

„Auch ich war in Arkadien geboren“ stellte die Autorin dieses Beitrag als romantisch-ironisches Motto ihrem letzten Buch *Heimarbeit* voraus. Der sagenhafte Wortklang Arkadien verführte sie und die Schillersche Gedichtzeile bestärkte sie in ihrer kindlich-ernsten Annahme, nicht von dieser Welt zu sein, nicht ganz, also nicht in einem so geschäftssinnigen wie seelenlosen Kaff mit außergewöhnlich rauem Klima zur Welt gekommen zu sein, sondern inmitten liebenswerter Schafe und musizierender, einfacher Hirten in einer Gegend, die rundum als lieblich und mild zu bezeichnen ist.

Für ihre Anmaßung aus Sehnsucht bezog sie sogleich Prügel. Da saß sie bei ihrer ehemaligen Nachbarschaft zu Tee und leckeren Vanilleplätzchen, bei Menschen, die ihre Eltern sein könnten, deren Erinnerungen also weiter in ihr Leben und seine Ursprünge zurückreichen als ihre eigenen. Sie erwarteten Aufklärung. „Wie kommst du eigentlich darauf, du wärst in Arkadien geboren? Wir haben dein Buch inzwischen zweimal gelesen und es Seite für Seite danach abgesucht, doch von Arkadien keine Spur!“

Hat die Verfasserin hier ein Versprechen gegeben und es nicht gehalten? Jedenfalls fühlte sie sich ertappt, opferte ihren utopischen Geburtsort kurzerhand einer nüchterneren, realistischeren Weltsicht. „Woher sollte ich mein Arkadien auch nehmen? Von paradiesischen Zuständen können wir

Form des Primitivismus begreift das primitive Leben als eine beinahe untermenschliche Existenz voller schrecklicher Plagen und bar aller Annehmlichkeit – mit anderen Worten: als zivilisiertes Leben, das all seiner Vorzüge entkleidet ist.“

Während die alten Griechen ihr Arkadien vollkommen nüchtern als die unwirtliche Gegend beschrieben, die sie war, leistete die lateinische Dichtung die „große Verschiebung [...]“, dank deren Arkadien die Bühne der Weltliteratur betrat.“ Eine bald rückhaltlose Idealisierung Arkadiens als heile, unschuldige Welt nahm ihren Lauf, paradiesische Zustände wurden geschildert, nach denen der Mensch sich zwar zurücksehnen konnte, die er aber als verloren betrauern musste.

Doch schon im alten Rom schieden sich die Geister ob der tatsächlichen Güte des griechischen Landstrichs und seiner Bewohner. Ovid beschrieb die Arkadier als primitive Wilde: „Noch nicht durch Disziplin und Sitten geläutert, ähnelte ihr Leben dem von Tieren; sie waren ein ungeschlechter Haufen, der noch nichts von der Kunst wusste.“ Der Römer machte Arkadien „noch schlechter, als es war“, urteilt Panofsky, indem er die gerühmte Einfalt und Gastlichkeit, die ungewöhnliche Musikalität, die Gesangs- und Flötenkunst des griechischen Hirtenvolks unterschlug und deren primitive Lebensweise als derb und unzivilisiert geißelte. Ovids Freund und Dichterkollege Vergil gab sich hingegen träumerischer; er rühmte die arkadische Einfachheit und idealisierte

## Die Geburt Arkadiens als malerischer Akt

### Ein paradiesisches Missverständnis

hier doch nur träumen.“ Große Zustimmung am Tisch. Und erst recht war man jetzt zornig: „Dann schreib so einen Blödsinn auch nicht hin.“

Dabei liegt Arkadien von jeher im Spannungsfeld von Traum und Realität, und es waren die Künste, die es nachhaltig ins Reich der Utopie verfrachtet haben. Das wirkliche Arkadien ist gar kein Paradies, sondern eine unwirtliche Gebirgslandschaft inmitten des Peloponnes, ein „armes, kahles, felsiges, kaltes Land, dem es an allen Annehmlichkeiten des Lebens mangelt und das kaum die Nahrung für ein paar magere Ziegen abwirft. [...] Kein Wunder also, dass die griechischen Poeten davor zurückscheuten, ihre Hirtendichtung in Arkadien spielen zu lassen. Der Schauplatz der berühmtesten, der *Idyllen* des Theokrit, liegt in Sizilien“, schreibt der Kunsthistoriker Erwin Panofsky in seinem aufschlussreichen Arkadien-Essay *Et in Arcadia ego* von 1936, in dem er sich auf die Fährte des berühmten Satzes begibt.

Schon immer stritt man sich über die „natürliche Beschaffenheit des Menschen“ und die damit verbundene Frage: Brauchen wir mehr Kultur, brauchen wir mehr Natur? Ein „sanfter Primitivismus“, erklärt Panofsky, „begreift das primitive Leben als ein goldenes Zeitalter der Fülle, der Unschuld und des Glücks – mit anderen Worten: als zivilisiertes Leben, das von seinen Lastern gereinigt ist. Die andere, die harte

die schlichte Lebensweise, verschmolz raffiniert den öden Landstrich, den sogar die Götter mieden, mit den offenkundigen Vorzügen Siziliens und verlieh seinen Bewohnern italienische Muße und Heiterkeit.

Kurz, der Dichter fügte einer allzu kargen Realität kraft seiner Phantasie, so Panofsky, „Reize hinzu, die das wirkliche Arkadien nie hatte: üppige Vegetation, ewigen Frühling und unerschöpfliche Muße zur Liebe, [er] wandelte zwei Wirklichkeiten in ein einziges Utopia um, in ein Reich, das weit genug vom römischen Alltagsleben abgelegen war, um sich einer realistischen Interpretation zu entziehen“. Jenseits der Überprüfbarkeit schuf Vergil den stressgeplagten Römern eine Art antikes „Traumschiff“.

Doch wie viel Schönheit und Perfektion erträgt ein Mensch? Muss er sich nicht im vollkommenen Umfeld deplaziert fühlen in seiner Sterblichkeit, Fragilität, mit seinen unheilbaren Schmerzen? Verließen die ersten Menschen das Paradies freiwillig, weil sie darin störten, in ihrer moralisch-seelisch-körperlichen Hinfälligkeit sich dort einfach nicht wohlfühlen konnten? Einen Missklang bildeten in all der offenkundigen, unbarmherzigen Harmonie?

Eine radikale Lösung hieße, entweder das Paradies abzuschaffen oder uns selbst als dessen Verräter und Störenfried. Oder aber wir ertragen die Spannung, suchen Trost und Vermittlung in Dichtung und Kunst.

Noch einmal Panofsky: „In Vergils idealem Arkadien bewirken menschliches Leiden und eine übermenschlich vollkommene Umwelt eine Dissonanz. Diese Dissonanz, sobald man sie einmal empfunden hatte, musste aufgelöst werden, und sie wurde in jener abendlichen Mischung aus Trauer und Ruhe aufgelöst, die vielleicht Vergils persönlichster Beitrag zur Dichtung ist.“

Trauer und Ruhe: Mit der „Entdeckung“ des Abends ist die Elegie geboren, das Klagelied, das der menschlichen Tragödie Ausdruck verleiht und den Schmerz zugleich aus seiner unmittelbaren Gegenwart verbannt. Das kann Kunst: das ansonsten Unerträgliche darstellen und den Leidenden trösten durch Form. „Vergil schließt enttäuschte Liebe und Tod nicht aus; aber er beraubt sie gewissermaßen ihrer Tatsächlichkeit. Er projiziert das Tragische entweder in die Zukunft oder – vorzugsweise – in die Vergangenheit, und dadurch verwandelt er mythische Wahrheit in elegisches Gefühl.“



Nicolas Poussin „Et in Arcadia ego“, ca. 1640–45. Paris, Louvre

Vergils ideales Arkadien geriet in Vergessenheit und sollte erst gut 1500 Jahre später wiederentdeckt werden. Im ersten bukolischen Roman *Arkadia* (1503) des Neapolitaners Jacopo Sannazaro wird Arkadien schwelgerisch gefeiert und besungen als utopisches und zugleich „unwiederbringlich verlorenes Reich“. Pan ist tot, die melancholische Erinnerung, das elegische Empfinden werden endgültig zur „zentralen Eigenschaft der arkadischen Sphäre“, stellt Panofsky fest. War der Tod aus dem Arkadien der Antike schon nicht gänzlich zu verdrängen, wird jetzt das Grabmal fortan zum sicheren Erkennungszeichen des verlorenen Paradieses.

Erwin Panofskys Spurensuche führt im Folgenden in die Malerei. Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino („Der Schielende“), malte um 1622 eine arkadische Szene. Hier tauchte die berühmte Wendung „Et in Arcadia ego“ wohl zum ersten Mal nachweislich auf, eingeritzt in einen Mauer-

rest. Ein riesiger menschlicher Totenschädel, von zwei Hirten mit ernsten Mienen betrachtet, dominiert das Bild und zieht den Blick unweigerlich auf sich.

„Auch ich bin in Arkadien geboren oder lebte dort“ wird künftig die gängige Übersetzung der Zeile lauten. Folgt man Erwin Panofsky, so ist diese Übersetzung jedoch „unvereinbar mit den Regeln der lateinischen Grammatik“, im genannten Essay führt er dazu den ausführlichen philologischen Beweis. Demnach müsse der Ausspruch korrekt übersetzt werden mit: „Selbst in Arkadien gibt es mich (den Tod)“. Nicht ein verstorbener Bewohner Arkadiens werde hier betrauert, vielmehr solle die dargestellte Szene den Betrachter an sein eigenes Ende erinnern. Der Totenkopf sei das „anerkannte Symbol des personifizierten Todes“, das Bild vermittele also „eine Warnung, nicht süße, traurige Erinnerungen“ und habe „wenig oder nichts Elegisches an sich“. Memento mori – ein Kernsatz christlicher Lehre erscheine hier in humanistischer Verkleidung.

Der Bruch mit der mittelalterlich-moralisierenden Position wird von einem anderen großen Maler wenige Jahre darauf vollzogen, von Nicolas Poussin aus dem nordfranzösischen Rouen. Vergegenwärtigen wir uns kurz die Epoche, die kunsthistorisch unter den Begriff Barock gefasst wird. Im Theater kommen die Schiebekulissen auf, architektonische Elemente wie Säulen und Fenster, ja ganze Räume werden malerisch-perspektivisch vorgespiegelt, der Schein dominiert das Sein. Nichts ist endgültig, kann als feststehend und abgeschlossen betrachtet werden, Dekoration überwuchert die Statik. Groß ist die Lust am Spiel, das Publikum genießt die Wandelbarkeit aller Erscheinungen. Widersprochen wird solcher Freiheit des Standpunkts wiederum durch besonders rigorose Kompositionen, die der überschäumenden Sinnlichkeit Regeln und Grenzen setzen. Die Frage nach „Linie oder Farbe“ wird dann auch zum ernststen Streit in der französischen Akademie, der sensualistische Rubens hierbei gegen den klassizistischen Malstils Nicolas Poussins verhandelt. Der Adel klebt Schönheitspflasterchen, pudert Haut und Perücken, im Schatten einer verkünstelten, pompös auftretenden Aristokratie erobern sich Bürger wirtschaftliche Macht und Selbstbewusstsein. Für den Künstler eröffnen sich neue Märkte.

Reiche Vertreter des Bürgertums sind denn auch Nicolas Poussins Auftraggeber, für seine Malerei hat das Folgen. Er malt nicht für den öffentlichen Raum, vielmehr für den persönlichen Gebrauch, erfüllt ästhetische Bedürfnisse mehr als repräsentative. Darüber hinaus beeinflussen ihn die aktuellen philosophischen Strömungen, der Neo-Stoizismus und die rationalistischen Theorien René Descartes.

Poussin gestaltet den Gegenstand wenigstens zweimal, bis sich seine Botschaft kristallisiert haben wird. In seinem letzten und berühmtesten „Et in Arcadia ego“ (um 1645) ist die Dramatik der Szene endgültig kühler Komposition gewichen. Der Totenkopf ist verschwunden, die Inschrift verliert ihren

konkreten Bezug. Die Hirten wirken weniger vom Anblick des Grabmals entsetzt, eher wie in Trance. Anders als bei Guercino tragen die Männer nicht einfache, zerschlissene Bauernhemden, Poussins außerordentlich gut gebaute Gestalten sind jetzt in wunderbar gefaltete, knappe Stoffe gewandelt. Ein schönes Mädchen steht bei ihnen und lächelt verklärt. Panofsky: „Kurzum, Poussins Louvre-Bild zeigt nicht mehr eine dramatische Begegnung mit dem Tod, sondern ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit.“

Wie wir sehen, ist es auch hier nicht gelungen, den Tod aus Arkadien zu vertreiben, doch wenigstens ist seine Erscheinung nun zurückhaltend, milde. Was jetzt zählt, ist die Schönheit des Lebens, ist die Jugend. Diese ist hier dargestellt in ihrer Blüte, kein grausiger Totenkopf erschreckt sie und mahnt sie zur Besserung. Ein wenig Nachdenklichkeit genügt, ein Hauch von Melancholie schmückt die hübschen Gesichter. Der „erste Maler Frankreichs“ Nicolas Poussin versöhnt Jugend und Tod in einem kompositorischen Meisterwerk. Werden die hier dargestellten Schönen den Verlockungen und Glücksversprechungen irdischer Freuden widerstehen können, um im Jenseits dafür die himmlischen zu genießen?

Lässt sich Verzicht denn überhaupt einlösen? Steht er moralisch höher als Lebensbejahung, eine Hingabe ans Hier und Jetzt? Worin besteht die wahre Tugend? Friedrich Schiller diskutiert diese Fragen in seinem Gedicht „Resignation“, woraus das eingangs zitierte Motto stammt. Dabei handelt es sich um nicht weniger als ein philosophisch-theologisches Streitgespräch einer Seele mit der Ewigkeit: An den Pforten des Paradieses angelangt, fordert sie die verdiente Entlohnung für ihren konsequenten Verzicht auf Erfüllung zu Lebzeiten; ihren „Vollmachtbrief zum Glücke“ legt sie zum Beweis ungeöffnet vor, um ihn jetzt endlich einzulösen. Doch die Antwort, die sie erhält, ist mehr als ernüchternd. Das Glück, das nicht augenblicklich ergriffen und genossen wurde, ist für immer versäumt. Eine himmlische Entschädigung dafür gibt es nicht. „Was man von der Minute ausgeschlagen/ gibt keine Ewigkeit zurück.“ So auf sein Leben im Hier und Jetzt zurückgeworfen, kann auch der moderne Menschen durch keinen Totenschädel mehr erschreckt werden. Worauf soll er verzichten und wozu, wenn im Himmel keine Engel mehr singen?

Geduldig haben die Nachbarn der Autorin gelauscht. Ob diese nun weiterhin behaupten darf, auch sie sei in Arkadien geboren? Eine Antwort erdichte jeder sich selbst. //

Zum Weiterlesen:

Erwin Panofsky, **Et in Arcadia ego**. Poussin und die Tradition des Elegischen. Friedenauer Presse, Berlin 2002. 32 Seiten, 9,50 Euro

Susanne Fritz lebt als Autorin und Regisseurin in Freiburg im Breisgau. Sie schreibt Prosa sowie für Radio und Theater. Ihr Roman *Heimarbeit* ist letztes Jahr bei Klöpfer & Meyer in Tübingen erschienen.

## Kurzes Querfeldein durch die Genres Essay, Reportage und fiktionale Prosa

Höflicher Applaus. Die Schriftstellerin schließt ihr Buch.

Von Angelika Overath  
Der Veranstalter lächelt in den Saal; schwer zu sagen, was er jetzt mehr fürchtet: das bleierne Schweigen des Publikums oder die erste Wortmeldung, die glockenrein die eine Frage stellt: „Warum schreiben Sie?“ Vermutlich ist die Frage besser als ihr Ruf. Eine kürzere Antwort, die mir einfiel, hieß: Ich schreibe, weil ich atme, weil ich so bin. Die längere beginnt zu erzählen. Ich habe mich oft im Kino gelangweilt, aber nie an einer Bushaltestelle. So bin ich Reporterin geworden. Reisereportagen, Sozialreportagen, Porträts. Daneben Kritiken, Essays. Über Mangel an Ärger mit Redaktionen konnte ich mich nicht beklagen, aber prinzipiell war ich einverstanden mit meinem Beruf. Es gab keinen Grund, etwas zu ändern. Nach dem Tod meiner Mutter, dem sehr schnell der Tod meines Vaters folgte, saß ich dann auf einmal am Computer und hatte, während ich doch an einer Auftragsarbeit formulierte, schon ein anderes Fenster geöffnet, in das ich seltsame Dinge hineintippte. Abgerissene Wendungen. Fragmentierte Bilder. Erinnerungssplitter. Und nun wusste ich tatsächlich nicht, warum ich schrieb. Warum ich das schrieb. Offensichtlich wollte hier etwas erzählt werden, das zu keiner Reportage, zu keinem Essay taugte. Ich habe diese Stücke, die so unter der Hand entstanden, mit einer Mischung aus Faszination und Spott betrachtet. Ich hatte so etwas nicht erwartet. Jetzt aber war es da. Und indem ich diese Sprachvaganten ernst nahm und anfang, mit ihnen zu arbeiten, entstand mein erster Roman.

Schon als Reporterin war ich manchmal zu Lesungen eingeladen worden. Nun gehörte ich dazu; nach mehreren Büchern mit Reportagen und Essays hatte mich doch erst die fiktionale Prosa zur Schriftstellerin gemacht. Aber worin lag die literarische Wertschätzung, die mich auf einmal bedachte? Ich schrieb doch nicht anders. Es gab also einen geheimen Inventionsgraben, der erlaubte, noch den schlichtesten Roman selbstverständlich zur Literatur zu rechnen, während eine Reportage qua Genre immer Tagesjournalismus blieb.