

LEBEN IN WÄLDERN

Da »Felder und Bäume« ihn »nichts lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt«, hat Sokrates die Natur gemieden. Warum er dennoch mit Phaidros am anmutigen Ufer des Illisos ein Lehrgespräch führte, begründete er merkwürdig: »Ich kann noch immer nicht nach dem Delphischen Spruch mich selbst erkennen.«¹ Sollte es also möglich sein, in einer Landschaft auf nachvollziehbare Art und Weise etwas über das eigene Wesen zu erfahren?

Fast zweieinhalbtausend Jahre später formuliert in der Neuen Welt ein anderer Philosoph, der gerade einmal sein dreißigstes Lebensjahr erreicht hat: »Ich ging in den Wald, denn ich hatte den Wunsch, bewusst zu leben, nur mit den wesentlichen Tatsachen des Lebens konfrontiert [...]«² Henry David Thoreau (1817 – 1862) flieht geradezu aus der Stadt und sucht die Wahrheit des Lebens im Wald. Nicht die Natur beantwortet seine Fragen und Zweifel in romantisch verklärter Schöpfung-Apotheose, sondern durchaus er selbst. Jedoch sieht er sich dazu erst in die Lage versetzt als auf sich selbst zurückgeworfenes Individuum im Angesicht und in Konfrontation mit der Natur.

Seit dem Jahreswechsel 2005/2006 existiert die Werkgruppe *Walden* im Œuvre von Alexander Braun, die im weitesten Sinn um die Ausgangsidee von Thoreaus Selbstexperiment am Walden-See in der Nähe von Concord in Massachusetts und dem gleichnamigen Buch *Walden or Life in the Woods* von 1854 kreist. Brauns Werke lassen sich dabei nach den unterschiedlichen verwendeten Medien in drei Gruppen unterteilen: Es gibt gemalte Bilder in Tusche und Eitempera auf Holzgründen, Videoarbeiten und schließlich eine Art Foto-Archiv, in dem gefundene Fotografien zusammengetragen und thematisch gruppiert werden. Während in den zum Teil aus ungewöhnlichen, oft auch psychogen anmutenden Perspektiven gemalten Baum-Bildern das Augenmerk ausschließlich auf die Natur gerichtet bleibt – ihre immanente Dynamik von Wachstum und Verfall –, stellen die Videos ganz klar den Menschen in den Mittelpunkt, der im konzeptuellen Rahmen des Kunstwerks vor einer Waldkulisse interagiert. Die historischen Fotografien des Archivs schließlich verleihen dem Thema »Individuum mit/vor Natur« eine soziale und kulturgeschichtliche Basis, indem sie dokumentieren, wie sich Menschen seit der Erfindung der Fotografie selbst im Kontext von Landschaft inszeniert haben. In der Art und Weise wie Braun dieses Material zusammenstellt, präsentiert und mit den anderen Werken vernetzt, werden sie selbst schon wieder zum Kunstwerk, zu einer autonomen Stimme im Kanon einer Gesamtargumentation.

Durch den direkten Verweis auf Thoreau im Titel der Werkgruppe gerät philosophisch die gesamte Bewegung des amerikanischen Transzendentalismus um Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) in den Fokus der Betrachtung. Und da es in zwei Werken von Braun außerdem explizite Hinweise auf Sokrates gibt, wird damit auch auf den Ursprung der Transzendentalphilosophie verwiesen. Sokrates Denken bezog sich in erster Linie auf das sittliche Handeln. Dabei sah er das Sittliche anstatt auf objektive Ordnungen (Sitte, Staat, Religion) auf die Selbstgewissheit des Einzelnen gegründet. Daimonion, die von Sokrates als göttlich empfundene innere Stimme, war ihm ein Ratgeber, die ihm sagte, was er tun und was er meiden sollte.

Brauns Gemälde *Schlacht von Athen* (2006) bezieht sich auf den Gerichtsprozess gegen Sokrates, der aufgrund seiner philosophischen Überzeugung der Gottlosigkeit (Asebie) angeklagt war, was im antiken Griechenland mit dem Tode geahndet wurde. Auch durch seine engagierte (und überlieferte) Verteidigungsrede 399 v. Chr. konnte er den Senat nicht für seine Überzeugung des selbstbestimmten Individuums gewinnen. So hätte er sein Leben nur noch durch Abschwören oder Flucht aus Athen retten können, was er jedoch ausschloss, da es die Geltung des »Rechts« infrage gestellt hätte und ihm das Beharren auf der Wahrheit wichtiger war als sein Leben. In dieser unnachgiebigen, der Ordnung des Staats widerstehenden Haltung des Einzelnen findet er in Thoreau einen fernen Geistesverwandten. Dieser verweigerte während seines zweieinhalbjährigen Aufenthaltes (als nicht-gewerbstätiger Denker) am Walden-See Steuerzahlungen, was ihm eine Nacht im Gefängnis einbrachte und die Motivation zu seiner zweiten maßgeblichen Schrift, dem *Resistance to Civil Government* (1849), der Geburtsstunde des »Zivilen Ungehorsams« als legitimem Instrument des Bürgers, sich gegenüber dem Staat zu behaupten. In Alexander Brauns *Schlacht von Athen* nun streben verschiedene Baumgipfel, Äste und Blattwerk kreisförmig einem Zentrum entgegen. Die einzelnen organischen Elemente scheinen sich aufzulösen, sodass der Arbeit eine spezielle Ansicht nicht gegeben ist und mehrere perspektivische Blickwinkel möglich werden. Überhaupt ist bei Braun der kalligrafische Diskurs aus Linien und Verzweigungen bereits so weit fortgeschritten, dass der Ursprung der Expansion nicht mehr festzustellen ist. Gewöhnlich beginnt Braun in diesen Bildern mit der Festlegung des Stamms, der wie ein Rückgrat die Komposition trägt und von wo aus sich das zeichnerische Geschehen ausbreitet. Eben dieser Stamm ist hier im Laufe des Prozesses (durch wiederholtes Schmirgeln) eliminiert worden. Möchte man dieses wiederum auf Sokrates zurückführen, dann mag es eine Parallele zu dem Umstand darstellen, dass sich auch der Ideen-Körper des Griechen tief in die abendländische Geistesgeschichte fortgepflanzt hat, ohne dass er selbst eine einzige geschriebene Zeile als Ursprung seines Denkens hinterlassen hätte.

Eine Naturbeschreibung Thoreaus könnte hier ebenfalls Pate gestanden haben: »Stehst du an der Nordseite eines Baumes und blickst gegen den Himmel, dann siehst du nur den weißen Geist des Baums ohne eine Spur von etwas Irdischem; wenn du aber um ihn herumgehst, dann kommt das dunkle Skelett in Sicht. Es ist etwas ganz anderes, ob du nach Norden oder nach Süden gehst.«³ Und auch Emerson Überlegungen lassen sich sinnbildlich übertragen: »Derart ist die Beschaffenheit aller Dinge, derart die bildenden Kräfte des menschlichen Auges, daß die ursprünglichen Formen, wie der Himmel, der Berg, der Baum, das Tier, uns ein Wohlgefallen bereiten, das wir an ihnen und für sie empfinden; ein Wohlgefallen, das uns zukommt durch Linie, Bewegung und Anordnung. Dies scheint teilweise von dem Auge selbst abzuhängen. Das Auge ist der größte

Künstler.«⁴ Es ist offensichtlich, dass Braun in seinen Bildern das Illusionistische, das Volumen und jegliche farbige Details meidet, zugunsten einer Anschauung von Natur als einem abstrakten Modell aus linearer (Hand-)Schrift und Rhythmus. Es ist der Blick im Gegenlicht gen Himmel, der aus Bäumen »dunkle Skelette« macht und sich auf »Linie, Bewegung und Anordnung« beschränkt.

In den beiden skulpturalen Arbeiten *Mäeutischer Baum* (2006) und *Mäeutischer Zweig* (2007) verweist Braun auf die von Sokrates entwickelte Mäeutik, die sogenannte Hebammenkunst. Die Mäeutik besagt im Kern, dass die Wahrheit bereits in der angeborenen Vernunft jedes Menschen verborgen ist, es nur entsprechender Fragestellungen bedarf, um diese zum Vorschein zu bringen (= zu »entbinden«). Als geeignetes rhetorisches Mittel hierfür fungiert die »sokratische Frage«, die im Stil von vermeintlicher Unwissenheit und Ironie den Befragten selbst zu einer richtigen Meinung führt. Daraus offenbart sich die Idee, die schließlich zur Erkenntnis überleitet. Der Weg zur Erkenntnis führt also über die Selbstreflexion und das Infragestellen. Nichts anderes wird hier durch den *Mäeutischen Baum* und *Mäeutischen Ast* suggeriert, die beide aus einer Spiegelfläche herausragen und dadurch genötigt sind, sich im Prozess des Wachstums permanent selbst zu vergewissern. Die Ironie, zu der sich Braun an mehreren Stellen in seinem Werk als Gestaltungsmittel explizit bekennt,⁵ liegt allein schon in der Tatsache begründet, dass der gebaute Charakter dieses Baumes und Astes jede Illusion von »Wachstum« konterkariert. Wie bereits beim Landschaftsmodell der Installation *Silling* (2002) – das als Ursprung aller folgenden Naturmodelle gelten darf – dominiert der Charakter eines »Baukastens«. Hier wird nicht Wachstum selbst nachempfunden, sondern das Ergebnis von Wachstum modelliert, und zwar mit Materialien, die nur noch eine Ahnung von Natur in sich tragen: Surrogat-Holz! (= Reste von Tischlerplatten, furniertes Sperrholz, gedrechselte Schmuckelemente etc., zusammengehalten und zum Stehen gebracht mit Hilfe von Leim, Schrauben und Kabelbindern.) Und wenn die Skulptur dann doch die Ebene des »Zusammengefügt« verlässt und Naturformen von Hand imaginiert werden (wie die schwarze, direkt einer Tusche-Form auf einem Gemälde entlehnte Blätterkrone des Baums, sein Schaft oder die Umhüllung des Astes), dann wird das eher formal transformiert als imaginiert. Besonders deutlich wird dieser Aspekt bei dem mit dickem weißen Filz umnähten Ast, der seine Details und seine Oberflächenbeschaffenheit negiert und stattdessen den Akzent auf seine Form, seine Biegungen und auseinander wachsenden Gabelungen legt.

Die Antworten auf die Fragen zur Erkenntnis erscheinen bei Braun brüchig und unzureichend. Der Baum der Erkenntnis, den wir aus dem biblischen Sündenfall kennen, weist Makel auf. Der Bogen von der Idee des Transzendentalen spannt sich von Sokrates über Friedrich Wilhelm Joseph Schelling bis hin zu Thoreau. Das Verhältnis des Subjekts zu seiner Außenwelt, und hier im Speziellen zur Natur wird hinterfragt. Jede Organisation in der Natur symbolisiert nach Schelling den Geist: »Daher ist in jeder Organisation etwas Symbolisches, und jede Pflanze ist, so zu sagen, der verschlungene Zug der Seele. [...] Da in unserem Geist ein unendliches Bestreben ist, sich selbst zu organisieren, so muß auch in der äußeren Welt eine allgemeine Tendenz zur Organisation sich offenbaren.«⁶ Die Organisation der Natur und die Organisation des Geistes sind aber nicht zwei Elemente, die voneinander unabhängig und getrennt ablaufen, sondern die Organisation der Natur ist nur das Bild der zu sich kommenden Seele. Ausdrücklich erklärt Schelling: »Was aber die Seele anschaut, ist immer ihre eigne, sich entwickelnde Natur. [...] So bezeichnet sie durch ihre eignen Produkte, für gemeine Augen unmerklich, für den Philosophen deutlich und bestimmt, den Weg, auf welchen sie allmählich zum Selbstbewußtseyn gelangt. Die äußere Welt liegt vor uns aufgeschlagen, um in ihr die Geschichte unseres Geistes wieder zu finden.«⁷ Die Naturphilosophie Schellings ist der Transzendentalphilosophie zuzuordnen. Der letzte Satz kann durchaus als Leitfaden für die amerikanischen Transzendentalisten verstanden werden: »Ich bin in den Wald gezogen, weil mir daran lag, mit Vorbedacht zu leben, es nur mit den Grundtatsachen des Lebens zu tun zu haben und zu sehen, ob ich nicht lernen könne, was es zu lernen gibt, damit mir in der Stunde des Todes die Entdeckung erspart bleibe, nicht gelebt zu haben.«⁸ Dieser Satz von Thoreau stammt aus seinen Aufzeichnungen, die er in dem bereits erwähnten Buch *Walden or Live in the Woods* (1854) zusammengefasst hat. Vom 4. Juli 1845 bis 6. September 1847 lebte er fernab von jeglicher Zivilisation an einem einsamen Waldsee in einer selbst gebauten Blockhütte in der Gegend um seiner Geburtsstadt Concord in Massachusetts. Zurückgeworfen auf die eigene Person und über den Status quo der Zivilisation reflektierend, schildert er das einfache Leben und beschreibt Verhältnisse des eigenen Subjekts zur Natur. »Die Landschaft [...] behielt ich, und was sie hergibt, habe ich seither jedes Jahr ohne Schubkarren weggeschafft. Mit Bezug auf Landschaften kann ich sagen: ›Bin Herr des Landes, das ich durchmesse, / Kein Mensch kann es mir streitig machen.«⁹ Thoreau wurde so zum Paten aller folgenden Generationen von »Aussteigern«, die dabei aber leicht übersahen, dass er seinen philosophischen Exkurs in die Wildnis keinesfalls dogmatisch unternahm, sondern ganz im Gegenteil: zeitlich begrenzt und konzeptuell überschaubar. In dem Beharren auf die Kraft des Individuums erweist er sich als wahrhaft sokratischer Enkel und sinkt keinesfalls in romantischer Emphase vor dem Wunder der Schöpfung auf die Knie, sondern formuliert gleichermaßen selbstbewusst wie augenzwinkernd: »Freilich unterstützte ich die Sonne nicht erheblich beim Aufgehen, doch bezweifle ich nicht, dass meine bloße Gegenwart bei dem Akt von größter Wichtigkeit war.«¹⁰

Im Zentrum der gesamten Werkgruppe stehen die beiden bisher entstandenen Videoarbeiten *Walden* (2006, 1 DVD als Projektion, 1 DVD auf Monitor, je 11:07 Min., Ton) und *Marlin, Leonardo: Samaritain* (2006, Doppel-DVD-Projektion, 2 Min., Ton). Protagonisten sind in beiden Arbeiten Kinder, ein Junge und ein Mädchen, die jeweils mit einer Konstante aus dem Gesamtœuvre des Künstlers ausgestattet sind: einer handgenähten Skelettfigur aus Filz. Ihren Ursprung haben auch diese Werke in der Installation *Silling* von 2002 bzw. dem in diesem Zusammenhang entstandenen Video *Felicitas* und einer Reihe anschließender Porträt-Fotografien von Kindern mit Skelett-Figur. In *Felicitas* spielt das sechsjährige Mädchen gleichen Namens in ihrem Kinderzimmer in dem Landschaftsmodell der Installation, die die Ortsbezeichnung »Silling« trägt. Braun bezieht sich mit seinem Modell (1. Wald, 2. zwei hohe Bergspitzen, 3. ein Ort in der Ebene verborgen hinter Bergen) in gleichen Teilen auf eine Reisebeschreibung aus Adalbert Stifters Novelle *Der Hochwald* (1841) wie auf eine fast identische Schilderung zu Beginn des skandalträchtigen Romanfragments *Die 120 Tage von Sodom* (1785) des Marquis de Sade. Beide Autoren, Stifter wie de Sade, suchen für ihre Protagonisten ein gleichermaßen IN der Welt wie VOR der Welt verborgenes

Refugium. Bei Stifter bleibt die Lokalisierung offen, de Sade dagegen nennt seinen Ort Silling und verortete ihn in den Tiefen des deutschen Schwarzwaldes. Durch den baukastenartigen Charakter der Landschaft und die Anwesenheit an zumindest zwei Orten (in Felicitas Kinderzimmer im Video und real in der jeweiligen Ausstellungssituation) verstärkt der Künstler die Spannung zwischen dem geheimen und idealisierten Wesen des Ortes bei gleichzeitiger maximaler Portabilität und Verfügbarkeit. Das Spiel des Kindes mit dem Skelett im Video potenziert seinerseits die Ambivalenz der Arbeit, zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit, Unschuld und virulenter Gewalt. Die charakterisierte Idylle changiert zwischen Traum und Trugschluss.¹¹

Es scheint das aus dem europäischen Totentanz vertraute Motiv vom *Tod und dem Mädchen* auf, nur dass hier offenbar mit vertauschten Vorzeichen agiert wird. In dem Maße wie sich Felicitas als selbstbewusste Puppen-Mutter aufführt und eindeutig das Spiel bestimmt, wird der Tod zu einem »Tötlein« degradiert, das keine andere Wahl hat, als zu folgen – eine Deutung, die das tradierte Motiv auf den Kopf stellt und den Aspekt der freiheitlichen Selbstbehauptung des Kindes nachdrücklich unterstreicht. Nach dem Dreh des Videos wurde von Felicitas der Wunsch geäußert, ein Foto zu machen. Die Wahl des Ortes und die Farbe der Schleifen (mit denen das Skelett jeweils geschmückt ist) blieben dem Mädchen überlassen. Nach diesem Prinzip sind auch alle weiteren Fotos der Reihe mit anderen Kindern und das Künstlerbuch *Pioniere!*¹² entstanden. Felicitas wählte einen Ort zwischen Elternhaus und Bahndamm, eine Art »geheimes« Versteck der Kinder der Nachbarschaft, das in seiner minimalistisch »zerrupften« Nadelwald-Optik inmitten der Industrielandschaft des Ruhrgebiets die Silling-Idee eines verborgenen Natur-Refugiums kongenial ergänzt.

In der Videoarbeit *Walden* schließlich wird der Aspekt der Selbstbestimmung noch stärker akzentuiert, indem die Kinder hier sowohl als Akteure als auch als Regisseure auftreten, die ganz ihrer »inneren Stimme« folgen. Braun führt einmal mehr nicht die Kamera, sondern begnügt sich mit der Installation des Settings in einem Stück Wald, der nicht von forstwirtschaftlichen Aspekten, sondern den natürlichen Zyklen von vergehender und entstehender Natur geprägt ist. Inmitten dieser Waldkulisse ist ein Spiegel aufgestellt, daneben Mikrofone. Die Optik der Kamera befindet sich in einer Aussparung des Spiegels, dass das Bild, welches die Kamera aufzeichnet mit dem eigenen Spiegelbild, das das Kind sieht, identisch ist. Das Kind performt also stärker für sich selbst als für die Kamera – bei vollständiger Kontrolle über das, was aufgezeichnet wird. Die einzige Regieanweisung des Künstlers bestand darin, die beiden Kinder Marlin und Leonardo aufzufordern, sich mit der Skelett-Puppe vor den Spiegel zu setzen, dort so lange zu verweilen, wie es ihnen beliebt und dann das Spiegel-Areal wieder zu verlassen. Ob sie dort Grimassen schneiden oder still sitzen, sich selbst reflektieren oder sich vom Spiegel abwenden und mit den Augen die Umgebung erkunden, blieb ihnen überlassen. Verwendet wurde der jeweils erste (und einzige) Take – ohne Schnitte. Faktisch sind sie beiden dort sehr still sitzen geblieben, sich selbst mit den Augen konzentriert fixierend: das Mädchen ca. sechs Minuten, der Junge ca. fünf Minuten lang. Währenddessen filmte eine zweite Kamera das Szenario aus größerer Entfernung im Rücken der Kinder. Das artifizielle Moment des Experiments wird dadurch verstärkt betont. Der Illusionismus der Kameraperspektive im Spiegel wird durch den Desillusionismus der zweiten Kamera relativiert; diese definiert erst das Video als räumliche Installation und Bühne. Während die Videoprojektion lediglich mit Waldgeräuschen unterlegt ist, ertönt auf dem Monitor vor dem Auftreten der Kinder, bevor wir ihren Weg zum Spiegel ein kurzes Stück verfolgen können, eine schnelle instrumentale Version von dem Temptations-Hit *My Girl*, die in ihrer Kürze wie ein Tusch funktioniert, der das Betreten der Akteure in die Arena einleitet. Die Kinder als Symbol für Unschuld vor einer nicht domestizierten Natur-Kulisse als Abbild von Ursprünglichkeit, ihr freiheitliches, selbstbestimmtes Auftreten, bei gleichzeitiger Anwesenheit des Todes, als Symbol der Zeit und Endlichkeit, dessen Autorität hier aber in seiner Gestalt als Spielzeug infrage gestellt wird: Es ist die Stärke der Arbeiten von Braun, dass er diesen existenziellen Fragestellungen eine Form verleiht, ohne sie metaphorisch zu explizit auszuformulieren.

Auch die zweite Videoarbeit *Marlin, Leonardo: Samaritain* zielt in diese Richtung: Zwei sich spiegelbildlich zueinander verhaltende Videoprojektionen zeigen die aus *Walden* vertraute Naturkulisse. Im Gras liegt die Skelett-Puppe aus Filz mit geöffneten Schleifenbändern. Begleitet von der Tonspur eines andächtigen Klavierstücks treten nun zeitgleich die Kinder auf – Marlin von links, Leonardo von rechts –, vergewissern sich ihrer selbst und der Anwesenheit der Kamera, indem sie beide frontal und breit in dieselbige grinsen, um sich dann zu bücken und in ruhiger Bewegung die drei Schleifen am Skelett zuzubinden. Kaum ist diese Arbeit getan, grienen sie zum Abschied erneut in die Kamera und verlassen das Bild aus der Richtung, aus der sie gekommen sind. Wie es der Titel der Arbeit nahe legt, treten die Kinder hier als barmherzige Samariter auf, die dem Skelett behilflich sind, seine Schleifen zu schließen. Braun hat dazu an anderer Stelle geäußert: »Das Schleifen-Symbol, so wie ich es verwende, wirkt dabei in zwei Richtungen. Für das Skelett hat es die Bedeutung einer Domestizierung – ist Ausdruck einer Vereinnahmung. Für die Kinder hat es Bedeutung als Wegmarke auf dem Weg ihrer Entwicklung. Die Fähigkeit, eine Schleife binden zu können, ist ein wichtiger Schritt auf ihrem Weg zum Erwachsenwerden.«¹³

Durch den wiederholten Einsatz des Spiegels lenkt Braun die Aufmerksamkeit auf das transzendente Thema der Reflexion. Die Kinder erhalten in der Umgebung des Waldes ohne direkte Einflüsse von Außen – etwa durch Eltern oder Freunde – die Möglichkeit, ihre eigenen Handlungen zu reflektieren und somit auch ein gewisses Idealbild der eigenen Person zu schaffen, die sie durch Ablenkungen im Alltag vielleicht nicht verwirklichen könnten. Das Thema der Spiegelung (und somit Reflexion) wird auch in Brauns Gemälden vielfach thematisiert, wie zum Beispiel in der Arbeit *When Stance Becomes Form (Unfinished)* aus dem Jahre 2006. Einzelne Partien, wie Elemente einer Baumkrone oder das zentral platzierte Konglomerat aus Ästen, werden unterschiedlich wiederholt, gedreht oder gespiegelt, wie ein Gedanke, der einer Prüfung unterzogen wird. Wie bei allen anderen Gemälden dieser Serie vermitteln die Art der Tuschedarstellung und die kalligrafische Anmutung etwas Desillusionistisches. Es gibt keine klaren farblichen Abstufungen, die Komposition befindet sich ohne allzu nennenswerte Tiefenwirkung direkt an der Oberfläche. Der Betrachter kann prinzipiell jeden einzelnen kompositorischen Schritt nachvollziehen. Von der mäanderartigen Kombination der Äste bis hin zur elastisch wirkenden Linienführung der

Gesamtkonstruktion der Bäume wird also keine Illusion durch technisches Raffinement erzeugt. Die teilweise Einbindung der Oberfläche des Malgrunds, die Maserungen der Holzstrukturen, wie bei den Gemälden *Hold fast, one-eyed pioneer!* oder *Großes Sausen* (beide 2007), verdeutlichen diesen Aspekt.

Doch wann kam der Wendepunkt in der Landschaftsästhetik, der das Verhältnis von Subjekt und Natur neu definierte? Mehr als 2000 Jahre nach Sokrates, auf seiner Reise von Velletri nach Neapel, bewegte Johann Wolfgang von Goethe eine ähnliche, wie eingangs gestellte Frage über die Erkenntnis des eigenen Ichs durch Landschaftserfahrung. Sehnsüchtig eilte er der Stadt entgegen und erlebte dabei die Fahrt wie eine Folge möglicher Landschaftsbilder. Nun galt Goethes Grand Tour nicht zuletzt dem Besuch Jakob Philipp Hackerts, dem zur damaligen Zeit bekanntesten Vedutista Italiens, der den malerisch noch dilettierenden Dichter in die Landschaftskunst einführen sollte. Als Scholar jedenfalls bewährte sich Goethe, noch bevor er in Neapel eintraf. Seine Schilderung der Gegend um den Palazzo Chigi verrät eine Naturanschauung, die auf Hackerts durchkomponierte Ideallandschaften vorausweist: »Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen, wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte läßt hineinblicken, dann steigt der Hügel aufwärts, wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternähme.«¹⁴

Von Bäumen idyllisch gerahmte Naturszenen, die den Ausblick freigeben auf verklärte Architektur, begründeten seinerzeit Hackerts internationales Ansehen. Solche Gemälde, die das Verhältnis von Mensch und Natur mit einigem Pathos inszenieren, fanden Gefallen bei den Touristen aus ganz Europa und prägten das Italienbild mehrerer Generationen. Goethes *Italienische Reise* entstand indes Jahrzehnte später. Er hatte längst schon den widersprüchlichen Traum von jenem Land korrigiert, in dem eine heitere Natur das fragmentarische Erbe der Antike entweder bewahrt oder zerstört. Er schilderte daher seine Fahrt nach Neapel zunächst wie ein Kompendium Hackertscher Bilder und verglich schließlich die Stadt selbst mit dem Garten Eden – und nicht die Natur! So bereitete dieser Kunstgriff erzähltechnisch eine jähe und für das Naturverständnis des alternden Goethe folgenreiche Erfahrung vor. Immerhin erwies sich das vermeintlich segensreiche Neapel in der Retrospektive als ein prekärer Ort für den Weimaraner Geheimrat: »Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkener Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch.«¹⁵

Wer aber möchte schon auf Dauer in einer Umgebung leben, in der das eigene Ich in nebulösen Wonnefreuden untergeht? Ebenso fraglich bleibt bei Goethe, ob die Möglichkeit und die Grenzen des Selbstseins in einer harmonieverdächtigen Natur zu erkunden seien. Und so ermahnte er sich gleich im Anschluss an seine Beschreibung des Palazzo Chigi, das soeben skizzierte Bild, das jedes Misstrauen vor der wuchern den Natur beschwichtigt, wirke überladen: »Nun darf ich nicht weiter beschreiben und sage nur: daß, als wir von der Höhe die Gebirge von Sezze, die Pontinischen Sümpfe, das Meer und die Inseln erblickten, daß in dem Moment ein starker Streifregen über die Sümpfe nach dem Meer zog, Licht und Schatten, abwechselnd und bewegt, die öde Fläche gar mannigfaltig belebten. Sehr schön wirkten hierzu mehrere von der Sonne erleuchtete Rauchsäulen. Die aus zerstreuten, kaum sichtbaren Hütten emporstiegen.«¹⁶ Um solch eine Bewegung von Licht und Luft wiederzugeben, verzichtet der Künstler Goethe auf klar gestaffelte Bildgründe und strenges Lineament. Verschwimmende Farben und eine flächenparallele Anordnung der Gegenstände halten zudem die Dynamik des Geschehens fest und verleihen dem Aquarell impressionistische Dichte. Gemessen an solchen Werken, die den flüchtigen Augenblick festhalten, erweisen sich Hackerts Naturansichten als »Ergebnis einer Projektion des [...] Topos Italien auf den abzubildenden Gegenstand«.¹⁷ Statt die Geschehnisse der Gegenwart einzufangen, sah Hackert nur jenes sonnen- und kulturverwöhnte Italien, das seine Auftraggeber in guter Erinnerung behalten mochten. Demgegenüber rüttelte Goethes alternativer Bildentwurf an tradierten Assoziationen und Wunschvorstellungen. Offensichtlich überwältigt vom Anblick der Elemente, konturierte er eine Natur, die keinerlei allegorisches Inventar verträgt und den Menschen in den Hintergrund zu drängen scheint. In dieser nicht eben idyllischen Landschaft bleibt kein Raum für arkadische Hirten, die mit ihren Herden die Szenerie beleben, oder für vornehme Spaziergänge, deren Anblick die dargestellte Natur nach alter Tradition nobilitieren soll. Die pontinische Landschaft stellt vielmehr ihre Bildwürdigkeit unter Beweis. Vorangetrieben wird ein derartiger Reifeprozess, sobald der Künstler eine Natur zur Anschauung bringt, die zur vernünftigen Flucht aus dem gefährvollen, illusionistischen Paradies ermuntert.

Auf diese Landschaftsästhetik übten die Schriften des jungen Schelling einen nicht zu unterschätzenden Einfluss, führte er doch den Nachweis, dass die Natur niemals ohne subjektive Sinnsetzung wahrgenommen wird. Soll dieser persönlichkeitsgelenkte Augenschein im Kunstwerk den Eindruck erwecken, der Maler habe sich selbstbewusst mit der Natur auseinandergesetzt, so müssen die wiedergegebenen Motive den Anspruch auf Objektivität erheben. Mangelt es dem Künstler hingegen an der Bereitschaft, der Natur eine bestimmte Intention zu unterlegen, so läuft er nach Schelling entweder Gefahr, vor der Allmacht einer vermeintlich bedrohlichen Außenwelt zu kapitulieren, oder er unterschätzt das Wechselspiel zwischen seiner Freiheit und einer wohl organisierten Natur. Mit der Annahme, die menschliche Vernunft bleibe grundsätzlich auf eine intelligible Weltseele verwiesen, wandte sich Schelling gegen Immanuel Kant und Johann Gottlieb Fichte, die die Kardinalfrage des deutschen Idealismus nach der Rolle des Subjekts im Erkenntnisprozess dahingehend beantwortet hatten, allein die ichbezogene Anschauung konstituiere die Natur schrittweise als Konglomerat erklärungsbedürftiger Phänomene. Ihre anthropozentrische Erfahrungsphilosophie erklärte jedoch nicht, warum die Natur auch unabhängig von aller menschlichen Vernunftkenntnis nach Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Schelling löste diese Aporie, indem er der Natur Geist und Organisationsvermögen zusprach.¹⁸

Diesen Gedanken nahmen die Transzendentalisten um Emerson und Thoreau auf. »Ich habe in mir einen Drang nach einem höheren oder, wie man sagt, geistigen Leben wie die meisten, andererseits aber auch einen Drang nach einer ursprünglichen und wilden Lebensordnung, und beide halte ich gleichermaßen in Ehren«, schreibt Thoreau.¹⁹ Und Emerson konstatiert: »Ob die Natur eine substantielle Existenz außer uns hat oder ob sie nur in der Offenbarung des Geistes besteht, sie ist für mich

gleichermaßen nützlich und gleichermaßen verehrungswürdig. Möge sie sein wie sie mag, für mich bleibt sie ideal, solange ich die Zuverlässigkeit meiner Sinne nicht beweisen kann.«²⁰ Sowohl Thoreau als auch Emerson nahmen in zahlreichen Aussagen über Natur und Subjekt folgende dialektische Überlegung von Schelling zur Grundlage: Natur repräsentiert das Zu-sich-Kommen des Geistes. Das bedeutet aber: Natur ist, wenn man sie an sich selbst betrachtet, unbewusster Geist. Schelling argumentiert weiter, die Entwicklung des Geistes zeige, dass er sich erst aus einem noch unbegriffenen Zustand zum Selbstbewusstsein hervorarbeitet, und eben dieser unbegriffene Zustand ist nichts anderes als »die Natur«. Folglich muss die Entwicklung der Natur dem Geist vorgeordnet werden. Das Selbstbewusstsein ist nach Schelling ein spätes Produkt, das auf die Entwicklung der Natur folgt. Unter diesem Gesichtspunkt fallen die Autonomie und das Selbstbewusstsein, mit dem Alexander Braun seine Kinderfiguren sich entfalten lässt, noch stärker ins Gewicht. Den Tod quasi unter den Arm geklemmt, müssen sie sich nicht gegen die Natur behaupten, sondern triumphieren vor ihr als eine Art parallel zur Schau gestellte Metamorphose. Hier erscheint es nun geradezu zwingend, dass Braun mit Kindern und nicht mit Erwachsenen und schon gar nicht mit sich selbst als Person arbeitet. Das Selbstbewusstsein und die Innerlichkeit der Kinder sind unbewusstes kreatürliches Sein (also Natur) und (noch) nicht Produkt von Bildung und Sozialisation.

Braun hat innerhalb seiner Werkgruppe diese Einordnung des Transzendentalen in die Naturbetrachtung wiederholt ironisch kommentiert, indem er Schriftzüge in das Wachstum der Linien integriert hat, die zumeist etwas anders sagen, als das Bild zeigt. So lässt sich zum Beispiel entlang dicker Stämme lesen: »delicate stalk« (»zerbrechlicher« bzw. »empfindlicher Stengel«). Auf einer kleineren Variante, die komplett entlaubte Stämme und Äste zeigt, steht: »tall calm blossoms« (»schlanke stille Blüten«). Braun hinterfragt, indem er zwei verschiedene Zeichensysteme – das Kalligrafische der Zweige und die tatsächlich lesbare Schrift – aufeinandertreffen lässt, jede Art von Idealisierung, die seiner Meinung nach grundsätzlich ambivalent ist. Diese heraklidische Dichotomie, die in jedem Entwurf von Idylle stets ihr Gegenteil mitdenkt, tritt konsequenter Weise formal als untrennbare Einheit auf: Die Buchstaben imitieren wenn nötig sowohl die flächige Scherenschnitthaftigkeit von Stämmen, als auch die konturbetonte Durchlässigkeit von Ast-Geweben. Die Schrift erscheint so als ursächlicher Bestandteil des Wachstums.

In einer aktuellen Gruppe von vier Bildern entfalten sich vor einem atmosphärisch stark aufgeladenen rot-orangefarbenen Hintergrund aus einem Blätter-Chaos heraus die Begriffe *Deserta* (Verlassenheit), *Solitudines* (Menschenleere), *Arena sterilis* (Stätte der Unfruchtbarkeit) und *Vastitas* (unermessliche Weisheit). Während die ersten drei Begriffe eher Assoziationen mit Wüste als mit dem dargestellten wuchernden Pflanzenwuchs erlauben, verweist die Kulmination in der Beschwörung von »unermesslicher Weisheit« auf die lange Tradition von (literarischen) Orten, in denen die Leere, die Anwesenheit des Todes und die Versuchung schließlich zu Läuterung, Reinheit und Offenbarung führen. Das, was das eine Extrem (Wüste) an freiem Raum offeriert und an Vegetation verweigert, verkehrt das andere Extrem (ungehemmtes Wachstum) ins Gegenteil: ein Überangebot an Grün bei gleichzeitig maximaler Verdrängung von Raum. Der Mensch ist in dem einen wie in dem anderen Fall aufgefordert, seine Daseinsberechtigung zu behaupten.

In einem Bild von 2007 ist in weißer Tusche auf den Stamm geschrieben »Now Triumph!«. Es handelt sich dabei – wie übrigens bei vielen anderen Satzfragmenten auch – um das Zitat einer Gedichtzeile von Walt Whitman (1819 – 1892) aus dessen lyrischem Opus magnum *Leaves of Grass*. Die Zeile hier stammt aus dem im Winter 1891, drei Monate vor seinem Tod erschienenen Sonderdruck *Good-bye my Fancy (Ade, Phantasie)*, der noch im selben Jahr als zweiter Anhang der neunten Auflage der *Grashalme* angegliedert wurde.²¹ Whitman zelebriert hier den eigenen Abschied vom Leben in sich emotional steigenden Worten, mit denen er sich auf den Übergang vorbereitet. In dem Künstlerbuch *Life in the Woods*²² hat Braun bereits einmal die Zeitgenossen Thoreau und Whitman aufeinandertreffen lassen und eben jenen Ausruf in erweiterter Weise verwendet. Dort heißt es auf einem gewebten Textilband: »Now Triumph! transformation!« In der vollständigen Originalzeile wird sogar noch ein Jubilieren angehängt: »Now Triumph! transformation! jubilate!«²³ Whitman – als New Yorker sein ganzes Leben dem einfachen Volk verbunden und in seiner kraftvollen Sprache eine Art Gegenpart zum neuenglischen Intellektualismus eines Thoreau – versieht eben diese Zeile in seinem Manuskript mit einer seltenen Fußnote.²⁴ Dort beschreibt er, wie er eine Stelle gefunden hat, an der sich besonders viele Vögel versammeln, und wie er diesen Ort vor Sonnenaufgang und bei Sonnenuntergang besucht, um herauszufinden, ob der Gesang der Vögel zu Beginn des Tages prächtiger ausfällt oder am Ende, wenn die Nacht hereinzubrechen droht. Der Morgengesang kommt Whitman besonders »fröhlich« (»joyous«) und »kraftvoll« (»stronger«) vor, der Abendgesang dagegen »eindringlicher« (»penetrating«) und »süßer« (»sweeter«). Am Ende ertappt er sich dabei, dass er seine morgendlichen Ausflüge zunehmend versäumt, um stattdessen regelmäßig den Abendliedern zu fröhnen: Nur sie vermögen seine Seele tief zu berühren. Am Ende siegt nicht die Angst vor der Dunkelheit, sondern die Begeisterung für den damit einhergehenden Wandel und die Verwandlung.

¹ Vgl. Platon, Phaidros, in: ders., Werke in acht Bänden, Übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Gunther Eigler, Bd. 5, Darmstadt 1990, S. 13 ff.

² Henry D. Thoreau, Walden oder Leben in den Wäldern, Zürich 2005, S. 69.

³ Henry David Thoreau, Bäume und Blätter, in: ders., Leben ohne Grundsätze. Eine Auswahl aus seinen Schriften, hrsg. von Philipp Wolff-Windegg, Stuttgart 1979, S. 74.

⁴ Ralph Waldo Emerson, Natur, hrsg. von Harald Kiczka, Zürich 1988, S. 23.

⁵ »Auch die Ironie ist eine ernste rhetorische Figur. Vilém Flusser spricht von der Ironie als der einzigen Position, aus der heraus der Mensch seine Bedingungen überblicken kann.« Das Retablo-Projekt und andere Arbeiten – Ein Gespräch mit Alexander Braun von Christoph Kohl, in: Alexander Braun – Das Retablo-Projekt and other works, Ausst.Kat, Kunsthalle Bielefeld, Köln 2007, S. 25.

⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, System des transzendentalen Idealismus, hrsg. von Horst D. Brandt/Peter Müller, Hamburg 2000, S. 241.

⁷ Ebenda, S. 239.

⁸ Thoreau 1979, S. 124.

⁹ Ebenda, S. 125.

¹⁰ Thoreau 1979, S. 26.

¹¹ Vgl. Oliver Zybok (Hrsg.), *Idylle. Traum und Trugschluss*, Ausst.Kat. Phoenix Kulturstiftung – Sammlung Falckenberg, Hamburg/DA2. Domus Artium 2002, Salamanca/Galerie der Stadt Remscheid, Ostfildern 2007, S. 64 ff.

¹² Alexander Braun, *Pioniere!*, édition séparée, hrsg. von Reiner Speck und Gerhard Theewen, Köln 2004.

¹³ Braun/Kohl, S. 21.

¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: ders., Berliner Ausgabe, Bd. 14, Berlin/Weimar 1978, S. 345.

¹⁵ Ebenda, S. 377.

¹⁶ Ebenda, S. 345.

¹⁷ Wolfgang Krönig/Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert – Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Köln 1994, S. 167.

¹⁸ Vgl. hierzu ausführlich Schelling.

¹⁹ Thoreau 2005, S. 297.

²⁰ Emerson, S. 63.

²¹ Statt immer neue Gedichtbände zu verfassen, hat Walt Whitman sein Leben lang an einer großen Gedicht-Anthologie geschrieben. Das heißt, mit jeder neuen Auflage von eigener Hand haben sich auch Umfang und Reihenfolge der Gedichte verändert. Die zehnte, posthum erschienene Ausgabe von 1897 enthält einige wenige nachgereichte Zeilen. Die neunte Ausgabe von 1891 darf somit als die definitiv letzte autorisierte gelten.

²² Alexander Braun, *Life In the Woods*, Künstlerbuch mit einer Reihe von Drucksachen und zwei Textilbändern, Köln 2006.

²³ Walt Whitman, *An Ended Day*, in: ders., *Leaves of Grass – The 1892 Edition*, New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 1983, S. 429.

²⁴ Ebenda.