

A small, rustic wooden treehouse is built on a branch of a tree. The treehouse is made of dark wood and has a small roof. A red string is tied around the trunk of the tree, hanging down. The background is a plain, light color.

Clemens Stupperich

Baumhäuser

Zur Dialektik des Idylls

pen/insula



pen/Insula

© Clemens Stupperich 2014

Clemens Stupperich

Baumhäuser

Zur Dialektik des Idylls

Skizzen und Modelle

pen/nsula



Marburger Modell

Bauplanke / Lego-Steine
2014

Die Baumhäuser

Die Idee und die Arbeit an den Baumhaus-Modellen war eine sommerliche Eskapade. Ein kurzer intensiver Arbeitsrausch, vielleicht induziert durch den unbewussten Wunsch, vor der Juli-Hitze in die Baumkronen zu flüchten und dort an einem schattigen Ort auf einen kühlen Luftzug zu warten. Als Material stand nur das zur Verfügung, was ich in Garten und Keller im Vorbeigehen fand oder von gelegentlichen Spaziergängen mitbrachte. Natürlich war das Projekt sehr spannend, da mit jedem Modell eine neue Arbeitstechnik gefordert wurde. Noch nicht einmal der Ansatz einer handwerklichen Routine konnte sich bilden. Es war mir von Anfang an wichtig, dass das Beiläufige und manchmal auch Unfertige, das handwerklich Ungeschickte in den Modellen anwesend ist und bleibt. Dabei stand Claude Lévi-Strauss' Theorie der Bricolage im Hintergrund: „Nehmen und verknüpfen, was da ist.“ Für dieses Vorhaben bietet sich die kleine plastische Form durch ihren Skizzen- und Entwurfscharakter besonders an.

Seit jeher hat die Kleinplastik die Anmutung des Unzulänglichen, des Noch-Nicht. Sie steht herum und häufig auch im Weg und sammelt Staub und Zeit. Sie gilt als Inbegriff des Dekorativen und des Putzigen. Und sie wird den Verdacht nicht los, der pure Kitsch zu sein. Trotz ihres zweifelhaften Rufs ist sie allgegenwärtig. Vielleicht verbirgt sich in ihr noch ein Rest der ursprünglichen Magie, die der schöne Gegenstand – sei er Artefakt oder Fundstück aus der Natur – auf uns ausstrahlt. Es muss der Widerschein von dem sein, das uns dazu bringt, Dinge zu suchen und zu finden, mit nach Hause zu nehmen und manchmal ein Leben lang als Erinnerung aufzuheben.

Die unterschiedlichen Motive der Modelle ergaben sich zum Teil aus den Eigenschaften des Materials, zum Teil sind es ironische Kommentare zu einigen großen Bauvorhaben in unserer unmittelbaren Umgebung oder spielen mit Vorlagen aus der Kunstgeschichte.

Amüsant war es, sich die Gedanken der Anderen über meinen Modellbau vorzustellen: „Das musste ja kommen. Nur eine Frage der Zeit, aber voraussehbar.“ Nach einem Hauptsatz der Psychodynamik übernimmt man irgendwann die gedankliche Position, die man vor langer Zeit auf das Heftigste kritisiert und abgelehnt hat; vulgo: „Die schärfsten Kritiker der Elche waren früher selber welche.“ (R. Gernhardt). „Welch ein Niedergang, ja Absturz: Der Verfechter einer "reinen" Kunst, der radikale Kritiker jeglicher Dienstbarkeit in der Kunst baut Modelle von Baumhäusern. Jetzt ist er angekommen: in der Welt des schönen Scheins, im Idyll.“

An den vorangegangenen Vermutungen ist nur die Hälfte wahr. Die Baumhäuser markieren kein Ankommen im Sinne eines Ziels, weder in den fantasierten Höhen der Baumwipfel noch in den ästhetischen Abgründen der Gebrauchskunst. Es ist kein Ende, sondern nur ein Zwischenspiel, die Malerei wird nicht aufgegeben. Es ist ein Seitensprung in andere Themen und Techniken, lustvoll mit leichter Hand angegangen und ausgestattet mit dem schönen Unernst der scheinbar nutzlosen Dinge.

Im nachfolgenden Aufsatz „Zur Dialektik des Idylls" kommt die Motivwahl der Baumhäuser noch einmal zur Sprache, – und natürlich wird über die Verkleinerung als wesentliche Eigenschaft des Modells, über das „Kleine“ als spielerische Form, über den Entwurf als Probelauf, über die Miniatur und den großen Plan und über die Idyll-Produktion als anthropologische Konstante gesprochen.

Das Leben in einem Baumhaus ist ein Leben über den alltäglichen Dingen. Distanz, Schutz, Abgelöst-Sein, Träume verbinden wir mit diesen „überirdischen“ Wohnstätten. Sie stärken in uns das Gefühl der Freiheit, denn jeder Hochsitz ist auch ein Freisitz. Baumhäuser bringen uns nach oben in die Wipfel der Bäume. Sie transformieren unseren Blick. Die Vertikale als alte metaphysische Blickachse des Menschen wird wieder aufgenommen. Es entstehen zwei Aspekte: der Blick von oben über die Welt und der Blick von unten in die Höhe und auf zu Höherem. So entstand die Spannung zwischen oben und unten, die für die langen Zeiten der menschlichen Entwicklung die Hominisation und später die Humanisierung vorantrieb. Es ist genau dieser vertikale Blick, der unsere emsige Alltagsgeschäftigkeit auf den Ebenen unterbricht.

Wenn man sich darauf einlässt, entdeckt man in den Modellen etwas von den Gärten Heinrich Heines als „Ort voller Zauberbäume mit blühendem Gedankenschmuck, mit singenden Nachtigallennestern und kletternden Affen“ und vielleicht glimmt ein Widerschein von jenem Licht auf, „das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war“, wie es Ernst Bloch im letzten Satz seines „Prinzip Hoffnung" sagt.

Hieronymus-Bosch-
Baumhaus

Holz / Papier / Kaninchen-
schädel / Wespennest
2014





Dreibein-Haus
(Walking Home)

Ast, Furnier
2014

Dialektik des Idylls

„Mach was gegen hässlich!
Ja, ja, jippie jippie yeah.“

Baumarkt-Werbung

Definition

Der Begriff Idyll (auch: Idylle) stammt aus dem Altgriechischen „eidyllion" und hat ursprünglich zwei Bedeutungen: kleines Bild, Bildchen; oder als literarische Gattung: kleines Lied, zum Gesang bestimmtes Gedicht. Heute versteht man unter Idyllen meist Szenerien oder Abbildungen von schönen Orten und friedlichem Leben auf dem Lande. Dargestellt sind oft reizvolle Landschaften, in denen zwar die menschliche Zivilisation anwesend ist, die Natur aber eindeutig die Oberhand inne hat. Geschildert wird hier nicht die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur, sondern beide Seiten stehen in einem friedvollen, harmonischen Verhältnis zueinander.

Vorbemerkungen

Die Idee für diesen Aufsatz ergab sich bei meiner Arbeit an den Baumhaus-Modellen. Anfänglich sollte eine dialektische Formel aus den Begriffen: Wildnis – Garten – Idyll die Grundfigur für die Auseinandersetzung mit dem Thema liefern. Sofort wurde deutlich, dass der Widerspruch Natur – Kultur,

der sich zum Idyll synthetisieren sollte, mit gleicher Wahrscheinlichkeit auch als Produkt einer negativen Dialektik vorgestellt werden kann: als Favela, als Slum, als jene Niemand-Orte, die sich in den Peripherien und mittlerweile auch in den Kernen der Städte ausbreiten. Und die Anzahl dieser Negativ-Idyllen wächst. Überall entdecken wir diese Orte urbaner Verwahrlosung und die meist hilflosen Versuche, sie wieder „schön“ zu machen. Zwar entstehen auch hier Situationen, die unter einem bestimmten Aspekt durchaus "pittoresk" erscheinen können, aber niemals idyllisch sein können. Schon hier erkennt man das prinzipiell zwiespältige Gesicht des Idylls.

Im Weiteren zeigt sich auch eine Eigendynamik der angesprochenen Begriffe in den verschiedenen Epochen und in unterschiedlichen Blickwinkeln. Seit der Antike verschieben sich die Inhalte der Begriffe immer wieder. Jede Zeit hat eine Vorstellung davon, was nach ihr kommen sollte. Jede Epoche träumt sich ihre nachfolgende. Und wie jeder Traum ist auch der kollektive, kulturgenetische Traum bevölkert und unterwandert von den Verdrängungen des Vorangegangenen. Und so zieht sich ein Strom von Archetypen, somnambulen Monstrositäten und rätselhaften Bildern durch die Geschichte, umspielt vom Pixelregen der „Bildchen“. Am Ende wissen wir nicht mehr, ob die Archetypen nur das Schreckliche oder auch das Schrecklich-Schöne verkörpern.

Da immer auch Fragen nach der Schönheit und ästhetischen Idealen bei diesem Thema mitschwingen – also im wesentlichen individuelle Einschätzungen – zerfließt die begriffliche Klarheit endgültig in der Moderne und Postmoderne. Nach einem ersten Überblick fand ich mich wieder in einem semantischen Tumult von Deutungen, Bestimmungen und Konnotationen.

Da es nicht meine Absicht war, einen wissenschaftlich-analytischen oder einen philosophisch-kritischen Ansatz zu verfolgen, entschloss ich mich - dem Idyll gemäß –, die Thematik in Form eines "Spaziergangs" bei wechselndem Licht und in illustrierter Begleitung zu erschliessen.

Der Begriff

Wenn die Sprache ein Bild der Wirklichkeit ist, ist es naheliegend im "eidyllion" eine verkleinerte Darstellung der Welt zu vermuten. Wie das Diminutiv schon sagt, bietet uns das Bildchen eine reduzierte Sicht der Dinge. Das Weniger ist hier Programm, der Mangel wird schon zu Beginn konstatiert, ein Mangel an Dimension, vielleicht ein Schwund - ein Zwergwuchs.

Seit jeher steht das idyllische Denken unter dem Generalverdacht, seine ursprünglichen hohen Ideale wenn nicht verraten, dann in jedem Fall bis zur Unkenntlichkeit verkleinert zu haben. Schon Jean Paul und seinen schrulligen Romanhelden wurde vorgeworfen, dass diese Form des Denkens nur Teil einer Verkleinerungsstrategie ist, um das Ganze auf den Maßstab zu kürzen, der ihrem Erfah-

Hokusai- Baumhaus

Bambus
2014





Schrödingers-
Katzenbaum-Haus

Holz, Elektronik
2014

zungshorizont entspricht. Wenn wir uns an unsere Kinderzeit erinnern, wie faszinierend es war, verkehrt herum durch ein Fernglas zu schauen und alles um uns herum auf unser Kindermaß zu schrumpfen, verstehen wir auf Anhieb diesen Vorwurf. Das Idyll definiert sich damit als das Kindchenschema der Wahrnehmung, der ihr innewohnende Abstand weitet sich aus zur Entrückung. Das Idyll-Schema nimmt den Dingen um uns herum ihre Größe, vielleicht auch ihre Bedrohlichkeit und schiebt sie zurück in sichere Entfernung. Übrig bleibt ein kindlicher und teilweise auch kindischer Blick auf die Wirklichkeit, der meist nur belächelt wird.

Das Abbild eines in sich zerrissenen Bewusstseins entsteht: als Ideal eines milde irregeleiteten, weltvergessenen – vielleicht sogar melancholischen – Bewusstseins, das seine hohen Ziele reduziert und umgeleitet hat auf die unmittelbare Umgebung. Das Idyll entfaltet sich lokal. Es gehört zum Archetypus des Idyllischen, sich auf den nächsten Umraum zu beschränken. Selbst das Idyll, das wir in exotischen Ländern entdecken, hat diesen heimlichen Bezug zum Privaten und Persönlichen. In ihm bleibt immer etwas von dem, was "allen in die Kindheit scheint" (E. Bloch).

Es ist ein bisschen so wie eine Rückkehr. Das idyllisierende Bewusstsein ist weit gereist – zumeist im Kopf – und kehrt zurück, es kommt gleichsam wieder nach Hause. Es hat Entfremdung kennen gelernt und weiß jetzt, wie man sie vermeidet. Es feiert die Einschränkung und Selbstbeschränkung als Wiederkehr im privaten Kreis, in Intimität und Geborgenheit.

Gemäß der Verkleinerungsprämisse tritt das Idyll zunächst als Miniatur auf – und so begegnet es uns: als liebevoll gepflegtes Gärtchen auf dem Balkon, als geharkter klein(sic!)bürgerlicher Vorgarten, als zwergenbevölkerter Schrebergarten, als verwilderte Stelle auf einer Obstwiese, als lauschiger, menschenleerer Park im Trubel der Großstadt, als stille Lichtung, als verlassener und wiederentdeckter Ort, als ungenutzter Platz zwischen wuchernder Hochhausarchitektur, als schattige Bank am Wegesrand, als naturbelassene Oase im Gewirr der Straßen, als efeuüberwucherte Ruine, als vergessenes Grundstück am Stadtrand, als plötzlicher frappierender Augen-Blick in einer banalen Vorbeifahrlandschaft.

Unmittelbar wird uns bewusst, dass wir nicht die Bewohner dieser Orte sind. Das Idyll erscheint immer wie der Lebensraum der Anderen, entstanden und in Stand gehalten von seiner seltsam autistischen Ökonomie, deren Weltabgewandtheit oder Naivität wir nicht nachvollziehen können oder wollen.

Der Begriff „Häuschen im Grünen“ umfasst die Vielfalt der Bedeutungen: Es kann Ausdruck höchster Wunschenergie einer jungen Familie, ein in Würde und Gelassenheit alt gewordener Wohnraum eines älteren Paares oder eine Umschreibung im perfiden Makler-Deutsch für einen in Reihen aufgestellten genormten Billig-Neubau sein.

Das Idyll muss nicht physisch klein sein, es kann auch in gigantischer Form auftreten und trotzdem einen gedanklich schlichten Ursprung haben: als Freizeitpark in der Disney-Nachfolge, zugestellt

Tessiner Baumhaus

Weinstock, Schiefer, Rinde
2014



mit den Versatzstücken einer Idyll-Industrie, als von Investoren und Planern konstruierte Landschafts-Phantasmen, als von künstlerischen Plastiken übermöblierte Themenparks, als mit allerlei Passanten-Plaisir reanimierte Fußgängerzonen oder als alljährliche Events der Gartenschau mit gezirkelten Blumenrabatten. Auch hier die Janus-Köpfigkeit des idyllischen Denkens: auf der einen Seite der gelassene und vollkommen passive Blick auf einen naturbelassenen Landschaftsausschnitt, auf der anderen Seite als geplante Idyll-Produktion im rigorosen Nachbau einer Heile-Welt-Vorstellung, der sofort Spott und Häme, aber auch Anerkennung auf sich zieht.

Nach der Jahrtausendwende macht das Idyll sogar als politischer Begriff Karriere. Überall in den westlichen Metropolen entstanden Guerilla-Gardening-Gruppen, die in einer Art poetischem Protest den städtischen Raum durch Aufforstung wieder lebenswerter gestalten wollen und mit Samenbomben die Einöden der innerstädtischen Grünflächen zum Blühen bringen. Der Künstler Steve Wheen schafft winzige ironische Mikro-Gärten in Schlaglöchern und Asphalttritzen.

Bei intensiver Betrachtung entfaltet sich eine weitere Dimension, die im Begriff mitschwingt. Das Idyll evoziert zwei sich vermeintlich widersprechende Stimmungen: auf der einen Seite der schon angesprochene leichte Spott auf das Naive, das Noch-Nicht-Fertige, das Kindlich-Retardierte; auf der anderen Seite eine unterschwellige stillschweigende Anerkennung für einen Ort der Sehnsucht, für einen Ort, der ferne leuchtet, in dem das eigentliche Ziel unseres Strebens für einen Moment aufscheint.

Beide Pole der inneren Stimmung sind im Zusammenhang des Idyllischen immer gleichzeitig anwesend: Das Idyll markiert also das Spannungsfeld vom geschmähten, manchmal verachteten Topos des Kleinen und Kleinlichen bis hin zur ersehnten oder gefürchteten Utopie als Eutopie oder Dystopie. Wie jede Idealvorstellung ist das Idyll jederzeit vom Untergang bedroht, es ist gewissermaßen sein Wesensmerkmal, für jede Art von Störung anfällig zu sein. Aus diesem Umstand entwickelt sich ein Teil der Aura des Vergänglichen, Empfindlichen, Sublimen, die das Idyll zu umgeben scheint. Mit der Utopie teilt das Idyll das Schicksal, in dem Moment der Verwirklichung scheitern zu müssen. Idyllen kann man nicht herstellen, sie entstehen beiläufig, oft aus Mangel an Aktivität. Das Idyll erträgt keine kritische Nähe, keinen analytischen Blick, es zerfällt, wenn man es wissenschaftlich untersuchen will. Es hat die Konsistenz eines Luftgemäldes, es wird zwar evoziert aus einem sinnlich erfahrbaren Reiz, entsteht aber im Wesentlichen im Bewusstsein des Betrachters.

Spott, Ironie oder Verklärung, Verkleinerung und Distanz beschreiben nicht umfassend das Wesen des Idylls. Das Handwerk des Idyllikers besteht nicht nur darin, etwas in seiner Dimension zu skalieren, sondern sein wichtigstes Werkzeug ist der Retouchierpinsel. Der entrückte und entrückende Blick lässt auch etwas verschwinden. Und wie alles Verschwundene bleibt es trotzdem vorhanden





Heinrich-Heine-Gärten

Fichtenholz
2014

nächste Seite:
Caspar-David-Friedrich-Haus

Feuerdorn, Kupferblech
2014



– als blinder Fleck, als radierte Stelle, als Ausriss, als verpixelte Zone. Diese Leerstellen haben die merkwürdige Eigenschaft, bei jeder Betrachtung tiefer in das Bewusstsein zu dringen und sich als Fehlendes zu behaupten.

Wenn wir danach fragen, was gelöscht wird im Idyll, nach welchen Kriterien die "störenden" Objekte gefunden und ausgemerzt werden, sollten wir bei der alltäglichsten Form, der Postkartendylle, beginnen. Hier wird retouchiert, was nicht "ins Bild passt". Was da ist, aber nicht da sein soll, muss aus dem Blickfeld verschwinden. Wir bemerken hier eine Verschiebung der Bedeutungen: Aus einer Fragestellung, die die sinnliche Wahrnehmung betrifft, wird ein Problem mit unterschwellig ethisch-moralischer Dimension. Wie bei jeder Bildbearbeitung wird hier Wirklichkeit neu zusammengestellt. Reizvolle Landschaften mit eindrucksvollen, meist historischen Gebäuden oder außergewöhnlichen Naturobjekten oder auch optisch vielgestaltige Kulturlandschaften, an denen die Moderne scheinbar spurlos vorübergegangen ist, sind das Hauptmotiv der Postkarten. Nüchterne Zweckarchitektur, industrielle Prospekte werden ausgeblendet, oder der Blickwinkel so gewählt, dass ein grüner Schleier von Bäumen sie verdeckt. Jede Darstellung eines Idylls ist damit auch ein Palimpsest, ein vielfach beschriebenes und retouchiertes, "radiertes" Dokument und gleichzeitig ein Protokoll seiner Entstehungsgeschichte aus Sentimentalität, aus Selbsttäuschung oder aus weniger harmlosen Motiven.

Verlorenes Paradies

Man kann den Hang zum Idyll als zwanghaften Versuch ansehen, sich wieder an das Paradies zu erinnern. Im Wesen ist es also Wiedererinnerung an einen Zustand, der für immer verloren ist. Denn im Paradies konnten wir nicht bleiben. Georg Wilhelm Friedrich Hegel schreibt in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte: "Denn der Zustand der Unschuld, dieser paradiesische Zustand, ist der tierische. Das Paradies ist ein Park, wo nur die Tiere und nicht die Menschen bleiben können." Für Hegel gibt es nur einen Grund für den endgültigen Verlust des Paradieses: "Die Sünde besteht hier nur in der Erkenntnis: diese ist das Sündhafte, und durch sie hat der Mensch sein natürliches Glück verscherzt. Es ist dieses eine tiefe Wahrheit, dass das Böse im Bewusstsein liegt, denn die Tiere sind weder böse noch gut, ebenso wenig der bloß natürliche Mensch. Erst das Bewusstsein gibt die Trennung des Ich, nach seiner unendlichen Freiheit als Willkür, und des reinen Inhalts des Willens, des Guten. Das Erkennen als Aufhebung der natürlichen Einheit ist der Sündenfall, der keine zufällige, sondern die ewige Geschichte des Geistes ist."¹

Später entwickelt Hegel aus der "Trennung des Ich" die Grundfigur für das "unglückliche Bewusstsein", das nach seiner Auffassung den modernen Menschen prägt. Er meinte damit, dass dem reflektierenden Menschen der Moderne die Fähigkeit abhanden gekommen sei, das Dasein als ungeschiedene Einheit zu erleben. Zwischen Ideal und Wirklichkeit klafft ein tiefer Abgrund. Das entzweite Bewusstsein des Unglücklichen kennt zwar die Sehnsucht nach einem paradieshaften Zustand, vermag sich aber diese Wunschwelt im Widerspruch zur eigenen Existenz nur als "Jenseits seiner selbst" vorzustellen.

Das Paradies aber ist verloren, unwiderrufflich, am Tor stehen zwei Cherubim namens Sünde und Tod und machen jede Rückkehr unmöglich. Nur die Tiere bleiben zurück. Als Trost gibt es nur die Erinnerung und die Hoffnung auf ein neues Paradies.

Das idyllisierende Bewusstsein entwickelt Strategien, um sich der Profanität der Wirklichkeit zu entziehen. Es versucht, sich zu reduzieren auf den "bloß natürlichen Mensch" Hegels und errichtet einen Zaun in der alltäglichen Welt. So entsteht ein neuer paradiesähnlicher Garten, das Idyll. Denn das Paradies war und ist nicht die Natur, sondern ein Garten, die ursprünglichste Form des hortus conclusus, ein eingezäunter Raum in der wilden umfassenden Ur-Natur. Der Ruf des bloß natürlichen Menschen "Zurück zur Natur" bietet sich zwar an, aber hilft hier nicht weiter, Selbst der himmlisch-paradiesische Garten war immer schon kultivierte Natur, „ein Park, in dem nur die Tiere bleiben können.“

Die Erfahrung des Idyllischen ist damit auch eine der späten Hypotheken der Erbsünde. Denn hier

¹ Georg W. F. Hegel, Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, Leipzig 1924, Kapitel 36

scheint noch einmal die höchste Idee des Guten, Wahren, Schönen auf, die wir im Paradies geschaut haben und die im Idyll in einer Art von plötzlichem Ur-Déjà-Vu über uns kommt: "Hier war ich schon einmal. Hier ist es schön. Et in Arcadia ego."

Naivität und Sentimentalität

"Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralien, Thieren, Landschaften, so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch nicht, weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegentheil statt finden), sondern bloß weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeiten verweilet, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird."²

So beginnt Friedrich Schiller seine Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung" von 1795. Er propagiert hier einen neuen Umgang mit der Natur und der literarischen Form des Idylls. Nicht mehr der Rückblick auf die antiken Vorstellungen und die Sehnsucht auf das arkadische Leben sollte unser Verhältnis zur Natur bestimmen, sondern der Künstler und Autor solle sich an der Gegenwart und Zukunft orientieren.

Er nennt zwei Bedingungen für dieses besondere Interesse an der Natur: „Zum einem muss der Gegenstand, der in uns das Gefühl auslösen kann, Natur sein oder doch von uns dafür gehalten werden; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Wortes) naive sei, d. h., daß die Natur mit der Kunst im Contraste stehe und sie beschäme. Sobald das Letzte zu dem Ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven.“³

Friedrich Schiller ist hier nicht ganz ehrlich, denn wie ein Jugendfreund bestätigt, machte die dichterische Beschreibung einer Landschaft auf ihn mehr Eindruck als der Anblick der Natur selbst.

Schiller erwähnt in einer Fußnote ein Beispiel aus der „Kritik der Urteilskraft“ von Immanuel Kant und übernimmt dessen These, dass nur echte Natur fähig sei, auch echte Gefühle zu evozieren. Kant, der in seinen Kritiken sehr sparsam mit Beispielen umgeht, malt sich hier aus, wie das Erlebnis des Pseudo-Natürlichen mit der Aufdeckung als Illusion in sich zusammenbricht.

² Friedrich Schiller, Theoretische Schriften, Über naive und sentimentalische Dichtung, Frankfurt/Main 1992, S.706

³ a.a.O., S.707

Luft-Schloss-Allee

Bonsai-Strunk,
Monopoly-Häuschen

2014





Maison Papillon

Ziegel, Wurzel, CPU,
Schmetterling
2014

„Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall, in einsamen Gebüsch, an einem stillen Sommerabende, bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgend ein lustiger Wirt seine zum Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hingegangen hatte, daß er einen mutwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen wußte, in einem Gebüsch verbarg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesänge zuzuhören; und so ist es mit jedem anderen Singvogel beschaffen. Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.“⁴

Man mag sich kaum vorstellen, wie sich Kant über unsere heutige Naturwahrnehmung geäußert hätte. Fast nichts ist mehr Natur im Sinne Kants oder Schillers, fast alles begegnet uns nur noch in technisch vermittelter Form. Das Gefühl im Anblick der Natur, das Schiller dem naiv-echten Bewusstsein zugestand, implodiert in dem Moment, in dem sich höchste Naturnachahmung – also das, was wir uns heute unter „naturidentisch“ vorstellen – als Täuschung entpuppt. Zurück kann nur ein sentimentaler Umgang bleiben, ein „gefälschtes“ Gefühl der Selbstrührung. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass wir der Natur im Wesentlichen touristisch begegnen. Wir reproduzieren sie in technisch erzeugten Bildern. Das Foto ist die eigentliche Trophäe der Reise und wird anschließend mit Hilfe von Bildbearbeitungsprogrammen in eine zweifelhafte Ästhetik konvertiert und zu einem Idyll nach persönlichem Geschmack transformiert.

Wir haben uns längst daran gewöhnt, Natur nur noch als „dritte Natur“, als technisch Vermittelte, wahrzunehmen. Wir haben uns eingerichtet in einer virtuellen Welt, in einer Welt der Simulacra. Diesmal kam es auch zu keiner „Chockwirkung“, die Walter Benjamin noch dem Kunstwerk zubilligte, als es seine Originalität und Aura infolge der technischen Reproduzierbarkeit verlor. Es geschah in Form einer Entwöhnung als allmählicher aber unumkehrbarer Prozess. Mittlerweile sind wir bereit, die Naturschönheiten der ganzen Welt in einer halbstündigen „Leistungsschau“ im Fernsehen zu konsumieren.

Die Idyll-Maschine

Der österreichische Physiker und Philosoph Heinz von Foerster entwickelte im Zusammenhang seiner systemtheoretischen Studien den Begriff der trivialen/nichttrivialen Maschine. Maschinen sind

⁴ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Frankfurt/Main 1977, § 42, Vom intellektuellen Interesse am Schönen, S. 186

Gegenstände, die Input und Output in ein bestimmtes Verhältnis setzen, sie sind der Inbegriff des Ursache-Wirkungs-Schemas. Eine triviale Maschine oder „Whitebox“ ist ein einfacher Automat, bei dem auf eine bestimmte Eingabe eine vorher fixierte Reaktion erfolgt. Zum Beispiel erwartet niemand nach dem Eingaberitus an einem Geldautomaten, dass das Gerät Kaugummi oder Getränkedosen auswirft.

Die nichttriviale Maschine oder „Blackbox“ ist erheblich komplexer. Auf eine bestimmte Eingabe lässt sich keine feste Ausgabe herleiten. Innerhalb der nichttrivialen Maschine werden die Eingabedaten nach einem unbestimmten Algorithmus verändert, sodass das Ergebnis nicht antizipierbar ist. Alle selbstorganisierten Wesen oder hierarchisch komplexen Prozesse sind nichttriviale Maschinen. Menschliches Verhalten gleicht einer nichttrivialen Maschine, menschliche Reaktionsmuster sind nur im Rahmen einer gewissen Wahrscheinlichkeit determiniert und bleiben letztendlich nicht vorhersehbar.

Eine neue Form der nichttrivialen Maschine erschien 1972 mit der Veröffentlichung des „Anti-Ödipus“ von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Die hier vorgestellte „Wunschmaschine“ lässt sich als ein verwilderter, delirierender Apparat verstehen, durch den ein ununterbrochener Strom von Unbewusstem und Bewusstem fließt, der durch keinen noch so komplexen Algorithmus eingedämmt werden kann.

Es ist eine der Ironien der neueren Geistesgeschichte, dass Deleuze und Guattari mit ihrem Werk „Anti-Ödipus – Kapitalismus und Schizophrenie I“ zwar ein perfektes Vokabular und begriffliches Instrumentarium lieferten, um unsere heutige unübersichtliche Situation zu analysieren, aber in ihren Zielsetzungen und strategischen Überlegungen falsch lagen. Vor allem ihr programmatisches Konzeptbuch „Rhizom“ von 1976, das „kühnste Werk der philosophiekritischen Philosophie im späteren 20. Jahrhundert“, dessen Erscheinen „die außerakademische Philosophie zu neu-gotischem Extremismus ermunterte“⁵, wie Peter Sloterdijk schreibt, skizziert formal wie inhaltlich die überhitzte politische und gesellschaftliche Situation, in der wir uns heute befinden. Alles was wir heute unter dem Leitbegriff „Netz“ einordnen, ist strukturell viel besser als Rhizom, als Wurzelgeflecht, zu verstehen. Andererseits scheitert die von Deleuze und Guattari propagierte Strategie zur Überwindung der gesellschaftlichen Verhältnisse, denn Überaffirmation und Verweigerungs-Verweigerung sind neben dem deliranten Hintergrundrauschen aus allgegenwärtigem Geschwätz, technoidem Lärm und den zu Fragmenten zerschlagenen Informationen mittlerweile konstitutiver Teil unserer Gegenwartskultur. Gibt es ein besseres Bild/Bildchen der Guattarischen Wunschmaschine und der Idyll-Produktion als eine Gruppe von meist jungen Menschen, die in stiller Versunkenheit auf ihr Smartphone starren? Ab und zu geht ein Lächeln über ihr Gesicht und die Daumen wischen über den Bildschirm. Sie wähnen sich mit der ganzen Welt verbunden, ihre Unterhaltung mit dem direkten Nachbarn findet nur

⁵ Peter Sloterdijk, Die schrecklichen Kinder der Neuzeit, Berlin 2014, S.470/471

Nerd's Home
Äste, Flechten,
Handy-Innereien
2014



Fujimoros Teehaus

Trompetenbaumäste, Kiefernholz
2014



noch rudimentär statt. Überall auf den Schulhöfen, in den Kantinen und auf den Straßen, also an Orten, die ursprünglich als Räume direkter sozialer Kommunikation eingerichtet worden sind, sehen wir diese Mensch-Maschine-Kopplungen. Das Smartphone ist die tragbare personalisierte Idyll-Maschine, klein, an keinen Ort gebunden, nomadisch und ubiquitär. Und jedes Handy ist gleichzeitig winziges Partikel im weltumfassenden Schwarm der Kommunikations- und Abhörtechniken. Es verspricht höchste individuelle Unabhängigkeit und ist gleichzeitig wichtigstes Werkzeug universeller Ausspähung.

Die Idyll-Maschine behält von den Foersterschen Modellen nur noch die Struktur. Sie simuliert Kausalität als sinnvolles Nacheinander. Sie ist eine pervertierte nichttriviale Maschine, sie ähnelt in ihrer Allgegenwart und morphologischen Vielfalt der Guattarischen „Wunschmaschine“. Sie will die Totalität des Idylls, sie hat nichts mehr mit der Metapher vom kleinen, von Bastlern (bricoleur) zusammengesetzten Apparat des „Anti-Ödipus“ zu tun, sie ist zu einem weltumspannenden System geworden, von Ingenieuren geplant und inszeniert. Sie macht alles schön, sie stellt alles in ein mildes, warmes Licht. Sie erklärt die Welt zum konsumfreundlichen Wellness-Park. Sie verringert Komplexität auf das Alltagsverträgliche. Sie funktioniert wie ein Gleichrichter: Die negativen Amplituden werden ausgeblendet, zurück bleibt nur das Positive. Die Wesensbestimmungen des Idylls wie Verkleinerung – wenn nicht Verniedlichung – und das Ausblenden des „Falschen“ werden jetzt auch zum Programm der Idyll-Maschine.

Egal, welche Taste ich an der Idyll-Maschine drücke; egal, welchen Satz ich eingabe, das Ergebnis unterliegt immer einem ähnlichen Muster, beinhaltet immer die gleiche Tendenz. Letztlich arbeitet die Idyll-Maschine wie ein Mantra-Automat, der in einer Endlos-Schleife die Sätze ausgibt: „Alles wird gut. Wir machen das schon für Dich. Möchten Sie einen Kaffee? Einen Prosecco vielleicht?“

Ein breiter Strom von Positivität und Glücksversprechen wird erzeugt – und das wäre ja auch gut so, wenn es nicht erkaufte würde durch eine radikale Verkleinerung der Welt, durch eine Reduktion der Wirklichkeit. Grundsätzlich ist gegen den positiven, glücksfordernden Blick auf die Welt nichts einzuwenden. Aber im Zusammenhang mit anderen gesellschaftlichen Entwicklungen wie maßlose Überwachung, Entpolitisierung, Hyperkonsumismus und den dramatischen Möglichkeiten des „Big Data“ wird er zu einem Symptom für den Umbau der Gesellschaft. Denn es geht letztlich um Kontrolle und kybernetische Steuerung der Gesellschaft der Zukunft. Dieser Prozess geht bis in die Tiefen der Gefühls- und Gedankenwelt des Individuums und da ist eine grundsätzliche positive Gestimmtheit überaus hilfreich.

Einer der Symbole der Idyll-Maschine tritt auf als der iLike-Button bei Facebook. Singulär, ohne ein iDislike-Pendant markiert er das Ende der Kritik und Kritikfähigkeit – und damit der Aufklärung. In seinem massenhaften Auftreten schwillt er an zu einem digitalen Hurra-Geschrei mit gespenstischen Zügen.



Blitzschlag

Pappeläste,
Streichhölzer
2014

Häusertanz

Bleistift / laviert
2014

Wer ist das Subjekt dieser Idyll-Maschine, wer befeuert diesen riesigen Produktionsapparat? Die natürlich positive Gestimmtheit – vielleicht sogar eine leicht sedierende Wirkung – , die der Anblick des Idyllischen in uns auslösen kann, rief zuerst die Sachwalter der Pop-Kultur und die Verkäufer und Bewerber jeglichen Konsumguts auf den Plan. Das war nur der Anfang. Mittlerweile ist eine seltsame Koalition am Werk – und jeder mag sich fragen, ob er nicht selbst daran teilnimmt, dieses schrecklich-schöne Szenario der globalen Dauer-Idylle aufzubauen und zu stabilisieren. Es sind: die Apologeten der neoliberalen Kultur, die Erwartungsfrohen der postdemokratischen Gesellschaft, die Gutmenschen mit den besten Absichten, die Politisch-Korrekten mit ihrer Begriffs-Frömmerei, es sind die Spin-Doctors und die Lobbyisten des Bestehenden und des Weiter-so, die Trägen und Faulen, die ihre Handlungen und mittlerweile selbst ihre Empfindungen delegieren, die Desinteressierten und Desorientierten, die in der Konsumflut längst lustvoll Ertrunkenen, die Nerds, Geeks und Techies mit ihren elektronischen Fetischen, die in den sozialen Netzen Selbstgefesselten, die gelangweilten Langweiler auf ihren Sofas, die Alternativlosen und die, denen auch sonst nichts einfällt, die Selbstausbeuter und Selbstoptimierer, die auch noch für ihr Scheitern verantwortlich sind, die Arschlöcher und “staatspolitischen Teufel”, die davon überzeugt sind, in jedem System klarzukommen – und wir alle, die wir an fortschreitender Akrasie leiden und aus welchen Motiven auch immer irgendetwas tun, obwohl wir eine andere Handlung für besser halten.





Sanaa-Ascension

Birkenstamm, Pappe
2014

© Clemens Stupperich 2014

Herstellung und Verlag: pen/insula Düsseldorf

Fotos und Texte: Clemens Stupperich

Info: www.clemens-stupperich.de

Biographische Notiz:

geb. 1951 in Benolpe / Sauerland

1972 - 1978 Studium der Malerei an der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf

1978 - 1980 Studium der Philosophie an der Universität Düsseldorf





www.clemens-stupperich.de