

Arkadien
Bilder der Natur
in Hirtendichtung und Landschaftsmalerei

Theoretischer Teil der Diplomarbeit
im Fachbereich Visuelle Kommunikation
an der Hochschule für bildende Künste
Hamburg, Dezember 2002

Prüfer:
Prof. Hans-Joachim Lenger
Prof. Gerd Roscher

Frank Hesse

Einleitung

Um etwas über unser Bild der Natur sagen zu können, bietet es sich an, es am Beispiel Arkadiens zu tun, dem idyllischen Hirtenland abendländischer Kunst und Dichtung.

Zum einen spricht dafür, dass sich im Bild von Arkadien Pole der Naturdarstellung in vielfältiger Weise verbinden. Dazu kommt, dass diese Verbindungen eigentlich entgegengesetzter Betrachtungsweisen noch heute den Umgang mit der Natur zu prägen scheinen.

So vereint Arkadien das Liebliche und das Rohe, den Ort der bukolischen Muße mit dem des archaischen Schreckens. Darüber hinaus dient es unter anderem sowohl als Modell vom paradiesischen Ursprung, wie auch als Utopie. Es symbolisiert jedoch immer die Sehnsucht des zivilisierten Menschen.

Zum anderen ermöglicht die lange Geschichte des Arkadienmotivs, durch die Befragung auf Konstanten und Abweichungen, eine Entwicklung in der Naturwahrnehmung nachzuzeichnen. Die Abweichungen spiegeln Neuerungen im menschlichen Naturverständnis und sind damit vorrangiges Forschungsfeld der Kunstgeschichte. Ich möchte hier eher die Frage nach Konstanten stellen. Was sind die Konstanten im Verhältnis von Hirtendichtung und Landschaftsmalerei? Welche Schlüsse lassen sich daraus für unser Bild der Natur ziehen?

Für Petra Maisak erklärt sich in "Arkadien – Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt" die Beliebtheit des Arkadienmotivs in der Malerei aus der erzählerischen Struktur der arkadischen Hirten-dichtung. Da die Texte wenig Handlung und Bewegung aufwiesen, sondern sich eher auf die Schil-derung der Natur konzentrierten, lüden sie zur maleri-schen Umsetzung ein.
Diese Erklärung scheint mir ergänzungsbedürftig.

Zur weiteren Untersuchung verfolge ich im ersten Kapitel die Umformungen, die das Bild von Arkadien von der Antike bis ins 19. Jahrhundert erfahren hat. Dabei lege ich meinen Schwerpunkt auf die Antike. Die antike Arkadiendarstellung wird im weiteren Verlauf meiner Untersuchung eine entscheidende Rolle spie-len.
Ich möchte sie einer Auswahl konstitutiver Momente für die Wahrnehmung von Landschaft gegenüberstel-len, die ich im Kapitel zwei aufgeführt habe. Diese Momente habe ich Matthias Eberles "Individuum und Landschaft" entnommen.
Eberle geht der Frage nach, was die Landschaft eigentlich sei, was ihr Wesen und was ihre Funktion wäre. Er tut dies allerdings im Blick auf die Land-schaftsmalerei, also einem Phänomen der Neuzeit. Dennoch zeichnen sich bei der Lektüre Überschnei-dungen mit dem Arkadienbild der Antike ab, die die Grundvoraussetzung der Landschaftsmalerei

betreffen: Die Wahrnehmung der Landschaft.
Das hätte Folgen für Eberles Argumentation: Denn die Voraussetzungen und Folgen dieser Wahrnehmung sind für ihn konstitutiv für die Positionierung des Individuums gegenüber der Natur und damit auch für die Entstehung der Moderne.

Nun kann es in diesem Rahmen bei der Untersuchung von möglichen Deckungsgleichheiten weniger um die Frage gehen, ob oder inwieweit man in der Hirten-dichtung eine Vorwegnahme der Fragestellung nach dem Individuum bei der Landschaftsmalerei sehen kann oder möchte. Vielmehr möchte ich in Kapitel drei versuchen, in der Untersuchung dieser Natur-darstellungen – innerhalb der einzelnen Darstellung, sowie in ihrem Verhältnis zueinander – Mechanismen abzuleiten, die unserem Umgang mit der Natur imma-nent sind.

1. Die Transformation von Arkadien

Das geographische Arkadien benennt ein gebirgiges Hochland auf der griechischen Halbinsel Peloponnes. Doch dieses Gebiet in Griechenland stiftet dem poetischen Begriff von Arkadien lediglich die Kontur. Die künstlerische Imagination entwickelt am Bild von Arkadien ein Gegenbild zum Ungenügen der Welt, eine Wunschlandschaft. Ein Leben natürlicher Einfachheit in einer idyllischen Landschaft, abseits der Enge von Stadtleben und Arbeitswelt.

Das Arkadien der Antike

Laut Simon Schamas "Der Traum von der Wildnis" sammelt Pausanias, ein griechischer Reiseschriftsteller des 2. Jahrhunderts, die ersten mündlichen Überlieferungen über ein wildes, archaisches Arkadien. In seinem Reisehandbuch schreibt er über ein hartes, ödes Land, das abwechselnd von unfruchtbaren Dürren und erbarmungslosen Überschwemmungen heimgesucht wird. Die beherrschende Gottheit ist Pan, der panischen Schrecken verbreitet und unter anderem mit Ziegen kopuliert. Sein Vater Hermes bringt ihm aus Mitgefühl für seine unerwiderte Liebe zu den Nymphen Echo und Syrinx das Masturbieren bei und Pan lehrt es den Hirten. Die Arkadier sind Autochthone, der Erde selbst entsprungene Tiermenschen, die älter sind als der Mond. Sie hausen in rohen Hütten oder Höhlen,

und ernähren sich von Eicheln und von Fleisch und Milch ihrer Ziegen. Die Griechen betrachten die Wildheit Arkadiens allerdings nicht als abstoßend. Sie wird vielmehr mit der Fruchtbarkeit der Natur gleichgesetzt und in Verkörperung von Pan (griechisch: ‚alles‘) gebraucht, um aus Unfruchtbarem Leben zu erwecken.

Dieses archaische Bild von Arkadien erfährt eine grundlegende Umwertung in den Schriften des Theokrit, einem hellenistischen Dichter des 3. Jahrhunderts vor unserer Zeit.

Er stammt ursprünglich aus Kos, lebt aber dann lange Zeit in Alexandria und verbringt seine letzten Jahre auf Sizilien. Dementsprechend konstruiert er sein Arkadienbild aus agrarischen Versatzstücken seiner Wohnorte. Aus ägäischen Olivenhainen, ägyptischen Kornfeldern und sizilianischen Weinbergen entsteht das begriffsstiftende Idyll.

Der Ausdruck ‚Eidylla‘ wird ursprünglich für eine Sammlung von Gedichten von Theokrit benutzt, die durchaus nicht alle bukolischen Charakter haben und bedeutet vorerst nicht mehr als ‚Kleinere Gedichte‘. Erst durch die spätere Einschätzung von Theokrit als Entdecker der Hirtendichtung nimmt die Bezeichnung ‚eidyllion‘ die heutige Bedeutung des Idyllischen an. Unter der Bukolik versteht man seit Theokrit eine idealisierende Dichtung mit Motiven aus der einfachen, naturnahen, friedlichen Welt der Hirten.

In der Dichtung Theokrits finden sich keine Spuren des

primitiven Arkadiens mehr. Zwar gibt es noch Pan und die Hirten in seiner Dichtung, aber Pan hat sich vom unberechenbaren Vergewaltiger zum liebenswürdigen Schelm gewandelt und die Hirten veranstalten Gesangswettbewerbe. Theokrit schildert die Hirten in realistischer Weise, jedoch mit ironischem Unterton in ihrem alltäglichen Milieu. Diese distanzierte Art der Betrachtung verdeutlicht den Blickwinkel des Dichters: Seine Beschreibung vom Landleben ist die eines Städters.

Virgil, römischer Staatsdichter des 1. Jahrhunderts vor unserer Zeit, verbindet in seiner Dichtung die Bukolik mit der (von Theokrit übernommenen) transformierten Landschaft Arkadiens, die seitdem nahezu gleichgesetzt werden. Er vollzieht so die Umformung von einem Land unmenschlicher Härte zum Garten Eden: Virgils Schilderungen Arkadiens werden später von christlichen Dichtern für die Beschreibung des Paradieses verwendet. Da das Paradies ein Garten ist, kann umgekehrt ein Garten Paradies heißen.

Virgils Bezeichnung seiner Hirtengedichte, ‚Eklogen‘, bedeutet eigentlich nach lateinisch ‚ecloga‘, ‚ausgewähltes Stück‘, wird aber in der Folge zum Gattungsnamen der Hirtendichtung.

Wo Theokrits Dichtung noch realistisch Details beschreibt, sieht Virgil nur Rührend-Bedeutungsvolles. Alles steht im Schimmer des Gefühls. Alles Wilde ist verbannt. Aus Pans wahlloser Besamung ist die

dienstbare Fruchtbarkeit der Natur geworden. Das Landleben wird als Zustand des mühelosen Wohlstands beschrieben, bei dem der Boden ohne Pflügen Früchte und Korn hervorbringt und "heimwärts tragen von selbst den strotzenden Euter die Geißen". Virgils Arkadien ist das genaue Gegenteil des archaischen Arkadiens aus den Überlieferungen des Pausanias, wo präselenische Menschen wie Tiere aussehen und sich auch so benehmen. In Virgils Arkadien dagegen verhalten sich die Tiere wie Bürger eines vollkommenen politischen Gemeinwesens. In dieser nur leicht verhüllten Allegorie können wir schon die Elemente der Landschaft des Renaissance-Humanismus sehen: fleißige Arbeit, sanftes, fleischiges Vieh und überreiche Felder und Obstgärten, und all das überwacht – politisch und optisch – das Auge der Väter des Stadtstaates.

Trotzdem oder auch gerade deswegen stellt dieses Ideal vom Landleben in der Antike ein Korrektiv für die Verworfenheit, Intrigen und Krankheit der Stadt dar. Auch, wenn es in dieser Version wohl eher das Produkt des methodischen Geistes zu sein scheint, als ein Tummelplatz der befreiten Sinne.

Bei diesem Modell ist eine Spielart der Künstlichkeit am Werk, die natürliche Formen vor Augen führt, aber dafür sorgt, dass sie korrigiert werden, um das Unansehnliche oder Störende zu beseitigen. Eine solche Darstellung einer Wunschwelt, die über die schnöde Realität weit hinausgeht, entspricht dem

Postulat der idealen Naturnachahmung. Das wiederum geht auf das Prinzip der Mimesis zurück, welches besonders in der aristotelischen Ästhetik vertreten wurde: Die Kunst solle die Natur abbilden, wie sie sein soll, nicht wie sie ist.

Auf der anderen Seite trägt Virgils Verklärung des Landlebens jedoch auch durchaus biographische Züge: Die Vertreibung vom väterlichen Landgut zugunsten von Veteranen der römischen Bürgerkriege bleibt ihm lebenslang in Erinnerung und findet in seinen bukolischen Gedichten Ausdruck.

Das Arkadien der Neuzeit

Im Spätmittelalter und in der Frührenaissance folgt eine Verklärung des mittlerweile ins christliche Verständnis eingebetteten Hirtentums. Die an die Etikette gebundene höfische Gesellschaft wertet es von diesem Zeitpunkt an als Sinnbild einer alternativen Lebensform.

Als Vergils Texte Mitte des 15. Jahrhunderts in gedruckten Ausgaben erhältlich sind, scheint Arkadien einzigartig wegen der Lieblichkeit seiner Luft und des wohltemperierten Sinns der Bevölkerung. In England werden nach dem Modell von Virgils Beschreibungen Villengüter entworfen.

1480 erscheint "Arcadia" von Jacopo Sannazaro. Der Roman beschreibt das Pilgern von arkadischen Hirten

zu einem Tempel und in ausführlicher Weise dessen Fresken. Die arkadische Idee erscheint hier in einem Traumbild des ‚Goldenen Zeitalters‘. Die Begriffe von Urbild ‚Goldener Zeit‘ und Abbild ‚Arkadien‘, die Vergil noch trennt, sind seitdem fest verbunden. Die Landschaftsschilderungen und die Motive der Fresken prägen das Vorstellungsbild Arkadiens in Dichtung und Malerei für lange Zeit. Sie sind neben der antiken Bukolik Vorbild für venezianische Maler der Renaissance wie Tizian und Giorgione.

Karel van Manders etabliert in seinem "Lehrgedicht" die Landschaftsmalerei als besondere Bildform in der Kunsttheorie. In dieser Schrift empfiehlt er die Vorlage aus der Literatur als Anregung für Maler und zieht dabei die Verbindung von Pastoralidichtung und –landschaft. Dadurch wird Arkadien in der Kunsttheorie verankert und erscheint in der Malerei als nachahmenswerte Vorlage.

So werden Arkadiendarstellungen im 16. Jahrhundert zur Konvention und gehören bald zum festen Bestandteil der Malerei.

Der Arkadiengedanke findet in der Lyrik des 17. Jahrhunderts kaum Niederschlag, dafür schenkt ihm die Malerei verstärkte Beachtung. Im Zuge der Entdeckung von Ovids "Metamorphosen" für die bildende Kunst wird der poetische Arkadienbegriff vom mythischen überlagert. Parallel dazu entwickelt sich als Reaktion auf die Gegenreform aus der

Verknüpfung von Christentum und Bukolik die geistliche Pastoralidylle.

Das 18. Jahrhundert behandelt die Arkadienvorstellung als einen Schnittpunkt zwischen Kunst und Leben und einen selbstverständlichen Bestandteil seiner Kultur. Arkadische Motive werden vermehrt in den Alltag geholt, etwa in Formen von Tapeten- oder Porzellanmalerei.

Schließlich verfestigt sich im 19. Jahrhundert die Struktur der Arkadiendarstellung derart, dass sie als zunehmend langweilig und steril empfunden wird und langsam verschwindet.

2. Konstitutive Momente der Landschaft

Matthias Eberle geht in "Individuum und Landschaft – Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei" der Frage nach, wie sich das historisch konstituiert, was wir Landschaft nennen. Eberle beschreibt die wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüche, denen der Mensch mit dem Beginn der Neuzeit ausgesetzt ist. Diese Umbrüche erfahre der mittelalterliche Mensch als Krise, aus der sich dann, als Reaktion, das moderne Individuum konstituiere. Dieses spüre, dass es sich auf seinem Weg in die Zivilisation zunehmend von der Natur entfernt habe. Die Landschaftsmalerei sei eine Kompensation für den Verlust der vormaligen Einheit mit der Natur. Nur in der Vermittlung durch die Kunst erschließe sich dem Menschen der Sinn der Schöpfung.

Im Folgenden habe ich Momente aus "Individuum und Landschaft" zusammengestellt, deren Sinngehalt sich meiner Meinung nach nicht auf die Neuzeit beschränkt. Ich lese sie weniger als Augenblicke, sondern eher als Umstände des Menschen in seinem Umgang mit der Natur.

Zur Bedeutung der Landschaftswahrnehmung

Um die Möglichkeit zu haben, Landschaft darzustellen, bedarf es laut Eberle zunächst ihrer Wahrnehmung als

einer solchen. Diese Position stellt bestimmte Forderungen an die Betrachter. Sie müssen zunächst die sie umgebende Natur von ihrer eigenen unterscheiden. Tun sie dies, sagen sie sich damit von ihr los und sind fortan von ihr ausgeschlossen. Die Natur ist außerhalb von ihnen existierend; sie stehen ihr gegenüber. Die Natur ist nicht mehr in ihnen. Sie sind nicht mehr Natur. Diese Situation erst zwingt sie zu der Möglichkeit, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Allerdings bleibt ihnen nur das Bild, das sie von der Natur haben, als Mittel dieser Auseinandersetzung. Um dieses Bild zu erlangen, müssen sie den Teil, den sie von der Natur wahrnehmen, zum Abbild der ganzen Natur machen. Da sie nichts wahrnehmen können, was nicht schon in ihnen angelegt ist, schauen sie in ihrem Bild der Natur auch immer eine Projektion ihrer Selbst.

In diesem Akt erschafft sich das Subjekt im wahrsten Sinne des Wortes als Individuum: Das lateinische Wort ‚individuum‘ setzt sich zusammen aus dem ‚in‘, das sowohl ‚ein‘, als ‚un‘ bedeutet und ‚dividus‘, das ‚teilbar, geteilt, getrennt‘ ausdrückt und sich seinerseits von ‚dividere‘ ableitet, dessen Stammverbum, ‚videre‘, ‚sehen‘ bedeutet. ‚Individuum‘ sagt also auch: ‚Ein im Sehen Getrennter und Trennender‘, der, eben weil er sehen muss um zu wissen, trennt und das Getrennte imaginär wieder zur Einheit bringt. Folglich stellt man mit der Frage nach der Entwicklung

der Landschaft auch immer die nach der Entstehung und Konstituierung des Individuums.

Die ursprüngliche Landschaft

Eberle findet den Ursprung der Landschaft in ihrer etymologischen Bedeutung. Landschaft leitet sich vom althochdeutschen Wort ‚landscraft‘ her. Dabei definiert sich ‚land‘ in Opposition zu Wald und benennt Rodeland, Brachland, bebau- und bewohnbares Land. ‚Scaff‘ war ursprünglich ein Substantiv in der Bedeutung von Beschaffenheit. Das Verb hat die Bedeutung ‚schaffen‘, im Sinne von: eine Ordnung herstellen, einrichten.

‚Landscape‘ bezeichnete also die besondere Beschaffenheit einer Gegend, laut Eberle "die charakteristische Ordnung einer Gegend oder eines Landes, wie sie von Natur gegeben und eingerichtet ist". Zu dieser Ordnung der Natur gehört auch das Recht, auf das sich die Bebauer des Landes geeinigt haben. Dieses ist über den Begriff der Landschaft mit dem Boden verbunden: Mensch und Natur erscheinen hier als untrennbare Einheit.

Eberle zitiert Max J. Friedländer, für den diese Phase untrennbar mit der agrarischen Produktionsweise verbunden ist. Er sieht den Bauern als ein sich noch nicht von Natur unterscheidendes Subjekt, weil seine Tätigkeit direkt auf Natur gerichtet ist und von ihr

bestimmt wird. Seine Erfahrungen von Natur sind unmittelbar, seine Praxis von ihr abhängig. Er lebt also in unbewusster Einheit mit ihr und hat gar keine Möglichkeit, sich ihr frei als seiner selbst bewusstes Individuum entgegenzustellen. Er weiß den Zusammenhang zwischen sich und der Natur in der umfassenden Ordnung der Landschaft und muss dazu die Natur nicht erst interpretieren.

Die Krise der urwüchsigen Landschaft

Nach Eberle geht die Krise der urwüchsigen Landschaft von der Stadt aus. Sie steht symbolisch für die gesellschaftliche Teilung der Arbeit. Die neue Wirtschaftsform der Warenproduktion schiebt sich zwischen Mensch und Natur: Er steht nicht mehr in einem naturwüchsigen Abhängigkeitsverhältnis zu ihr, sondern seine Rohstoffe sind schon selbst Resultat der Arbeit. Er produziert nicht mehr für den eigenen Bedarf, sondern für den Markt. Seine Existenz gründet sich nicht länger auf als natürlich angesehene Zusammenhänge (erst säen, dann ernten), sondern auf dem gesellschaftlichen Austausch seiner Waren. Durch die daraus folgende Notwendigkeit, alle Dinge und Bedürfnisse des menschlichen Lebens in einem gemeinsamen Dritten, dem Geld, auszudrücken, erfährt neben all diesen Dingen und Bedürfnissen vor allem das menschliche Leben eine grundsätzlich neue Einschätzung.

Die wirtschaftliche Umwälzung geht einher mit einer Rationalisierung der Gesellschaft, die ihrerseits zu einem grundsätzlich neuen Verhältnis zu Zeichen und Körpern führt. Eine neue Ästhetik bildet sich heraus: An die Stelle eines vornehmlich auditiven tritt ein vornehmlich visuelles Weltverständnis, das den Anforderungen einer dynamischen Welt besser gerecht zu sein scheint. Dieser Prozess führt zu einer tiefgreifenden Veränderung in Motivwahl und Darstellungsweise der bildenden Künste. Der Willen des Menschen, sich in der immer schnelleren Welt zurechtzufinden, findet Ausdruck in den künstlerischen Motiven: Natur, Haus, Hausrat und Gerät werden möglichst wirklichkeitsnah abgebildet und so genauso untersucht.

Die Freiheit der Natur

Die Stadt sollte den Menschen von der Launenhaftigkeit der Natur schützen. Doch sie wird als Gefängnis des gesellschaftlichen Lebens empfunden. Eberle sieht im Leben in der Natur, als Gegenüber zur Stadt, Fluchtmöglichkeiten vor der Verderbtheit der Sitten und den starren gesellschaftlichen Verhältnissen. Auf dem Lande genießt das Individuum eine Freiheit, die es in der Stadt vermisst. Allerdings hat sich das Individuum von seiner unmittelbar auf Natur gerichteten Praxis entfernt, die vormals den sinnvollen Zusammenhang zwischen Mensch und

Natur stiftete. Der Mensch spürt in seiner Andersartigkeit gegenüber der Natur den Wunsch, sich mit ihr zu verbinden. Doch er ist nicht mehr in der Lage, in sich die Stimme der Natur zu hören, sondern muss sich das Wesen der Natur empirisch erschließen. Jedoch fehlt es den empirischen Fakten an Zusammenhang. Der Mensch benötigt ein Instrument, das aus diesen Teilen, durch die er die Natur wahrnimmt, das Abbild der ganzen Natur macht: Die ästhetische Betrachtung der Objektwelt sorgt für die Übereinstimmung der wahrgenommenen Teile mit dem Subjekt, indem es sie nach Stimmung, Gefühl und Wissen ordnet. So hinterlegt das Subjekt seinen Sinneseindrücken gleichsam seine eigene Natur und ergänzt so das aus sich heraus, was dem Ausschnitt notwendig fehlt: Die ganze Natur.

Die Landschaft ist also an einen individuellen Betrachter gebunden, der ästhetisch zwischen sich und der Natur zu vermitteln sucht und erlischt ohne seine Vermittlungstätigkeit. "Ein Sonnenaufgang, den kein Menschaugen sieht, macht die Welt nicht wertvoller und erhabener" (Georg Simmel).

Die Natur der Künstler

Laut Eberle kann also durch die Kunst die vollkommene Verbindung von Mensch und Natur erreicht werden, die in der gesellschaftlichen Praxis nicht möglich ist. Dadurch rücken Künstler in die Rolle der Vermittler.

Künstler und ihre Werke werden zunehmend so beschrieben und verstanden, als ob die Natur in ihnen zu sich selbst käme. Künstler sind nicht nur Künstler von Natur aus, sie schaffen selbst wie die Natur. Sie ahmen nicht nur die äußeren Erscheinungen der Natur nach, sondern auch den natürlichen Prozess, der diese Erscheinungen hervorbringt. Indem sie die vereinzelt Dinge in eine neue Ordnung transportieren, die sie durch ihre Empfindungen und ihr schöpferisches Vermögen schaffen, erzeugen sie in sich den Inbegriff von Welt. Sie ordnen die erscheinende Wirklichkeit sinnvoll in Stellvertretung für ihre Mitmenschen. Die von ihnen entworfene und eingerichtete Ordnung ist keine natürliche mehr, sondern eine ästhetische, ideale, moralische. Zwar können sie das Wesen der Welt oder eines Menschen nicht definieren, aber sie können es, indem sie die Erscheinungen ordnen, sichtbar werden lassen. Dadurch werden sie und ihre Kunst in einer gewissen Weise autonom vom sonstigen gesellschaftlichen Alltag.

Den Betrachtern gewährt die Kunst für die Dauer der Versenkung die in der Alltagspraxis vermisste sinnvolle Übereinstimmung mit der Natur. Allerdings unter der Voraussetzung, dass sie von sich als konkretem, tätigen Wesen absehen und sich in ein passives Objekt der reinen Versenkung verwandeln.

So zieht das ursprünglich wohl ökonomisch geprägte Interesse der Stadtbewohner am Umland die

wissenschaftliche Erforschung und künstlerische Darstellung der Natur nach sich. Die künstlerische Darstellung des Landes kommt besonders dem stadtbürgerlichen Interesse entgegen, den nicht unmittelbar genussvollen materiellen Nutzen aus den Ländereien durch einen gleichgerichteten ästhetischen Zugang zu ergänzen. So wird es dem Bürger möglich, die aus dem Profitstreben resultierende Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen durch ästhetische Objektbeziehungen zu überwinden.

3. Naturbilder in Hirtendichtung und Landschaft

Im Folgenden möchte ich versuchen, strukturelle Deckungsgleichheiten in den Naturbildern von Hirtendichtung und Landschaftsmalerei herauszuarbeiten. In ihrer Gegenüberstellung sollen dann Umstände abgeleitet werden, auf die sich unser Umgang mit der Natur gründet.

Entfernung von der Natur

Bei Eberles Theorie der Landschaftswahrnehmung bedarf der Mensch der ästhetischen Betrachtung der Natur dann, wenn er spürt, dass er sich zu sehr von der unmittelbaren Praxis mit der Natur entfernt hat. Auf seinem Weg in die Zivilisation ist sie ihm fremd geworden. Die neue Wirtschaftsform hat sich in Gestalt von Stadt, Markt und Geld zwischen ihn und die Natur geschoben. Er ist nicht mehr in der Lage, die Stimme der Natur in sich zu hören, die vormals den sinnvollen Zusammenhang zwischen Mensch und Natur stiftete. So spürt er seine Fremdheit und darin den Wunsch nach einer Verbindung mit der Natur.

Beim Studium der antiken Autoren kann diese Motivation durchaus nachvollzogen werden. Die unterschiedlichen Darstellungen des Hirtentums verweisen dabei auf verschiedene kulturelle Neuerungen, die den Menschen glauben lassen, er habe seine Verbindung

zur Natur verloren. Der ersehnte Naturzustand wird mit einer überwundenen Kulturstufe gleichgesetzt, die dann rückblickend als vorkulturell betrachtet wird.

Bei den Überlieferungen des Pausanias haben wir es mit der Darstellung einer im wahrsten Sinne des Wortes vorkulturellen Natur zu tun. Bezeichnet das lateinische ‚cultura‘ doch nicht nur die Geisteskultur, sondern findet auch von Anfang an Verwendung für die Bodenkultur. Genau in diesem Horizont lässt sich diese Naturdarstellung lesen. Als Rückblick einer agrarischen Gesellschaft auf die nun abgelöste Kulturstufe des Hirtentums, als man zwar noch in einer direkteren Weise der Willkür der Natur ausgesetzt war, dafür aber noch in der Lage war – unentfremdet von der Technik des Ackerbaus – ihren Pulsschlag zu hören.

Im Arkadien des Theokrit wird Ackerbau getrieben, seine Hirten sind umgeben von Olivenhainen, Kornfeldern und Weinbergen. Und doch kann man nicht sagen, dass es sich bei ihnen um Naturburschen handelt. Denn der Dichter lässt sie höchst literarisch erscheinen und spielt damit mit dem Gegensatz zwischen Ländlich-Primitivem und Städtisch-Gebildetem. So gibt sich seine Dichtung als eine städtische Imagination zu erkennen, die den ursprünglichen Menschen auf dem Land verortet. Daraus lässt sich folgern, dass Theokrit das Stadtleben als gegenwärtigen Stand seiner Kultur empfindet. Da er

sich als Städter vom Landleben ausgeschlossen weiß, ist es ihm möglich, es in seiner Weise zu idealisieren.

Als Virgils Eklogen entstanden, steckte Rom noch in den Wirren der Bürgerkriege. In der Übernahme der Landschaftsdarstellung seines literarischen Vorbilds Theokrit kann man eine Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit der Muße und des Friedens erkennen. Diese Zeit ist für Virgil mit der griechischen Klassik verbunden, in deren Tradition er sich sieht. Allerdings bleibt er aus dieser vergangenen Zeit ähnlich hoffnungslos ausgeschlossen, wie vom väterlichen Landsitz. So bleibt ihm nichts weiter als ein zartes Sehnen nach dem Ort seiner Glückseligkeit. Im Wissen dieser Hoffnungslosigkeit besteht keine Notwendigkeit, sein Ziel in einer realistischen Weise zu beschreiben. Da er es sowieso nicht erreichen kann, kann es umso phantastischer sein.

So sieht der Mensch sich also in einem beständigen Entfernen von der Natur auf dem Weg in die Zivilisation. Nach jedem Schritt muss er bedauernd erkennen, dass er sich damit wieder weiter entfernt hat. Je weiter er sich entfernt wähnt, desto stärkeren Ausdruck findet seine Sehnsucht.

Der Ursprung

Bei den genannten Beispielen erfährt das Subjekt eine Teilung im Einbruch einer Technik und bedarf der Imagination zur Schaffung seiner Einheit.

Fraglich wird es dann, wenn innerhalb dieser Argumentation eine ‚faktische‘ Einheit als Beweis der späteren Teilung herangezogen wird.

Diese Vorgehensweise findet sich bei Eberle ebenso wie in der Überlieferung des Pausanias. Eberle möchte einen Ursprung in der sprachlichen Herkunft der Landschaft finden und muss dann Rodeland, also Kulturland, als diesen ausweisen. Der griechische Volksmund möchte ursprüngliche Menschen beschreiben, noch halbe Tiere, die autochthon, also der Erde selbst entsprungen sind. Und findet doch nur wieder Menschen, deren Lebensgrundlage eine Technik, die der Tierzähmung oder sogar –züchtung darstellt. Mit etwas Phantasie kann man sich archaische Arkadier vorstellen, die beim Melken ihrer Ziegen von den unsicheren, aber herrlich unbeschwerten Zeiten schwärmen, als sie noch Jäger und Sammler waren.

Das gemeinsame Dritte

Die Verortung eines Ursprungs scheint demzufolge nicht haltbar zu sein. Wann immer der Moment festgelegt wird, an dem der Mensch sich von der Natur ent-

fremdet hat, erweist sich dieser Moment als Übergang von einer Kulturstufe zur nächsten.

Dies scheint ein Widerspruch zu Max J. Friedländers Behauptung darzustellen, dass Mitglieder agrarischer Gesellschaften keine Landschaft wahrnehmen können, weil es ihnen nicht möglich ist, sich als Subjekte von der Natur zu unterscheiden.

Sinn bekommt diese These erst dann, wenn man sie durch die später angeführte "Ästhetische Erziehung des Menschen" von Schiller ergänzt, der ähnlicher Meinung zu sein scheint: Den Bauern gehe es gegenüber der Natur so, wie dem Kind gegenüber der Welt der Objekte: "Solange der Mensch in seinem ersten physischen Zustande die Sinnenwelt bloß leidend aufnimmt, ist er noch völlig eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn kein Welt. Erst wenn der Mensch im Laufe seiner Entwicklung die Einheit mit der Objektwelt verliert, indem er sie zu beherrschen und sich vorzustellen beginnt, tritt er ihr als selbstbewusstes Subjekt gegenüber. Erst wenn er in seinem ästhetischen Stande sie außer sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben Eins auszumachen".

Das Subjekt steht also der Natur gegenüber. Um nun etwas von seinem unbekanntem Gegenüber zu erfahren, ist es auf die Vermittlung angewiesen, die sich in

gleicher Weise verbindend und trennend zwischen Subjekt und Natur schiebt. Der Mensch hat keine andere Möglichkeit, als der Natur medial gegenüberzutreten.

Eberle zeigt, dass die Landschaftsmalerei ein solches Medium ist. Allerdings sind auch die als gemeinsame Dritte bezeichneten kulturellen Neuerungen Stadt, Geld und Markt Teile dieses Medienverbundes. Und in der gleichen Weise kann man ebenso die Techniken Ackerbau und Tierzucht als Mittler zwischen Mensch und Natur sehen. Demnach wäre es also angebrachter, eine Vorstellung von den Wirren medialer Umbrüche zu entwickeln, als das Bild vom Zersplittern vormaliger Einheiten zu bemühen.

Die Sehnsucht steckt im System

Wie sehr das Problem eines von Zeichenökonomien ist, zeigt sich an anderer Stelle in Eberles Text. Georg Simmels Naturbegriff beinhaltet laut Eberle ausdrücklich auch das, was uns die ganze Natur ahnen lässt. Damit befinden wir uns mitten im sprachlichen Dilemma. Da solch ein Symbol immer nur etwas Einzelnes sein kann, wird die Bestimmung der Natur an ihm problematisch. Denn, ‚ein Stück Natur‘ ist eigentlich ein innerer Widerspruch; die Natur hat keine Stücke, sie stellt die Einheit des Ganzen dar, und in dem Augenblick, in dem irgend etwas aus ihr herausgestückt wird, kann man eigentlich nicht mehr von

Natur sprechen. "Ein Stück Boden, was darauf ist, als Landschaft anzusehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur nun seinerseits als Einheit zu betrachten – was sich dem Begriff der Natur ganz entfremdet".

Für Eberle besteht hier ein Widerspruch zwischen dem Besonderen (Teil der Erdoberfläche) und dem Allgemeinen (Natur), der allerdings durch die individuelle Betrachtung (die Landschaftsmalerei) aufgehoben werden könne. Mir scheint dieser Konflikt zu tiefgreifend, als dass man ihm mit dem Begriff des ‚aufgehobenen Widerspruchs‘ gerecht würde.

Er deutet zunächst einmal auf das allgemeine sprachliche Problem, dass ein Begriff (oder ein Symbol) nicht das Ding ist, das er bezeichnet. Da er eine Art Platzhalter darstellt, stellt er, ganz im Gegenteil, die Abwesenheit des Dings dar.

Wenn es nun darum geht, die Natur, die Schöpfung in ihrer unendlich Gesamtheit, zu bezeichnen, wird dieses Problem in einer außergewöhnlichen Schärfe deutlich. Hier kann der Mensch wohl nicht anders, als sich dieser sprachlichen Kluft gewahr zu werden und wird so mit seinem Ausgestoßensein konfrontiert: Er spürt, dass er mit der Benennung der Natur alles ausgrenzt, was Natur ist, und gleichzeitig das in seinen Besitz nimmt, was er benennt. Gleichzeitig ist er allerdings als natürliches und kulturelles Wesen zur Vermittlung dieses Widerspruchs gezwungen. Somit ist der Mensch gefangen in einer traumatischen Struktur, die ihn

fortwährend zwingt, die Kluft, die die Sprache in ihn reißt, imaginär zu überbrücken.

So ist das Sprechen von der Natur auch immer eine Manifestation ihres Ausschlusses. Ihre Abwesenheit ist in jedes ihrer Symbole eingeschrieben. Die Sehnsucht steckt im System.

Literatur:

Curtius, Ernst Robert: "Die Ideallandschaft" in "Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter", Bern 1948

Duden: "Das Herkunftswörterbuch", Mannheim 1989

Eberle, Matthias: "Individuum und Landschaft", Gießen 1980

Maisak, Petra: "Arkadien – Landschaft vergänglichem Glücks", Frankfurt am Main 1992

Runte, Jessica: "Die Arkadiendarstellungen Ian Hamilton Finlays in den ‚Footnotes to an essay‘ von 1977", Magisterarbeit Bochum 2001

Schama, Simon: "Das neugestaltete Arkadien" in "Der Traum von der Wildnis", München 1996

Simmel, Georg: "Philosophie der Landschaft" in "Brücke und Tor", Stuttgart 1957

Snell, Bruno: "Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft" in "Die Entdeckung des Geistes", Göttingen 1975