances we possess here the luminousness of a sustainable and powerful contemporary painting.

Friedhelm Häring

# INHALT

- I. Dank S.2
- II. Der Gärtner als Maler, der Maler als Gärtner S.3-6
- III. Die Königlich-Preußischen Gärten in Berlin und Potsdam S.7-9
- IV. Geformte Farbe. Koenigliche Gaerten S. 10-18
- V. Abbildungen S. 36

# IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

## KÖNIGLICHE GÄRTEN

26. August 2016 bis 10. September 2016  
Park Sanssouci, Orangerieschloss, Westflügel

Mit Beiträgen von Dr. Samuel Wittwer, Dr.-Ing. Klaus-Henning von Krosigk und Dr. Friedhelm Häring

## PARTNER

Stiftung Preußische Schlösser  
und Gärten Berlin-Brandenburg  
Kunsthau ARTES  
Familie Piepenbrock

**KONZEPT** Elke von der Lieth und Ben Kamili, Berlin

## PROJEKTKOORDINATION UND PUBLIKATIONS MANAGEMENT

Dr. Diana Fleischer, Berlin

**ÜBERSETZUNG** Dr. Michael Wolfson, Hannover

**GESTALTUNG / SATZ** Maja Ritzer, Hannover

**DRUCK UND BINDUNG** Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH,  
Langenhagen

## BILDNACHWEIS

**ABBILDUNG AUF DEM EINBAND** Roland Schmidt, Hannover

## KAPITEL IV

Abb. S.10-18: Roland Schmidt, Hannover

## KAPITEL V

Abb. S.36-132: Roland Schmidt, Hannover

© für Texte bei den Autoren

© 2016

[www.benkamili.com](http://www.benkamili.com)

edition noir.  
Ettingshäuser Straße 8  
35423 Lich  
[www.edition-noir.de](http://www.edition-noir.de)



KUNSTHAUS  
**ARTES**

edition noir.

Printed in Germany  
ISBN 978-3-9818258-0-0

# CONTENTS

- I. Acknowledgements p.19
- II. The gardener as painter, the painter as gardener p.20-23
- III. The royal prussian gardens in Berlin and Potsdam p.24 - 26
- IV. Formed colours, royal gardens p.27-35
- V. Illustrations p.36

# COLOPHON

This catalogue is published on the occasion of the exhibition

## ROYAL GARDENS

26 August 2016 to 10 September 2016  
Sanssouci Park, Orangery Palace, West Wing

With essays by Dr. Samuel Wittwer, Dr.-Ing. Klaus-Henning von Krosigk and Dr. Friedhelm Häring

## PARTNERS

Stiftung Preußische Schlösser  
und Gärten Berlin-Brandenburg  
Kunsthau ARTES  
Familie Piepenbrock

**CONCEPT** Elke von der Lieth and Ben Kamili, Berlin

## PROJECT COORDINATION AND PUBLICATION MANAGEMENT

Dr. Diana Fleischer, Berlin

**TRANSLATIONS** Dr. Michael Wolfson, Hannover

**LAYOUT AND SETTING** Maja Ritzer, Hannover

**PRINTING AND BINDING** Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH,  
Langenhagen

## PHOTO CREDITS

**COVER ILLUSTRATION** Roland Schmidt, Hannover

## CHAPTER IV:

Illustrations on p. 27-35: Roland Schmidt, Hannover

## CHAPTER V:

Illustrations on p. 36-132: Roland Schmidt, Hannover

© for the texts with the authors

© 2016

[www.benkamili.com](http://www.benkamili.com)

edition noir.  
Ettingshäuser Straße 8  
35423 Lich  
[www.edition-noir.de](http://www.edition-noir.de)



KUNSTHAUS  
**ARTES**

edition noir.

Printed in Germany  
ISBN 978-3-9818258-0-0