

Nicolas Poussin: 'Et in Arcadia ego' – Zur Erinnerung

Über Qualität(en) in Kunst und Kunst-Geschichte oder -Wissenschaft - eine kleine Blütenlese

Die Fälschungsskandale der letzten Zeit und die zunehmende prinzipielle 'Adiaphoría' (Unterscheidungslosigkeit) der gegenwärtigen Bild-(Kunst)-Wissenschaft boten den äusseren Anlass der (subjektiv-objektiven) 'Qualität', dem "Wert der Kunst", wie vielleicht nicht ganz zufällig auch das Motto des XXXIV. Deutschen Kunsthistorikertages 2015 lautete, etwas nachzugehen und darüber weiter nachzudenken.

Bei (der) 'Kunst' handelt es sich hier erstlich und letztlich um das einzelne konkrete Werk, das für die sich ihrer dienenden Funktion hoffentlich immer bewussten Kunst-Geschichte-Wissenschaft das A und O, Ausgang und Ziel sein sollte. Die Qualitätsunterschiede in der 'Kunst' sind dabei vielleicht nicht immer so 'ein-deutig' und 'offen-sichtlich' wie in dem [Galilei-Betrugsfall](#). Aber dieser hat deutlich gezeigt, wie gerade heute wieder kennerschaftliches 'Attribuzzler'-tum gefragt, ja unverzichtbar ist. Eine erste Einschätzung der Problematik bietet dazu das Impulsreferat "Kennerschaft heute" von [Ariane Mensger](#).

Etwas einfacher, aber weniger präsent auf den ersten Blick scheint die Frage nach der Qualität in der Kunst/Bild-Geschichte-Wissenschaft selbst zu sein: was trägt (trug) sie plausibel zur – nennen wir es vielleicht – 'Etymeikasía', also zur 'richtigen', ursprünglichen (wahren, eigentlichen) Einschätzung der Haupt- und Neben-Be-Deutung(en) eines letztlich 'offenen' Kunst/Bild-Werkes auch im weiteren Kontext bei?

Es ist also nötig, aber auch ganz interessant und reizvoll, die mittlerweile angesammelten Erklärungsversuche von bzw. zu gerade berühmten (und qualitätvollen?) Werken und von ebensolchen Wissenschaftlern auf ihren (auch genussbringenden) Erkenntnisgewinn oft nach einem Abstand von Jahrzehnten nochmals zu lesen, zu vergleichen und produktiv zu hinterfragen, wobei in den folgenden, als praktischer Vorlauf gedachten Beispielen je nach Lust und Laune zwischen Schiller ('Ernst ist das Leben, heiter die Kunst-Geschichte-Wissenschaft') und Schwitters ('Ernst sei die Kunst-Geschichte-Wissenschaft, heiter das Leben') etwas zu schwanken erlaubt sei.

(3) Nicolas Poussin: 'Et in Arcadia ego' – eine Anamnese



Fig.1: Nicolas Poussin: "Et in Arcadia ego" (2. Fassung), 85 x 121 cm, um 1640/50. Paris, Louvre-Museum

In der „besonders an Studierende der Kunstgeschichte“ (S.7) nicht gerade verschenkten, sinnigerweise äusserlich blüten-bildlosen 'Anthologie': "Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert" mit Einleitungskommentaren herausgegeben von Hubert Locher, Darmstadt 2007 findet sich auch ein Aufsatz des französischen Philosophen, Literatur- und 'parergonalen' Kunstwissenschaftlers Louis Marin (1931-1992) aus dem Jahre 1980 unter "Bilder lesen" zu Poussins berühmtem Gemälde "Arkadische Hirten" (2. Fassung) im Pariser Louvre leider nur mit dem nicht leicht lesbaren theoretischen Anfangsteil eingebunden, was natürlich zur Suche nach Vollständigkeit nötigte und in einer gängigen kunstgeschichtlichen Handbibliothek bei Wolfgang Kemp, "Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik", Köln 1985, S.110-136 fündig werden liess. Einer wiederholten Lektüre wurde auch Erwin Panofskys klassischer Aufsatz von 1936 "Et

in Arcadia Ego" (wieder abgedruckt, in: "Sinn und Deutung in der bildenden Kunst", Köln 1975, S. 351-377) unterzogen. Hinzu kam noch eine im Erscheinungsjahr 2006 schon dreimal neuaufgelegte Monographie des Marburger Philosophen Reinhard Brandt "Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung", Freiburg i.Br./Berlin, der bei den 'Las Meninas'-Erklärungsversuchen bereits eine gewisse Rolle gespielt hatte. Alle weitere, möglicherweise be-deutende, aber letztlich ins Uferlose sich ausweitende Literatur zu diesem Poussin-Gemälde wurde nicht etwa wegen einer auch heute verbreiteten Unliebsamkeit hier nicht 'bedacht', sondern aus reiner Bequemlichkeit 'totgeschwiegen'. Die letztgenannte 'Quelle' wird also als erste auf ihre Ergiebigkeit untersucht.

Reinhard Brandt: 'Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung'

Der emeritierte 'Kantianer' Brandt widmete obige kleine Schrift Hubert Burda und er ist damit fast zusammen mit Horst Bredekamp, Hans Belting, Gottfried Boehm zu den grossen 'B's' (so etwas wie ein 'Bild-Art-Vorzeichen') der modernen Bildwissenschaft seit dem 'iconic-turn' zu zählen. Er stand - wie er selbst schreibt - während des Schreibens auch mit Wolfgang Kemp, Ingo Herklotz und Martin Warnke in Kontakt. Ausserdem konnte er seine Thesen an der Berliner Humboldt-Universität sogar offen zur Diskussion stellen. Auf dem Internet-Portalkunstgeschichte.de findet sich vom 21.03.2006 eine Rezension von Ulrike Schuster, wobei aber neben einer guten Zusammenfassung mehr das Fehlen eines Abbildungsverzeichnisses oder inkonsistente Fussnoten angemerkt wurden.

Leider ist das in Frage stehende Poussin-Gemälde zweimal (als Titelbild wie als Textabbildung) (Fig.1) farblich so schlecht (rotstichig) reproduziert, dass man sich etwas wundert (oder auch nicht: als 'qualité-négligeable?'), dass der Autor dies so akzeptiert hat v.a. bei den Nachdrucken. Das Sehnsuchtsmotiv Arkadien ist in seinen verschiedenen kulturgeschichtlichen und künstlerischen Facetten sicher allgemein recht interessant, aber hier sei der Focus auf die Bildende Kunst und Poussin gelegt, da auch Brandt schon vorwegnehmend in seiner Einleitung (S.16/17) im Trende der heutigen Kunstwissenschaft seine Erkenntnis oder sein Bekenntnis verbreitet, dass Poussins Arkadien eine Selbstreflexion, ein "Kunst[werk] im Dienste der Kunst, ein antizipiertes anderes 'l'art pour l'art' (sei)", wie auch die 'Eklogen' oder die Hirtengedichte des Vergil: "das ... 'punctum saliens' der Werke (sei) ihre Selbsterzeugung [quasi ohne Autor?] in der Reflexion auf das Kunstwerk selbst".

Bei dem folgenden Vergil-Kapitel fühlt man sich etwas an Latein-Seminare der Studienzeit erinnert. Das anscheinend erst humanistisch-neuzeitliche 'Et in Arcadia ego' wird von Brandt mit der selbstverfassten Grabinschrift des aus Liebeskummer sterbenden, aber dann doch noch verstorbenen, (bis auf das Gesicht) schönen Merkur-Sohnes, Hirten und Dichters Daphnis in der 5. Ekloge (V. 43-44) verglichen: *Dáphnis eg'(o) ín silvís, hinc úsqu'(e) ad sídera nótus // fórmosí pecorís custós, formósior ípse* (man würde eigentlich ein elegisches Distichon erwarten, aber man muss diese beiden Zeilen eher als zwei Hexameter lesen: Dáphnis ích in den Wáeldern, bekánnt gar bís zu den Stérnen // wár schönen Víehes ein Húeter und sélbt um víeles noch schóener'). Die Selbst-Reflexivität würde sich auch hier zeigen, weil 'silvae' sensu allegorico mit '(literarische) Werkfülle' Vergils und dieser selbst als 'Daphnis ' zu verstehen seien. Wichtig sei auch nach antikem Verständnis, dass der Tote (hier im Sarkophag) und nicht der Tod wie bei Panofsky den 'Wanderer, Vorbeikommenden' ('sta viator et lege') ansprache. Brandt wird schon jetzt zur Vermutung gedrängt, dass Poussin für diese zweite Fassung (warum nicht auch schon für die erste?) nochmals Vergil genau studiert habe (S.44) angeblich wegen der 'Diktion': 'Ut pictura poiesis' bzw. 'Ut poiesis pictura'. Wie bei Vergil sei das (Bild-)Werk selbstreflexiv (Schönheit und Unvergänglichkeit). In der Anm.68 auf der folgenden S.45 findet sich auch eine Kritik des gelehrten Altphilologen an dem ebenfalls humanistisch (sublimus sive sublimis!) gebildeten Panofsky, der anders wie oben Wälder (Erde) und Sterne (Himmel) zusammensieht, was Petra Maisak ("Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt", Frankfurt a./Bern) 1981, S.176 zu: "mein Ruhm reichte vom Walde bis hoch zu den Sternen" noch steigernd fehlübersetzt hätte. Dagegen argumentiert Brandt auch mit einer Holzschnittillustration aus dem Jahre 1502, auf dem der Vers nach 'silvis' umgebrochen dargestellt ist. Vergil lasse den noch lebenden Daphnis als sich imaginierend-vorwegnehmenden Toten sprechen. Nach Brandt's Lesart der 5. Ekloge soll "wie immer selbstreflexiv" eigentlich auf Dichtung angespielt sein: 'Daphnis ego in poeticis', obwohl schon in antiken Vergil-Kommentaren der hybride Daphnis sonst mit dem zur Zeit der Entstehung der Eklogen ermordeten, 42 v.Chr. vergöttlichten Gaius Iulius Caesar, bei Sueton mit dem Bruder Vergils, aber nirgendwo sonst mit dem noch lebendigen und schon gar nicht mit dem am Dichterkönigreich noch unverstorbenen Vergil verbunden wird. Wer sich ein eigenes Urteil bilden will, sollte die ganze 5. Ekloge lesen. Gegen Brandt und eher im Sinne von Panofsky sei auch noch auf die metrische Übersetzung der beiden Zeilen von Heinrich Naumann (Goldmanns Gelbe Taschenbücher Nr. 1994, o.J., S.96/97) verwiesen: "Dáphnis ruht híer, bekánnt im Wáld einst, jétzt bei den

Stérnen // Hüeter des schönen Viehs, selbst schöner in seiner Erscheinung".

Il Guercino: 'Et in Arcadia ego'



Fig.2: Il Guercino: "Et in Arcadia ego", 81 x 91 cm, um 1618/22. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Leider wird man im nächsten Kapitel "Il Guercino" auch schnell wieder von der lateinischen Philologie eingeholt. Anscheinend taucht unsere heute klassische Formulierung 'Et in Arcadia ego' zum ersten Mal erst in einem heute ca. 1620 datierten Gemälde (Fig.2) von Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), gen. Il Guercino (der Schielende), Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, auf. Wo der Maler diesen Spruch letztlich herhatte, konnte leider auch Brandt nicht in Erfahrung bringen. Er setzt sich aber noch einmal mit den philologisch möglichen Lesarten auseinander: die Gängige von Panofsky mit: 'Auch in Arkadien (bin) ich (der Tod)' oder 'hyperbainierend': 'Auch ich (nicht der Tod, sondern der zu einem "Du" sprechende Tote) war einst in Arkadien'. Letzteres hält er (gegen Panofskys "folgenreichen Irrtum") beim Bilde Guercinos sogar für zwingend. In Anm.77 erwähnt er auch noch die Zeitzeugen Bellori und Félibien.

Brandt erkennt (S.51 u.54) im "Totenkopf" rechts unten bei Guercino den "des [eines] kürzlich [? schon skelettierten und verfärbten] Gestorbenen", "der hier mit seinem Schädel [durch die Zahnlücke?] (spricht): Auch ich war in Arkadien", ja "das [ganze] Bild (springt) uns unvermittelt mit einem 'Et Tu' ['Auch Du wirst des Todes']" an gegen Panofskys einfaches 'Auch ich, der Tod, bin (war) in Arkadien', was Brandt S.56 sogar verführt, dass dieser (Schein-?) Tote ("eigenhändig die Inschrift in den Grabstein gemeißelt" haben müsste. Er sieht bei Panofskys Interpretation angeblich eine Konkurrenz, einen Konflikt von Lese- (ein individueller Toter) und Seh-Ebene (Totenkopf= allg. Tod). Auch bei Brandt wurde dieser concettoartige Spruch und metrisch nicht weiter analysiert. Am ehesten lässt er sich als vierhebiger Iambus mit etwas Hiatus auf sagen: 'Et in Arcadiā ego' und Brandt bleibt bei dem "höchst artifizielle(n), manieristische(n) Beginn" 'Et' immer als 'und' oder 'auch', obwohl ein grösseres lateinisches Wörterbuch auch noch 'dazu', 'und zwar', 'und gerade', 'und besonders', 'und in der Tat', 'wirklich', 'und sogar' vorschlagen könnte. Dazu kommt noch die genannte Möglichkeit im Lateinischen, das 'Et' auf den Ort Arkadien oder auf die Person (Ego) zu beziehen. In weiten Bögen versucht Brandt das klassische Vanitasbild Guercinos als Aufforderung zur Lebensänderung, zur Zuwendung zum Erlöser(?) zu sehen, also in biblisch-christlicher Tradition, wobei die beiden Hirten (auch in ihrer staunenden Haltung) von denen bei der Geburt Christi nach Lukas vielleicht sogar etwas geerbt haben könnten. In Brandts Vorstellungsszenario vom redenden Toten zum Betrachter und Leser im und ausserhalb des Bildes bleiben die antiken, analphabetischen(?) Hirten nur Sehende aber nicht Lesende. Über Wirkkraft (Bildakt) bei Bellinis Pietá-Gemälde kommt er endlich und ausführlich (vgl. S.64) auf das zeitgenössische Verständnis dieses Fast-Sinnspruches z.B. bei G.B. Bellori von 1672 (allerdings nur im Poussin-Kontext) zu sprechen: 'Et in Arcadia ego' bedeute, daß das Grabmal sich noch in Arkadien befinde, und der Tod sich inmitten der Glücke einfinde. Das würde aber nicht bedeuten, dass das 'Ego' mit dem Tod zu identifizieren sei, wie Panofsky fälschlich glaube, sondern dass nur der dahinterstehende allgemein-symbolische Sinn (des Todes) gemeint sei. Auch der zweite Zeitzeuge Félibien interpretiere die Inschrift dahingehend, dass der Verstorbene in Arkadien gelebt habe, und dass der Tod im grössten Glück auftauche. Und noch weitere Namen bis zu Richard Verdi (The Burlington Magazine, vol. 121, Nr. 901, February 1979, 95-107 buy PDF, £ 15: 'no thanks') werden genannt, die die Inschrift auf den Toten in Arkadien und nicht auf den Tod selbst beziehen. Guercinos Bild sei ein "drastisches Meditationsbild" ähnlich das der in der Einöde meditierenden Hl. Magdalena. Und Brandt kommt tatsächlich auch auf Guercinos Bild

konkret zurück und zwar auf den wirklich etwas seltsamen Erdhügel (vgl. Vergil: 'tumulus') bzw. Naturwall (?) und die Quelle zu dem gemauerten Grabmal, die er natürlich gleich mythologisch mit Alpheus zumindest fragend verbindet. Es dürfte letztlich eher so etwas wie die Quelle, das Wasser der Lebens, der verrinnenden Zeit sein. Kritisch wird es, wenn er die von der Schulungstradition an Anbetungsszenen der Hirten erinnernden Momente parallelisiert als *sensus allegoricus*: Kreuzestod und Erlösung (auch mit Vergils antiken Apotheosen oder Verstirnungen), obwohl eigentlich im Bild sonst nichts auf "eine (eigentliche) christliche Vertiefung", Überhöhung, Ausweitung deutet.

Poussin: 'Et in Arcadia Ego' (Erste Fassung)



Fig.3: Nicolas Poussin: "Et in Arcadia ego" (1. Fassung), 101 x 82 cm, um 1630. Chatsworth, Devonshire Collection

Brandt wendet sich nun Poussins erster Fassung des Arkadien-Themas (Fig.3) zu eingeleitet von einer wohl etwas grösseren, aber fast noch schlechteren Abbildung. Er vermutet einen Einfluss von Guercino, obwohl er auf die Unterschiede wie die dramatische Spannung zu diesem von ihm nicht Datierten (versuchsweise ca. 1630) hinweist. Das Hochformat gegenüber dem fast quadratischen, leicht quer-rechteckigen Guercino und die steigende statt fallende Leserichtung an-be-merkt er leider nicht. Aber er meint eine Nichtvertrautheit des jetzt um eine weibliche Figur erweiterten barfüssigen Hirtenduos feststellen zu können. Der Sarkophag mit den mysteriösen Schriftzeichen (aber nur klassisch-römische Antiqua-Kapitale) sei etwas "Fremdes, ganz Neues" trotzdem die Inschrift den gleichen Sinn wie bei Guercino hätte. Dass "die Konfrontation" des durch die Dreizahl angeblich verstärkten Arkadienthemas farblich und formal "mit dem Sarkophagmotiv zum rechten Bildrand umso herber" ausfalle, ist nicht gleich einleuchtend. Die mit der entblössten Brust und mit dem am Bein gerafften weissen wallenden (und sehr für das Hirtendasein angepassten?) (Chiton?-) Gewand kokettierende dritte weibliche, ebenfalls barfüssige "Hirtin" sei die Liebesgespielin der beiden, also quasi eine 'ménage à trois'? oder: Jugend, Liebe und Leben gegen den Tod bzw. den Toten. Nach Brandts Meinung nimmt die gelagerte lorbeer gekränzte ältere Gestalt ('Alter') des Wassers (des Lebens?) nicht an dem Dualismus teil. Dem nur als 'GO' sichtbaren Teil der Inschrift fehle das implizite 'TU' (des Betrachters). Eine revolutionäre Neuerung sei dabei eine kulturhistorische und bildungsmässige Differenz (Clash von Kultur und Natur) von Einfachheit, Natürlichkeit und der hochzivilisierten Schrift, vielleicht weil er meint, dass der entziffernde, buchstabierende Hirte auch noch (fast wie ein Blinder) die Schrift ertaste. Der zum Betrachter gerichteten Deklaration bei Guercino sei eine innerbildliche Reflexion bei Poussin gefolgt. Wir folgen besser unseren (auch nicht völlig unbedarften und unschuldigen) eigenen Augen und fragen uns (und Reinhard Brandt) zuerst: wer oder was ist die weibliche Gestalt?, eine Hirtin wohl nicht, eine ἑταῖρα, Hetäre (= Gefährtin) des sonst eher ein-samen-tönigen Hirtendaseins?. An einem Grabmal könnte man eher eine sich manchmal die Kleider vom Leib reissende Klagefrau erwarten. Sie wirkt eher wie eine Nymphe ('Daphne' allerdings vorapollinisch ohne den Lorbeer?), wie eine Bacchantin allerdings ohne Haarkranz. Sie ist eher eine allegorische Figur des Lebens, der Liebe, Sinnlichkeit, der Jugend ('Hebe' als Jugend Schenkende?) zusammen mit dem Rückenakt des 'Alters', des Flussgottes vor dem Tod. Der schräg-untersichtige Sarkophag erhebt sich auf einem Grabtumulus und vor einer vergänglichen Ruinenarchitekturwand. Der kontrapostisch schräge Baum scheint wie bei Vergil eher eine Buche (?, vgl. 'sub tegmine

fagi') als ein Lorbeer zu sein. Der Hirtenstab des wie ein Bacchant bekränzten Entzifferers muss etwas verbogen oder geknickt sein. Das Ganze spielt eher wieder in einer Abendstimmung und in einer völlig tier-vieh-losen Landschaft. Auch wenn nur ein unauffälliger, fast steinerner oder eherner Totenschädel den Sarkophag bekrönend zielt, ist doch wohl ganz banal das Generalthema oder Urmotiv der 'Vanitas' und des 'Memento mori' ge'schildert'.

Poussin: 'Et in Arcadia Ego' (Zweite Fassung)

Wie es ist, wenn man als Vielwischer vieles zu sehen glaubt oder glaubt sehen zu müssen, zeigt Brandts Sicht von Poussins ca. 10 bis 20 Jahre später entstandener zweiter Arkadien-Version im Pariser Louvre (S.75-95), wobei er S.77, Anm.103 annimmt, dass die Anregung dafür auf einen Auftrag zurückgehe, obwohl Poussin in einem Brief an Chantelou vom 24. November 1647 eigentlich von jetzt an einige Werke wie für sich selbst zu malen vorhatte. Brandt verortet das Gemälde der 'Klassik' und "(tritt) in die sublimen Welt der [? des] Höfischen" (hier wohl zu ergänzen: Theaters), statt "Grotte" (Guercino?), "offene(r) Raum einer sublimen Landschaft", erhaben, keine Gespielin der Hirten mehr. Der lesende Hirte habe jetzt keinen Lorbeer(?) -Kranz im Haar, wie die Begleiter (mit ihrem Lorbeer- bzw. Efeukranz?). Brandt vermisst den Totenkopf auf dem rechteckigen (zu ergänzen: gefasten) Steinsarkophag, der auf ihn den Eindruck von Urzeit und Ewigkeit macht. Wenn er dem Sarkophag/Kenotaph etwas nachgegangen wäre, wäre ihm vielleicht der sicher ornamental-dionysisch verzierte Porphyrsarkophag der Constantina (ca. 350 n.Chr.), Rom, Vatikanische Museen aus dem Mausoleum der Santa Costanza von der Grundform her begegnet. Der Autor versucht immer rasch Anschauliches mit Theoretisch-Gewusstem (z.B. Stilhöhe) in Verbindung zu bringen. Auch wie die erste Version ist diese Spätere eigenartig bar jeder Fauna, wie 'ausgestorben' (bis auf den Menschen). Vielleicht ist noch der Text identisch, auch der Sarkophag, obwohl er nach Brandt mehr zum Kenotaph mutiert ist, und die (hier symbolische?) Vierzahl der Figuren. Hier wird es aber interessant, dass er den Flussgott (Zeitfluss, Wiederkehr, Generationen, vgl. auch Heraklit) durch die im Profil dargestellte "vornehme Frau, fast Göttin" als Helferin, Rätsellöserin (oder -geberin) ersetzt sieht, und v.a. bei dem ominösen Schatten, der vom Kniend-Entziffernden auf der relativ glatten Wand des Grabmonuments erzeugt wird. Statt eines Totenkopfs tauche hier die Sichel/Sense als Schlagschatten auf. Oder hatte Poussin

Schwierigkeiten, die nicht ganz einfache Schattenprojektion einfach nicht bewältigt?. Der Kniende hätte auch (für sich?) etwas Todbringendes ('*media in vita in morte sumus*'?). Von dieser existenziellen Menschheits-Schicksalsfrage kommt Brandt abrupt zur theoretisch abstrakten Kunst ('*vita brevis - ars longa*'?). Das Gemälde sei ein "ausdrückliches Kunstbild", im Gegensatz zu Guercinos Variation "ein gemalter Metadiskurs der Malerei", weil neben der Schattenexistenz, dem Totenreich, auch der Ursprung der Malerei (oder besser der Zeichnung?) angedeutet scheint: "Im Schatten (werde) die Malerei gemalt". Die modern-modische Sichtweise einer angeblich selbstreflexiven Struktur versucht er wieder durch die Analogie von '*silvae*' als Kunstdichtung Vergils zu untermauern. Aber er kommt doch auch wieder zurück zum Sichtbaren, zu der rätselhaften attributlosen Frau im antiken Ober- und Untergewand als Entzifferungsschlüssel des Bildsinnes. Neben einer wenig wahrscheinlichen Möglichkeit eines nur kompositorischen Füllsels schlägt Brandt eigentlich ganz vernünftig eine wahrsagende "Sibylle" vor, nachdem er 2001 auch schon an eine Todesgöttin (Persephone? Hekate?, Atropos?) gedacht hatte ähnlich auch Marin (s.u.) bzw. Michel Vovelle 1983: "Vanitas zur lakonischen Meditation über die letzten Dinge einladend", was der Marburger aber ironisch kommentiert. Brandts jetzige sehr komplizierte These ist: das "Todesmotiv" (Schatten-Grabmal) sei "Kontrast" zum "Weiterleben" "oder [gar] der Auferstehung in der Kunst" (sic!). Petra Maisack sähe in ihr die "Weisheit der Philosophie" (allerdings ganz ohne Attribute). Denkbar näher kommt sie wohl auch im horazischen Sinne ('*aequam mentem habeo rebus in arduis ...*') mit Gelassenheit, Harmonie u.ä. oder auch dem Trost der Philosophie ('*consolatrix*', vgl. Boethius). Der Philosoph Brandt lehnt die Philosophie in diesem frühen Arkadien aber ab und erwähnt Milovan Stanic, der völlig aus der oder über die Zeit des Bildmotivs gegriffen im 'ego' Christus im Grab als Aufersteher und Erlöser aus dem Todestal zu erkennen glaubt, was die 'Bildsibylle' (vgl. Vergils 4. Ekloge) als frohe, tröstende Botschaft zu verkünden scheint.

Nachdem Brandt auch dies zurecht abgelehnt hat, unternimmt er noch einen weiteren eigenen Lösungsversuch: die Dame ist jetzt die Nymphe 'Daphne' (allerdings noch ganz ohne den bei Apoll zum Trauerzeichen gewordenen Lorbeer). Weil der Lorbeer den Ruhm des Künstlers und der Kunst symbolisiere, sei die Lorbeerlose jetzt wie beim lorbeerbehafteten Wiener Vermeer-Gemälde "der Ruhm des Malers oder der Malkunst", die jetzt sagt: ['nur Mut Jungs, ich bin bei Euch?'] Auch ich die Malkunst, bin jetzt im Dichterland Arkadien" (*pictura ut poesis*) (vgl. S.88). Als Beweis möchte er auch noch im Sinne Theophile Gautiers und der Inschrift am Poussin-Grabmal anführen: 'Auch ich

(Poussin) habe in (meinem erschaffenen) Bild-Arkadien gelebt (und lebe immer noch)'. Da dies alles aber immer noch nicht ganz überzeugend klingt, versucht Brandt sich teilweise wiederholend sich dem Lorbeer oder der 'Daphne-Laura' nochmals zuzuwenden. Das fehlende Lorbeer-Attribut sei in dem hinter ihr bzw. dem Grab aufragenden Lorbeerbaum zu suchen oder zu entdecken, somit sei auch die übliche Lorbeer-Verwandlungsgeschichte implizit angedeutet. Jetzt auf S.89 kommt ein nur einem Kunstphilosophen entwischter Satz: "Das Bild thematisiert sich selbst, nicht nur im bildinternen Geschehen, sondern auch in der Verbildlichung des Betrachters, der im Bild reflektiert wird", oder anders: das Bildthema entwickelt sich nicht nur im Bilde (durch die Bildmotive) sondern durch den im Bild und durch das Bild angesprochenen Betrachter, der emphatisch durch seine Spiegelneuronen, den Tod und das Überleben in der "vollendeten Kunst" (= tote Kunst?) nachvollzieht. Während Brandt 2001 noch 'Pittura' vermutete, genüge jetzt die "gut belegbare Daphne-Laura", woraus dann für den Autor "der Ruhm der Malerei und ihre Gegenwart in Arkadien problemlos folge". Die letzten Seiten sind nur Aus-Abschweifungen um den Streit von Homer und Vergil, um den Franzosen Poussin als Vergilianer und Klassizisten, um den Archäologismus des 17. Jahrhunderts, um die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Etwas verwunderlich ist, dass Brandt erst auf S.93 den Poussin-Freund und -Biographen Bellori zu Wort kommen lässt, der wohl eine gewisse Authentizität der poussinschen Absichten erkennen lassen müsste, bzw. erst jetzt setzt er sich damit auseinander fragend: warum findet sich das Grabmal noch ("ancora" = noch, oder lange zurückliegende Vorzeit, mythisches Arkadien) in Arkadien?. Dass Poussin an die Entzifferungsversuche ägyptischer Hieroglyphen seiner Gegenwart anspielen will und die römische Antiqua zur Hieroglyphe (für die Griechen, Nicht Römer?) werden soll, ist doch sehr weit gegriffen: ein Monument der Urzeit mit nicht mehr verständlichen Schriftzeichen. "D(ie) übersteigerte(n) Selbstfeier seiner Kunst" ähnlich Horaz und Vergil als Schöpfer von 'monumenta aere perennia' und ihr Arkanum am Tod zu überlegen, ist interpretatorische 'Akro-tato-batik'.

Der Verfasser dieser Zeilen hat sich beim Lesen von Brandts irrlichternden Interpretationsversuchen gewundert, - wahrscheinlich hat er auch Louis Marin (S.127) überlesen - dass er nicht auf die Nahe-Liegendste oder -S(t)ehendste gekommen ist, die titanische Göttin Mnemosyne, Tochter von Uranos und Gaia, Mutter der Musen, der Vernunft und des Verstehens, der Weisheit und auch als lateinische Memoria des Gedächtnis, der Erinnerung. - Passt dies nicht alles?.

Erwin Panofsky: Et in Arcadia Ego - Poussin und die Tradition des Elegischen

Aber wenden wir uns Erwin Panofsky und Louis Marin zu. Bei dem älteren Text von Panofsky dreht es sich wie schon angedeutet vor allem um die richtige philologische Les- oder Übersetzart des ominösen Satzes, wobei er das 'Et' als 'Auch selbst' mit 'in Arcadia' verband zu 'Selbst in Arkadien gibt es mich, den Tod'. Im Aufsatz werden auch die verschiedenen Vorstellungen vom ursprünglich primitiven Arkadien nachgezeichnet. Neben dem moralischen 'Memento mori' von Guercinos Variante geht Panofsky eigentlich nur sehr knapp auf die beiden Poussin-Fassungen ein ("Selbst in Arkadien habe ich der Tod, Gewalt"). Auf S.363/64 sieht er im späteren Bild eine Meditation über eine schöne Vergangenheit. Die weibliche Figur wird nur als reizendes Mädchen gesehen und das Gesamtbild dem Klassizismus bzw. der zeitgenössischen Literatur verbunden. Die Phrase sei jetzt von Poussin provoziert fast falsch und auf den Toten ('Auch ich lebte in Arkadien') wie bei Félibien übersetzt, während Bellori das 'Ego' auf das noch in Arkadien befindliche Grab bezöge. Beim Louvre-Gemälde zeige sich ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit. Aus Panofskys Studie ist also vor allem philologische Textkritik verbunden mit einem wechselnden Bild von Arkadien in einem eher kulturgeschichtlichen Kontext abzulesen. Poussins Gemälde bleibt eher blass und nur in seiner Grundstimmung erfasst auch noch in der zusammen mit Gerda Panofsky erst 1968 veröffentlichten Bearbeitung.

Louis Marin: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten

Der 1980 am Auslaufen der Semiotikwelle der 60/70iger Jahre entstandene Versuch Louis Marins wird von Hubert Locher in seiner Einführung (S.193) so charakterisiert, dass "(er) die Saussuresche Semiologie des Zeichens in Richtung auf die Dimension einer Signifikanz des Diskurses, d.h. in Richtung auf das Semantische und die Ausarbeitung einer Metasemantik der Werke, Texte, Gemälde hin zu überwinden (suche), einer Metasemantik [= Gehalt, Wesen, eigentliche Aussage?], die auf der Semantik der Äußerung [welcher Art?] aufbaut". Das "Sehen" (= Lektüre?), eines Gemälde als mimetisches, repräsentierendes, nicht sprachliches 'Dispositiv' unterscheidet Marin ähnlich

Panofsky und Félibien in einen natürlichen, unvoreingenommenen 'Aspect' und einen aufmerksamen, be-ge-wussten 'Prospect'. Weiter soll bei Marin die "Malerei selbst zur Sprache" kommen in der Doppelstruktur von 'Transparenz' (Fenster) und 'Opazität' (Mal-Haut, -Fläche, -Relief oder Spiegel), das Gemälde als 'Dispositiv' (vgl. Foucault und ähnlich Heideggers 'Zeug') "zur Übung des Verstandes im verstehenden Sehen". Der folgende Text ist wie oben gesagt der mehr theoretische Teil eines ursprünglich auf Englisch erschienenen Aufsatzes ("Toward a Theory of Reading in the visual Arts: Poussin's The Arkadian Shepherds"). Marin schickt seiner Untersuchung einen Vorspann voraus, worin er ein Gemälde schon mal nur als Bildtext (also mehr Verbindung von Worten, Begriffen, Gedanken als anschauliches 'Gewebe') versteht, dem man ähnlich Hans Sedlmayrs 'richtiger', eine "angemessene" Einstellung gegenüber einnehmen müsse. Er verweist dann die Lesung, den Lesevorgang eines Gemäldes zwischen Individuellem und Generellem, Universellem (wie Theorie, Methode) zwischen System und Struktur, Performanz und Kompetenz (Codes, Zitate ...), Text und Botschaft einzustufen oder neutraler zu differenzieren.

Methodologisches Problem:

Marin hat Poussins Arkadien-Bild(er) deshalb ausgewählt, weil es (sie) Sprache, Schrift und Malerei beinhalte(n). Bei der Analyse gab es Paradigmen (Arbeitshypothesen, Vorraussetzungen) als ikonische Übertragung von Vorstellungen des Linguisten Émile Benviste wie Diskurs (discours) vs. Bericht (récit) oder Bildbeschreibung (Bilddetails, ikonisch-narrative Sätze) vs. Ereignis/Motiv/Story (im Sinne Panofskys) mit literarischen Kenntnissen und in der dritten Person und der Vergangenheit. Es käme auch noch auf die Aussage-Ebenen oder -Modalitäten der erzählenden Instanz an.

Ikonische Strukturen der Zeit:

In diesem folgenden Abschnitt wird das Problem des Bildes als Fläche, Raum/Bühne - Ort (im Sinne des klassischen Theaters: die Einheit von Zeit, Ort und Handlung/Personen) angesprochen und die Kompromisslösung des 'Fruchtbaren Momentes' und der Seh-Lese-Abfolge (also der mimetische Übergang von der ikonischen zur narrativen Aussage). Bei der freudianischen Verdunklung und Verneinung, der quantenphysikalisch anmutenden An- und Abwesenheit des Subjekts der Aussage kann der Schreiber dieser Zeilen nicht mehr ganz folgen. Auch das Bild "als Moment unmittelbarer Evidenz [tout à coup d'oeuil?] im Cartesischen Sinne" (= ich sehe, also bin ich?) bleibt ihm etwas uneinsichtig.

Der Lesevorgang: Deixis und Darstellung

Unter deiktische Struktur sind einfach Blick-Handlungs-Beziehungen-Achsen zu

verstehen. Dadurch, dass kein Blick zum Betrachter aufgenommen wird, eine Schaudistanz vorherrsche, besäße das Bild keine (richtige) Sende- oder Empfangssituation. Marin entgeht wohl, dass ein Bild ob opazitär oder transparent per se eine Botschaft vermittelt (wie sich ja ausgiebig 'zeigen' wird, sogar im Hermetisch-Rätselhaften). Marin vermisst hier den ICH/DU- bzw. Spiegelbild/Betrachter-Effekt, sodass er als Gehalt die Verneinung von Emission und Empfang einer narrativen Botschaft vermutet. Erst jetzt beginnt für Marin "Eine Lektüre der Arkadischen Hirten", allerdings im gewöhnungsbedürftigen Semiotik-Jargon: ikonisch (bildhaft-sichtbar) würden durch erkennbare Gesten und Blicke Botschaften ausgetauscht. Nur weil er zum Knienden hinunterschaut (= ihn als Objekt sendet) habe er nicht mit den beiden auf der rechten Seite zu tun; der Aufgestützte rechts zeigt auf den Knienden (= Botschaft), was die Stehende als Botschaft empfängt, weil sie angeblich zu dem Knienden hinschaut. Ist es aber nicht so, dass sie ohne leichte Kopf-Wendung aber mit leichter Kopf-Neigung etwas sinnierend gedankenverloren vor sich nach unten auf den Boden schaut?. Wieder ganz banal anmutungshaft-physiognomisch schliesst Marin aus Weisegestus und Rückblick zur Stehenden, dass der Aufgestützte eine Frage an sie stellt oder stellen will. Nach dem Linguisten Jakobsen meint Marin die ganze Szene auch in einem Schema so zusammenfassen zu können: der Linke als "Sender" beginnt die Botschaft (= der Kniende), die die Stehende (hoffentlich richtig) empfängt, für die der Fragende einen Lösungs- oder Referenz-Code anfordert. Marin meint dazu, dass dieses Gemälde aus dem 17. Jahrhundert eine Illustration dieses Modells des 20. Jahrhunderts sei oder solches (wundersam) vorweggenommen habe. Der damalige Maler und der heutige Betrachter würden die metaikonische-metasprachliche Position des Sprachwissenschaftlers einnehmen bei der (Re-) Konstruktion eines Modells eines Kommunikationsprozesses. Selbst die Komposition von links nach rechts entspräche der textuellen Leserichtung. Eine Art 'boustrophēdon' wäre dann die Gegenbewegung von rechts nach links. Der aufgestützt Zeigende-Fragende sei überdeterminiert, funktionell überlastet. Die eigentlich Botschaft vermittele der Kniend-Zeigend-Entziffernde mit der Inschrift. Marin meint auch noch zu erkennen, dass dieser wie in der Antike üblich laut liest und fragend spricht (nach der kaum erkennbaren Mundöffnung aber eher leise murmelt?): von wem, was heisst das, wofür steht 'Ego'?. Marin meint (ganz semiotisch?), dass die undurchdringliche Steinwand des Sarkophags keine weiteren Rück-Schlüsse erlaube. Aber der unbekannte 'Ego' habe selbst noch die Inschrift in den Stein geschnitten (schneiden lassen?; also ist er wenigstens zeitweiliger Steinmetz?, wie anfänglich

Sokrates?). Wieder stärker semiotisch vermisst er auf der Sender-Empfänger- oder Maler-Betrachter-Ebene irgendwelche Hinweise und auch auf der Botschafts-Ebene den Namen des Schreibers, diese beiden "Leerstellen" am Ursprung und Ende des Bildes, der kniende Leser der Inschrift im Bild entspräche dem Betrachter ausserhalb des Bildes, obwohl er nicht die übliche identifikatorische Figur vom Rücken sondern von der Seite, Profil her darstellt.

Die Syntax der Lesbarkeit: Verschiebung

In diesem Abschnitt scheint es um den Unterschied von Semiotik und Semantik, Diskurs und Geschichte, oder - etwas antiquiert - um Form und Aussage zu gehen, was sich am Vergleich der beiden Poussin-Arkadien-Fassungen also z.B. der Lateralisierung (Breitformat), Relief-Bühnencharakter) zeige. Während der an J. Klein angelehnte kompositionelle Ausgleich der Figurengruppen um ein Buchstaben-Mauerspalten-Zentrum sich nachvollziehen lässt, verursachen die Bestimmungsversuche des Darstellungsprozesses wie die "enunziative" Aufhebung, die Verneinungs-Setzung des Diskurses, dessen Selbstreferenz, die Poussin auf die Bühne bringt, und die Verkehrung der Referenz auf die Welt zu einer Referenz auf das Subjekt-Ego einen nachgedanklichen Widerwillen.

Räumliche Strukturen und ikonographische Annahmen

Hier soll es erstens um den Raum, die Anordnung der Figuren, zweitens um das semantische Problem der Schrift und drittens um den zentralen Ort des Gemäldes (die Mitte von Bild und Text?) gehen, auch was damit nicht zum Ausdruck gebracht wird (Darstellungsverneinung). Verständlich/anschaulich aber nicht unbedingt richtig wird Marin jetzt bei der Raumsituation: die wilde Hintergrundlandschaft würde wie ein Amphitheater den Sarkophag umschliessen. Es wirkt aber eher so, dass der Naturfels den Kunst-Steinblock hinten fast stützt und v.a. links auch durch die leichte perspektivische Schräge des Monumentes (eine gewisse Dynamisierung im Bühnenraum) und durch den helleren Hintergrund eine Tiefe bis zum fernen Luft-Weiss-Blau der Berge sich andeutet. Man könnte dies fast als den begangenen Weg der Hirten oder Wanderer (des Lebens) sehen. Marin erkennt in dem sich aufstützenden Hirten links und in der Frau rechts "Eckstatuen des Sarkophags" und man fragt sich, warum nicht eher den auf sein Knie gestützten Hirten? Und jetzt macht der sonst so logisch, kategorial Vorgehende den Sprung auf die funktional-semantischen Tugenden (also Schreinwächterfiguren) der Sepulkalkunst: aber einmal männlich, einmal weiblich? und wofür? Über diese "Lesehypothese" hinaus versucht Marin zu dem v.a. auch für den Kunstkritiker und heutigen Kunstwissenschaftler

reizvollen, delectierenden poetisch-allegorischen Witz zu gelangen. Marin bemüht oder lässt dazu eher seine Intuition ("Phantasie und Träumereien") spielen, um bei dem apollinischen rechten Hirten die Inspiration des Dichters als Prosaiker-Epiker (links dann der barfüssige, einfachere, frühere Lyriker? und in der Mitte noch der Analphabet?) zu verspüren. Die "Hirtin" an seiner Seite, obwohl sie dessen "stumme Frage" zu ignorieren scheint, aber ihn doch irgendwie besänftigend (?) berühre, gemahne Marin als Betrachter-Leser an eine Mnemosyne, die sich dank einer unaussprechlichen (unausgesprochenen?) Anamnese (= Wiedererinnerung) einer rätselhaften Bedeutung des Epitaphs erinnert. Marin erkennt auch weiter ihre Monumentalität, Statuarik, die Profildarstellung, aber auch jetzt das statuenhaft-blicklose Auge, das doch vorher noch aktiv war, und darüber hinaus "den Eindruck einer [aristotelisch-] cartesischen Bewunderung" ('ich wundere mich, also bin ich?'), eine "Urleidenschaft für eine Erkenntnis ohne jegliche körperliche Wirkung" (so was wie die Galene?), ja die "Erinnerung an einen Urverlust" (Trauma?). Auf die stumme Frage des 'Apollinikers' ersinnt Marin ihre trostlose Nicht-Antwort: Entzifferung nur der Erinnerung des Nichterinnerns oder Vergessens. Dies sei ein stummer, angstfreier Dialog, eine endlose Deutung die die Urangst des Menschen vor dem Tod befreie oder zumindest besänftige, beruhige. Nach diesem Abtauchen in tiefenpsychologische, hermeneutische Ur-Ab-Gründe kommt Marin wieder an die Oberfläche des Bildes. Die Symmetrie und Komplementarität des Knienden und des sich auf sein Knie Stützenden lassen sich schwer nachempfunden im Gegensatz zur Wendung zur "Hirtin" als seinem extropersonifizierten Gedächtnis.

Wie bei Foucaults Las Meninas folgt jetzt ein Abschnitt klassisch-kunstgeschichtlicher Analyse von Kompositionsschemata aus denen er ein "enigmatisches Idiogramm" oder Monogramm, ein M für Mors herauslesen will, wenigstens mit Fragezeichen. Wieder den nicht nur semiotischen Boden verliert er aber, wenn er meint, dass der ebenfalls an Apollo gemahnende aufgestützte Hirte links den Kniend-Lesenden (aber nicht Schreibenden mit dem Stab?) (erzeugend?) (hervor)bringe, während sicher eher nachvollziehbar und wiederholend der rechte 'Apolliniker' sich um die Bedeutung kümmere und sich deswegen an die "personifizierte Erinnerung" wende. Den groben (? oder doch präzise) nicht nur rechtwinklig behauenen Felsblock(-e), Metonymie von Sarkophag, bringt Marin mit einem angeblich ähnlichen Attribut der Geschichts-Muse Klio (Tochter der Mnemosyne) in Verbindung, was allerdings nicht auf dem in Anm.18 erwähnten bekannten LeSueur-Gemälde (dort eindeutig nur mit Trompete des Ruhmes, und dem Buch der Geschichte) erkennbar ist. Das Hin- und Zurück in die Geschichte soll sich auch in einer für den Leser

dieser Zeilen nicht erkennbaren Bewegung von hinten nach vorn manifestieren. Überhaupt ist dieser letzte Abschnitt wieder ein Schritt zurück oder nach vorne in das Linguistik-Semiotik-Fahrwasser, die Erzählung gelange zum Ausdruck, der Diskurs könne ablaufen durch den die Geschichte (der Prozess und Inhalt) zum Ausdruck gelange.

Et in Arcadia: Ein semantisches Problem

Marin schreibt von einer Synkope (Zusammenschnitt), Bruch zwischen den Figurengruppen, einer Orts- (Bildorts-) und Erzählsituation durch die Schrift, um auf Panofskys philologischen Aufsatz mit den beiden Lesarten (Tod bzw. Toter) zu kommen. Warum im Fall des sprechenden Todes gegen eine elegische Gesamtstimmung des Bildes verstossen sein soll, ist nicht ganz einsichtig. Marin deklariert Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte als beständige Verschiebung von Motiven, Themen, Formen, Legenden, Phantasie und Ikonographien, was eher auch auf seine Eigene zutreffen könnte. Er lehnt zurecht Panofskys einzig richtige Lesart (der Tod im Präsens) ab mit der Berufung auf den Linguisten Beneviste und der Ablehnung als reiner Nominalsatz durch das 'Ego', also eine elliptische, imperfekte 'oratio' und plädiert für eine Beibelassung einer unergründlichen Bedeutung: Möglicherweise sei eine reflexive und offene ('ego') Geschichtsschreibung der Sinn von Poussins Gemälde. Das Auslassen von Name ('ego') und Verb entspräche der Verschlossenheit (Hermetik?) in der Aussagestruktur, die Vergangenheit als Angst vertreibende, heitere, inszenierende Wiederkehr.

Text und Bild: Die Darstellung der Darstellungsverneinung

Marin sieht in dem Gemälde "Spuren der Funktionsweise der Geschichtsschreibung", aber er habe und es gäbe keine abschliessende Erklärung, weil in einem Bild immer ein unbestimmbarer Bereich (Beweis, Traum, Wahrnehmung und Phantasie, Analyse und Projektion) auch als schöpferische, delektierende Unruhe bleibe, der er sich dann noch einmal selbst hingibt in der Betrachtung des R in Arkadia (in der ersten Fassung eher das I oder A, auch mit Hinweis auf einen anderen Auftraggeber?). Er geht aber davon als gesichert aus, dass der spätere Kardinal und Papst Rospigliosi auch die Wendung 'Et in Arcadia ego' erfunden hätte und auch der Bildauftraggeber gewesen wäre. Das R sei also das "Hypogramm" und ein Spalt im Stein zerschneide das Syntagma (= Buchstabenfolge/Ordnung) des 'E/go'. Die Kluft zwischen der Initiale des Vaters" (des Knienden? die Oberzeile?) und (innerhalb) des 'Ego' (= Darstellung des Todes in Arkadien und Abspaltung = Darstellungsverneinung des Malernamens?) bleibt reichlich unverständlich. Der an-ab-wesende Maler bedeute hier auch in Arkadien (gewesen?) zu sein in Abwesenheit bzw. Anwesenheit im Bild (Arkadien oder was ist eigentlich das Bild?).

Und er liegt zum Schluss noch eine geistig schwergewichtige Schippe drauf: der Schatten des Hirten als Abwandlung des platonischen Höhlengleichnisses. Der Schatten auf der Sarkophagwand zeige wie auf einer Projektionsleinwand oder einem Bildschirm nur das Abbild des wahren, glücklichen, bloss im Geiste realen Arkadien. Der Schatten forme, zeige ebenfalls ein R für den (geistigen?) Vater Rospigliosi und auch - wie wir schon bei Brandt hörten oder lasen - eine Sichel als Zeichen von Saturn (sowohl für das Goldene Zeitalter wie auch von Cronos für die Zeitschnitter quasi als Semiotiker gesprochen - ein hypogrammatiches, unter der Schrift liegendes Bild). Dass die Sichel sich in den beiden anderen erwähnten Gemälden ('Zeit, Wahrheit vor Neid und Zwietracht'; 'Tanz der Lebensalter zur Musik der Zeit') mit Attributen und mit expliziter Zeitthematik auffinden, ist wohl keine Überraschung.

Vielleicht hätte - nicht ganz ernsthaft gemeint - Marin bei der Schattenkonfiguration 'nur noch ein(en) Schatten seiner selbst' wie ein arkadisches Γνώθι σεαυτόν (Erkenne Dich selbst) oder den Tod als Freund und Begleiter als eine Art Totentanz noch hinein- und heraussehen können.

Nun, Marin lässt es selber offen, ob man v.a. diese letzten Dinge, Weisheiten als stringenden Nachweis oder blosser Phantasie ansieht, inwieweit schwankende Absichten des sonst nichts vernachlässigenden Poussin oder die künstlerisch, rätselhafte Offenheit eines Gemäldes am oder im Werk sind, lässt er dahingestellt. Er sagt auch, dass Gemälde immer mehr sind als die Lektüre (u. die Zeilen der Kunstgeschichte), die sich letztlich nur durch das beim Betrachten ausgelöste Vergnügen oder Geniessen rechtfertigt.

Marin zitiert abschliessend Berninis Ausspruch über Poussin als grossen Mythenbildner (wohl Darsteller der grossen, auch antiken Menschheitsmythen) um eine Schlussquintessenz zu geben: 'Et in Arcadia' = Botschaft, dass von dieser Darstellung des Todes (= Geschichtsschreibung) bis zur Darstellung als Tod und als Lust (?) Geschichte in der Historienmalerei der zeitgenössische Mythos ist, also Geschichte an die Stelle des Mythos tritt oder: 'Et in Arcadia ego' ist Geschichte in mythologischer Gestalt?

Weiter in Richtung einer 'Etymeikasie' von Poussins 'Arkadien' (Zweite Fassung)

Man steht, sitzt nach diesem 'Interpretationswald' erst einmal verwirrt, erschöpft, sprachlos, etwas verloren da. Nur eines wird gleich klar, dass jeglicher theoretischer Systemüberbau v.a. bei Marin ausser einem akademischen Lorbeer in der Sache, für die

Bilderkenntnis so gut wie nichts gebracht hat. Trotzdem hat vieles hier Vorgebrachte aber als Teil-'Wahrheit' durchaus ein Wahrscheinlichkeits-, ein Plausibilitätpotential. Um zur ursprünglichen, vielleicht auch von/für Poussin eigentlichen Be-Deutung dieses vielkommentierten Gemäldes zu kommen, ist es verwunderlich, dass nicht noch stärker von der zeitgenössischen Einschätzung ausgegangen wurde. Einen speziellen Selbstkommentar von Poussin gibt es anscheinend nicht. Der Schreiber dieser Zeilen hat bei der Lektüre von Panofsky, Marin und Brandt sich so einige und seine eigenen Gedanken zu machen versucht und er beginnt beginnt jedenfalls mit Giovanni Belloris Ansicht in seiner kurzen Gänze, während z.B. Panofsky nur sich die für ihn wichtigen Stellen herausgegriffen hat:



Fig.4: Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Success. al Mascardi, Rom 1672, S.294

"(S.294) LA FELICITA' SOGGETTA ALLA MORTE (siehe: Fig.4) oder übersetzt: "Das Glück dem Tod unterworfen. [Der Lateiner könnte daraus auch machen: Et in felicitate mors; man könnte auch an Notker Balbulus von St. Gallen denken, der 'media in vita in morte sumus' vor langer Zeit gestammelt hatte] Die dritte Moralpoesie [Gedanken, Erfindung mit moralischem Inhalt] ist das Erinnern, die Erinnerung an den Tod in der Blüte des Menschen. Sie stellt einen Hirten des glücklichen Arkadiens dar, der auf der Erde kniet, hinzeigt, und eine Inschrift auf einem behauenen Steingrabmal mit diesen Buchstaben ET IN ARCADIA EGO liest, d.h., dass das Grabmal sich noch in Arkadien befindet, und dass der Tod Platz hat inmitten des Glücks. Etwas darüber und dahinter (ist) eine bekränzter Jüngling, der sich auf dieses Grabmal stützt, auflehnt und sowohl aufmerksam wie gedankenvoll beobachtet, und ein anderer gegenüber beugt sich und zeigt den Spruch einer anmutigen Nymphe in weitem Gewand, welche die Hand auf

dessen Schulter legt, er solle aufpassen, aufhören zu lachen und dem Gedanken an den Tod Platz einräumen. In einem anderen ähnlichen Bildgedanken [= Arkadien: erste Fassung] ist der Fluss Alpheus dargestellt."

In dem etwas späteren Text des Architekten und Akademikers André Félibien (Fig.5) liest es sich ab S. 70 übersetzt: "Das dritte [für Rospigliosi gemalte?] Bild zeigt das Erinnern [= Mnemosyne, Memoria] an den Tod inmitten des Blühens des Lebens. Poussin hat einen Hirten gemalt, der ein Knie auf der Erde hat und mit dem Finger auf diese Worte, die auf

70 VIII. ENTRETIEN SUR LES VIES
rée de fleurs, & ayant une guirlande de rose sur la tête. Après eux est la Pauvreté vêtue d'un misérable habit tout délabré, & la tête environnée de rameaux dont les feuilles sont seches, comme le symbole de la perte des biens. Elle est suivie du Travail qui a les épaules découvertes, les bras décharnez & sans couleur. Cette femme regarde la Pauvreté, & semble lui montrer qu'elle a le corps las, & tout abbatu de misere. Proche le Temps & à ses pieds, sont deux jeunes Enfants. L'un tient une horloge de sable, & la considerant avec attention, paroît compter tous les momens de la vie qui s'écoulent. L'autre, en se joûant, souffle au travers d'un roseau, d'où sortent des boules d'eau & d'air qui se dissipent aussitôt; ce qui marque la vanité & la brieveté de la vie.

Dans le même Tableau est un terme qui représente Janus. Le Soleil assis dans son char paroît dans le ciel au milieu du Zodiaque. L'Aurore marche devant le char du Soleil, & répand des fleurs sur la terre: les Heures qui la suivent semblent danser en volant.

Le second sujet est la Verité renversée par terre. Le Temps sous la figure d'un vénérable vieillard, soutenu en l'air par les ailes qu'il a au dos, d'une main prend la Verité par le bras pour la relever; & de l'autre main chasse l'Envie, qui en fuyant se mord le bras, & secouë les serpens qui environnent sa tête: pendant que la Médisance, qui ne la quitte jamais, & qui est assise derrière la Verité, paroît enflammée de colere, & comme lançant deux flambeaux allumés qu'elle tient.

Le troisième Tableau représente le souvenir de

ET LES OUVRAGES DES PEINTRES. 71
de la mort au milieu des prosperitez de la vie. Le Poussin a peint un Berger qui a un genou à terre, & montre du doigt ces mots gravez sur un tombeau, *Et in Arcadia ego*. L'Arcadie est une contrée dont les Poëtes ont parlé comme d'un país délicieux: mais par cette inscription on a voulu marquer que celui qui est dans ce tombeau a vécu en Arcadie, & que la mort se rencontre parmi les plus grandes felicitez. Derriere le Berger il y a un jeune homme la tête couverte d'une guirlande de fleurs, lequel s'appuye contre le tombeau, & tout pensif le considere avec application. Un autre Berger est auprès de lui; il se baïsse, & montre les paroles écrites à une jeune fille agréablement parée, qui posant une main sur l'épaule du jeune homme, le regarde, & semble lui faire lire cette inscription. On voit que la pensée de la mort retient & suspend la joye de son village.

Ces exemples ne suffisent que trop pour faire comprendre avec quelle intelligence, quelle netteté d'esprit, & quelle noblesse d'expressions notre illustre Peintre favoit traiter toutes sortes de matieres, sans embarras, sans obscurité, & sans se servir de ces pensées creuses, & de ces circonstances fades, basses, & desagréables, dont plusieurs qui ont voulu employer les allegories, ont rempli leurs ouvrages faute de connoissance & de doctrine.

Mais entrons encore, si vous voulez, plus avant dans l'examen des ouvrages du Poussin, puis que nous ne pouvons en choisir de plus utiles & de plus agréables; & après avoir reconnu combien il étoit judicieux dans le choix de sa matiere, & habile à en bien relever le prix, voyons com-

Fig.5: André Félibien: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. S. Mabre-Cramoisy, Paris 1672, Bd.4, S.70 u. 71

einem Grabmal eingemeiselt sind, zeigt: *Et in Arcadia ego*. Arkadien ist eine Gegend, von der die Poeten (immer) gesprochen haben als einer lieblichen Landschaft, aber durch diese Inschrift hat man markieren wollen, dass der, der in diesem Grabmal ist, in Arkadien

gelebt hat, und dass man dem Tod auch unter dem grössten Glück begegnet. Hinter dem Hirten gibt es einen jungen Mann mit einem Blüten- [? eigentlich Lorbeer-Sieger-] kranz auf dem Haupt, der sich auf das Grabmal aufstützt und ganz gedankenvoll und mit Hingebung es betrachtet. Ein anderer Hirte ist bei ihm, er bückt sich und zeigt die geschriebenen Worte einer jungen, schön gewandeten Frau, die ihre eine Hand auf die Schulter des jungen Mannes legt, ihn betrachtet und ihn diese Inschrift lesen zu lassen scheint. Man sieht, dass der Gedanke an den Tod die Freude in seinem Gesicht zurück- und aufhält.

Diese Beispiele nur würden schon genügen, um zu verstehen mit welcher Intelligenz, welcher Klarheit des Geistes und welchem Adel des Ausdrucks unser berühmter Maler alle Arten von Themen zu behandeln wusste, ohne Verwirrung, ohne Dunkelheit und ohne sich fader, niederer und unanständiger, unannehmbarer Umstände zu bedienen, wie mehrere, die die Allegorien angewandt haben wollten, ihre Werke angefüllt haben ohne Kenntnis, Wissen und Verstand."

Nun man fragt sich jetzt, was ausgelassen, wo es noch mehr sein und vielleicht nicht richtig sein könnte. Die Unterschiede zwischen Bellori und Félibien sind nicht gross, wahrscheinlich ist Félibien auch von Bellori abhängig. Warum nicht alle späteren Interpretationsversuche direkt von diesen Einschätzungen von Zeitgenossen ausgegangen sind, verwundert immer wieder: das Gemälde ist letztlich bzw. erstlich eine Variation und Illustration des Themas 'memento mori', 'memento mortis', 'memor esto, quod morieris', 'Esto memor mortis fueris dum corpore fortis' bzw. '... quo vivis tempore fortis', 'media in vita ...'; Glück, Unglück, Leben und Tod. Eine direkte antike literarische Quelle (z.B. Vergils Eklogen) dürfte es nicht gegeben haben, eher antike Lebensphilosophie wie sie die Nikomachische Ethik des Artistoteles mit dem Kapitel XI: "Glück und Tod" (1100a-1101b) vertritt. Der von Panofsky und Brandt auch philologisch ausgetragene Streit um den Bezug der Inschrift auf den Tod gegenüber auf einen Toten im Grab bleibt von daher auch eher akademisch, denn letztlich ist der Tote auch eine etwa bei Félibien ausgedrückte Metonymie des Todes, um den es selbst in dem glücklichen Leben (*vita felix, beata*) bewusst erinnernd geht. Von daher lässt sich auch die von Panofsky empfundene, angedachte gegenreformatorische Stimmung dieser zweiten Arkadienfassung nicht nachvollziehen.

Wem erstaunlicherweise unsere beiden zeitgenössischen Gewährsmänner nicht genau ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben, ist die "Ninfa" bei Bellori bzw. "la jeune fille" bei

Félibien: diese ist natürlich keine "Hirtin" im 'Sonntagshäs', wie es bei Marin wider besseren Wissens mitunter noch heisst, natürlich auch nicht die 'Daphne' weit vor ihrer Begegnung mit Apollo und ihrer Verlorbeerisierung, wie Reinhard Brandt verzweifelt mit allen philologischen, philosophischen, mythologischen Verrenkungen sich zurecht, zufalsch denkt, nachdem er von der 'Pittura' als Malerei/Malerin nicht ohne Hände, aber ohne Pinsel, Palette und Farbe Abschied nehmen musste. Das ganze modernistische Geschreibe Brandts von 'l'art pour l'art' kann man sowieso getrost weitgehend vergessen. Wie Brandt (2001 auch Todesgöttin) dachte der Schreiber dieser Zeilen - so schon oben angedeutet - anfangs an eine weissagende, rätsellösende (oder -stellende) Sibylle, mit der beruhigenden und tröstenden Handauflage auch an eine 'Consolatrix philosophiae' (Trost der Philosophie), bis es ihm ähnlich schon zuvor Marin wie Schuppen von den Augen fiel, dass diese nachdenkliche Figur nur die 'Mnemosyne', das Gedächtnis das Nachdenken, die Erinnerung u.ä. sein kann bzw. sein müsste.

Ein anderes von Bellori und Félibien nicht angesprochenes Motiv ist das des Schattens, der an das Chronos-Attribut und passenderweise an Zeit-Tod-Vergänglichkeit erinnert. Dass er hier auch noch die Erfindung der Zeichnung, der Kunst oder das Höhlengleichnis andeuten soll (ars longa - vita brevis), ist kontextuell eher unwahrscheinlich und höchstens sekundär. Man müsste dann auch fast die eingegrabene plastische Schrift als Plastik und den Sarkophag, Kenotaph fast als Architektur (Haus, Wohnung des Toten) auffassen. Da es sich um ein Gemälde handelt, ist natürlich Kunst, Kunstfertigkeit, Malerei u.ä immer irgendwie mitgemeint und mit der Inschrift und dem Lorbeer-Dichterkranz natürlich die Poesie. Ähnlich weit- und übergreifend wäre die archäologisierende Interpretation auch unter Bezug auf die Zeit der Bildentstehung oder Geschichte in mythologischer wie formaler Gestalt.

Eine physiognomisch-gestisch nicht eindeutig bestimmbar Situation zeigt sich auch im Verstehen der 'actions et passions' der Figuren, was sich auch in Marins der Semiotik verpflichteten Auslegung und Lesung bemerkbar macht, aber von Bellori so formuliert wird, dass der rechte jugendliche Gebückte die Schrift, ja die ganze Szene lächerlich findet und von der 'Erinnerung' mässigend über'fraut' werden muss, dass 'ihm das Lachen vergeht'.

Abschliessend soll versucht werden, das Gemälde auch mit dem ganzen Vorwissen noch einmal bis auf Details genau und ausgiebig zu betrachten und zu deuten möglichst im historischen Kontext des 17. Jahrhunderts und des Malers Poussin und nicht etwa moderner hermeneutischer Strömungen. Beginnen wir also wie Aelius Donatus, dem

Lehrer des Hieronymus, vor, ausserhalb (zeitlich und örtlich) des 85 x 121 cm (ca. 2:3) messenden Werkes, das 1686 wohl aus dem Besitz des 1669 verstorbenen Papstes Rospigliosi bzw. seines 1688 verstorbenen Nepoten Felice Rospigliosi von Ludwig XIV erworben wurde und sich seither in Paris befindet. Der Titel bzw. das Thema des zu malenden Bildes war also, wie wir gesehen oder gelesen haben, 'Et in Acadia ego' oder 'Das Glück ist dem Tod unterworfen' (der Tod ist stärker als das Lebensglück, u.ä.). Ob der erste Besitzer und Auftraggeber Rospigliosi das Thema erfunden, vorgeschlagen, gewünscht hat, ist - wie gesagt - nicht bekannt. Poussin war durch seine erste Fassung damit vertraut und vielleicht wollte er auch selbst eine neue, bessere Variation liefern. Im Titel ist auch der Schauplatz, das idyllische, urtümliche, einfache, goldene, vergangene Traumland Arkadien genannt, der durch eine gewisse Distanz und im landschaftlich geeigneteren Breitformat nicht nur lesbar stärker als in der ersten Fassung zum Ausdruck kommt. Fast alle Interpreten sehen, dass die jugendlich-eilende, dynamische, asymmetrische Komposition der ersten Fassung mit dem Gegensatz von Jugend/Leben und Alter/Tod einer weitgehenden Zentrierung, Symmetrie, Harmonie, Ruhe, Kontemplation, Nachdenklichkeit, einem Dialog u.ä. gewichen ist. Für die Atmosphäre des Glücks, des Glücksambientes schwebte Poussin weniger eine an die Carracci erinnernde zivilisierte Kompositlandschaft wie z.B. mit Orpheus und Euridike denn eine Unberührte, Natürliche, wie sie nördlich der Alpen auch durch farb-luftperspektivische Tiefe gepflegt wurde. Es ist aber eine stille, stumme, wilde, rauhe Landschaft des Glücks ohne jegliche Herden- oder Wildtiere, nur Erde, Steine, Fels, Rinnsal, kein richtiger Wald, wenig schattengebende Bäume wie bei Vergil, eher Solitäre und der Baum des Sieges, Ruhmes auch des Todes, der Trauer: der Lorbeer. Der zweite 'Gedankhe' ist der Tod, das Leblose auf dem Boden, wofür natürlich ein (Bau-) Gerippe, ein Totenkopf oder wie hier ein aus der Erde ragender, dem Fels aufgesetzter, glatt behauener Sarkophag aus rötlich-bräunlichem Sandstein und aus mehreren Quadern, schon mit Rissen und Spalten, auch ein nicht ewiges Produkt der sich wandelnden Natur sondern eines der Sepulkralkultur des Menschen. Versehen mit der für den Wanderer (Viator) gedachten Inschrift wäre das Thema eigentlich zu Darstellung gebracht: Vergänglichkeit des arkadischen Glücks. Bisher wäre Poussin nur ein 'einfacher' Stillleben-Landschaftsmaler, es fehlt die höhere Historie, die figürliche Staffage. Poussin stellte sich also vor seinem inneren Auge eine szenische Belebung und Bedeutungs-Vertiefung bzw. -Erweiterung vor. Statt zweier Hirten oder besser Wanderer (durchs Leben, auf der Welt) mit Wanderstöcken (in der ersten Fassung noch ein Hirtenstab) und ohne Vieh sind es jetzt drei Personen, ein Älterer (der Vater?) mit

Bart (und jetzt ohne Haarkranz) und zwei Jüngere (Söhne, Brüder?) mit verschiedenen 'ewig-haltbaren' Kränzen (wahrscheinlich der Jugend, des Sieges, der Poesie, Unsterblichkeit). Unsere weibliche 'Jugend' der ersten Fassung hat nicht nur die Seite gewechselt und steht als gereifere nachdenkliche allegorische Gestalt mit goldenem Umhang (Pallium) und dunklem Untergewand im Profil, das rot-braune Haar mit dem Haarband: es ist, wie schon Marin richtig vermutet hat, die Mutter der Musen (darunter auch der 'Mneme') durch die nicht nur geistige Samenspende des Zeus, die titanische Tochter des Himmels (Goldgewand) und der Erde (Dunkel, Nacht), die nach der Diodori Siculi Bibliotheca historica, Buch V, c.67 die Begriffe für die Dinge, die Dinge beim Namen nannte, die Menschen vernünftig und verständlich miteinander reden liess. Sie sei Mutter der Weisheit ähnlich der lateinischen Memoria (vgl. Gerardus Vossius, De Theologia gentili (1641), VIII. Buch, cap.8). Durch ihre Anwesenheit und das Auflegen der Hand setzt sie das Verstehen, das Nachdenken über die Inschrift, den (Selbst-)Reflexionsprozess über das Leben, das Glück und den Tod in Gang. Das Grabmal als 'Erinnerung' wird auch 'Mnemosynon', 'Mnemeion' genannt. Die Erinnerung (Schrift als bleibendes Gedächtnis, das Grabmal, die allegorische Gestalt der 'Mnemosyne', das Szenische des verschiedenen Erinnerns) das Bewusstsein des umgebenden Todes ist in diesem Gemälde mehrfach und auf verschiedenen Ebenen codiert. Die indoeuropäische Wurzel 'Men', 'Mna' dürfte Poussin wohl noch nicht bekannt gewesen sein, wohl aber die ersten, nur drei, aber nicht anwesende Musentöchter der 'Mnemosýne': 'Mnéme' (Gedächtnis), 'Aoidé' (Gesang) und 'Meléte' (Eifer, Übung, Reden), weil vor der Erfindung der Schreibkunst das Gedächtnis für den im ebenfalls Bild nicht mehr (zumindest lebend) auftretenden vorliterarischen Sänger-Dichter-Hirten wichtig war. Aber dies dürfte sowieso nur eine Nebenbedeutungsspur sein und eher auf eine falsche zivilisatorische und artifizielle Fährte ablenken.

Wenn man das Gemälde nach einem mehrfachen Bildsinn aus-sieht-liest-legt, zeigt es wörtlich (literaliter et aperte), ein Männertrio teilweise auch mit antiker Schuhbekleidung, das von links kommend(?) auf ein altes unbekanntes Grabmal in einer wilden Landschaft gestossen ist und bei der Entzifferung und Auslegung der Schrift von einer vornehmen, grossen, antikisierenden Frauengestalt irgendwie gemässigt, bestärkt oder getröstet wird. Im allegorischen Sinne steht das wandernde Trio wohl für die Generation des Lebens, die Landschaft für die Natur und das Glück des Lebens und der Sarkophag, die Inschrift für das Ende des Glücks, des Lebens, den Tod, woran die Göttin der Erinnerung in persona erinnert.

Im tropologischen Sinn soll der Mensch (von der Schrift her auch der angesprochene Leser, Betrachter) auch im grössten Glück den immer begleitenden Tod, die Unbeständigkeit, das Ende des Glücks bedenken, um ein sinnvolles Leben ('carpe diem') zu führen, eine Glückseligkeit (Eudaimonia), Weisheit zu erlangen. Ob Poussin dabei auch an die erstrebenswerten allgemein bekannten Zustände der antiken Philosophenschulen (wie hedoné, galéne: Epikur; apátheia, ataraxía: Stoá) 'erinnern' wollte, sei dahingestellt. Ein christlich-anagogische frohe Botschaft wie das Leben nach dem Tode, die Auferstehung, eine Art Wiedergeburt o.ä. lässt sich für den Schreiber dieser Zeilen nicht erkennen, selbst nicht im ewigen Nachruhm durch Werke (Dichter) und gute Taten. Die bei Marin und Brandt auftauchenden modernen Vorstellungen sollte man besser gleich wieder in den wissenschaftlichen Orkus verbannen oder der 'Lethe', dem Vergessen, anheim fallen lassen. Wenn man das Bild einem Modus zuordnen will, ist es ernst, elegisch (lyrisch), eher pastoral als heroisch: eine moralische Poesie. Ob übrigens das (ausgetrocknete?) Rinnsal das Wasser des Lebens, des Vergessens, der Wiedererinnerung (Anamnesis) führen soll, könnte weiter der spekulativen Bild-Rätsellösung harren, hinter dem seit Bellori eigentlich vom zeitlosen Thema her erkannten Gemälde steht allerdings noch ein ganz kleines oder grosses, eher prosaisches Fragezeichen, nach seiner genauen Zeit (von 1638 bis 1655?) und den Umständen seiner Entstehung.

verfasst zwischen 2015; Stand 14.05.2015)

Hubert Hosch