ACHIM AURNHAMMER

Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit

Originalbeitrag erschienen in:
Martin Vöhler (Hrsg.): Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption.
Berlin: de Gruyter, 2005, S. [139]-164

Achim Aurnhammer (Freiburg/Br.)

Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit

Die literarische Rezeption des Dädalus-Ikarus-Mythos schöpft fast ausschließlich aus Ovid. Dennoch ist der Mythos nicht eindeutig, denn Ovid hat selbst bereits zwei konkurrierende Versionen geliefert.[1]

Die *Ars amatoria* II 17-98 präsentiert den Mythos als tragische, aber einfache Vater-Sohn-Beziehung, die keine Schuldfrage aufzuwerfen scheint: Ein Vater flieht mittels künstlicher Flügel zusammen mit seinem Sohn aus der Gefangenschaft eines Tyrannen. Wegen Mißachtung der väterlichen Instruktion stürzt der Sohn zu Tode, während der Vater wohlbehalten ankommt. Dagegen verkompliziert Ovid in den *Metamorphosen* VIII 152-259 die Beziehung durch eine eigenständige Rahmengeschichte. Sie lastet Dädalus den Mord an seinem Neffen Perdix an. Indem Ovid den in ein Rebhuhn verwandelten Perdix die Bestattung des Ikarus verlachen läßt, stiftet er eine Verbindung zwischen beiden Todesfällen: Der Tod des Ikarus erscheint als Sühne der Schuld, die Dädalus mit der Ermordung des Perdix auf sich geladen hat.[2] Ovids Doppelfassung des Mythos steckt den wirkungsgeschichtlich produktiven Deutungsspielraum der Vater-Sohn-Beziehung ab, deren Ambivalenz folgende Alternative bündig bezeichnet: Ist der Tod des Ikarus die Strafe für die Auflehnung gegen die väterliche Autorität oder späte Sühne des Vaters?

In der vollständigen Verlaufsform liegen dem Dädalus-Ikarus-Mythos folgende Phasen zugrunde: Schuld, Gefangenschaft, Belehrung, Flucht, Höhenflug und Sturz. Diese sechs Phasen gliedern sich nach ihrem wechselnden Fokus wiederum in drei Abschnitte: Die Vorgeschichte (Schuld und Gefangen-

---

1 Zum Dädalus-Ikarus-Mythos und seinem Nachleben vgl. Bernhard Greiner: Der Ikarus-Mythos in Literatur und bildender Kunst. In: Michigan Germanic Studies 8 (1982), S. 51-126, Niall Rudd: Daedalus and Icarus. (i) From Rome to the End of the Middle Ages; (ii) From the Renaissance to the Present Day. In: Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, hrsg. von Ch. Martindale. Cambridge 1988, S. 21-35, 37-53, 256-263, Carl B. Möller: Ikarus. Variation eines Motivs. Mayen 1989, Erich Unglaub: Steigen und Stürzen. Der Mythos von Ikarus. Frankfurt am Main u. a. 2001, Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann [1998], hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Leipzig ²2001.

2 Vgl. Werner Schubert: Explizite und implizite Mythendeutung (Ovids Daedalus-Icarus-Erzählung Met. 8, 183-235). In: Eirene 28. Studia Graeca et Latina, S. 25-31, hier: S. 27.

schaft) betrifft ausschließlich Dädalus, das tragische Ende (Höhenflug und Sturz) Ikarus; gemeinsam handeln Vater und Sohn nur in der Belehrungsszene und zu Beginn ihrer Flucht. So erhellt aus diesem Strukturmodell bereits eine Zweiteiligkeit, welche die Deutungsgeschichte des Ikarus-Mythos prägt. Aktualisierungen des ersten Teils stellen Dädalus in die Mitte des Interesses, die Konzentration auf den zweiten Teil des Mythos legt das Schwergewicht auf den Sohn. In der Frühen Neuzeit verlagerte sich das Rezeptionsinteresse immer mehr auf das ikarische Finale der Konstellation, auf Höhenflug und Sturz, während die dädalische Vorgeschichte, mit der eine moralische Bewertung der Akteure einhergeht, immer weiter in den Hintergrund rückte. Die Verschiebung der Rezeption führte zu vielfältigen Mythosvariationen und -korrekturen, die bislang nur ansatzweise erfaßt wurden. Auch wenn in jüngerer Zeit bedeutende Rezeptionszeugnisse des Ikarus-Mythos in der Frühen Neuzeit untersucht wurden,[3] steht eine systematische Erschließung und Ordnung des Textkorpus noch immer aus.

Zu Beginn der Frühen Neuzeit wurden Dädalus und Ikarus meist gegensätzlich bewertet. Dieser Umstand erklärt sich aus der nachhaltigen Wirkung der mittelalterlichen Ovid-Exegese. Wie schon der Kirchenvater Ambrosius den Ikarus-Mythos allegorisiert hatte,[4] wurden die *Metamorphosen* als symbolische Erzählung verstanden und durch Ethisierung und Allegorisierung mit der christlichen Lehre in Einklang gebracht.[5] Der *Ovide moralisé* vom Beginn des 14. Jahrhunderts hatte einerseits im dädalischen Himmelsflug eine Präfiguration von Christi Himmelfahrt als Heimkehr zu Gott gesehen, andererseits mit Ikarus gewarnt vor den Gefahren eines zu niederen Fluges als Symbol zügelloser Leidenschaft oder eines zu hohen Fluges als Sinnbild des Hochmuts.[6] In dem Maße, wie die spätmittelalterliche Ovid-Rezeption die Gestalt des Dädalus favorisierte, verfestigte sich die moralische Verurteilung der Ikarus-Figur. In den Chor dieser orthodoxen Ovid-*Moralisatio* stimmten auch viele humanistische Ovid-Exegeten ein. So betonen vor allem die bildlich-

---

3 Vgl. Joseph G. Fucilla: Etapas en el Desarrollo del Mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro. In: Ders.: Superbi colli e altri saggi. Rom 1963, S. 45-84, Marc Eigeldinger: Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVIe siècle. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises 25 (Mai 1973), S. 261-280, John H. Turner: The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry. London 1976, Ulrich Schulz-Buschhaus: Positionen Ronsards im „Barock" der europäischen Renaissance-Lyrik. Am Beispiel von zwei Ikarus-Sonetten. In: Romanistisches Jahrbuch 48 (1998), S. 69-83, Unglaub 2001 [wie Anm. 1].

4 Vgl. Philippus Picinellus: Mundus Symbolicus [Mondo simbolico, lat.], vermehrte Übers. von Augustinus Erath. Köln 1687, S. 159, Lib. 3, Nr. 72-75, s. v. ‚Ikarus' [siehe das reproduzierte Register in Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart 1967, Sp. 2113-2196].

5 Vgl. Unglaub (2001), S. 22-34, und Carl B. Möller (1989), bes. S. 53-57 [beide wie Anm. 1].

6 Vgl. Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle, hrsg. von C. de Boer u. a., Bd. 3: Bücher VII-IX. [r](Amsterdam 1932) Wiesbaden 1966, S. 146-155, bes. V. 1835-1842.

epigrammatischen Ovid-Deutungen um 1600 in pädagogischer Absicht die Sohnespflicht. Dem einflußreichen *Metamorphosen*-Kommentar des Georg Sabinus, der im Fall des Ikarus eine Mahnung zur „mediocritas" sieht[7], ist etwa der Germersheimer Arzt Johann Posthius verpflichtet. Er zieht aus dem Sturz des Ikarus die einprägsame Spruchweisheit: ‚Verwegenheit groß schaden bringt'.[8] Auch in der emblematischen Version der *Metamorphosen*, die Johann Georg Schoch Mitte des 17. Jahrhunderts veröffentlicht, dient Ikarus noch immer als warnendes Beispiel dafür, daß „auff dem Hochmuth gemeiniglich der Fall folgen" müsse.[9]

Doch differenzierte sich die konträre Bewertung der Dädalus-Ikarus-Konstellation allmählich aus. Die Ikarus-Figur wurde in der Frühen Neuzeit – wie ich im folgenden nachzeichnen möchte – zu einem vieldeutigen Sinnbild. An der Überführung der Ikarus-Figur aus einer einfachen Opposition in ein weitgefächertes Deutungsspektrum scheinen mir fünf poetische Verfahren maßgeblich beteiligt:

---

7 Vgl. Georg Sabinus: P. Ovidii Metamorphosis, seu fabulae poeticae: earumque interpretatio ethica, physica et historica [1554]. [r](Frankfurt: J. Wechel [1589]) New York 1976, S. 268 f.

8 Zit. nach Bodo Gutmüller: Picta Poesis Ovidiana. In: Renatae Litterae. FS für August Buck, hrsg. von Klaus Heitmann und Eckhart Schroeder. Frankfurt am Main 1973, S. 171-192, hier: S. 180.

9 Johann Georg Schoch: Der übel-geflügelte Ikarus. In: Ders.: Kurtze Verfassungen über des Ovidii Verwandlungs-Beschreibung/ Mit einem kurtzen Inhalt der Bücher und Gedichte vermehret. Leipzig: Köler für Fuhrmann 1652, Bl. b 7[v]. Ähnlich moralisiert Andreas Tscherning: Ikarus. Wieder in: Auserlesene Stücke der besten Deutschen Dichter, hrsg. von Johann Joachim Eschenburg. Bd. 3. Braunschweig 1778, S. 158. Auch in der Gattung der poetischen Grabschrift hält sich der Tenor der Warnung noch lange, unabhängig davon, ob Ikarus selbst spricht oder nicht; vgl. etwa Quirinus Kuhlmann: Grab Ikarus/ des Unverständig-Hochmüttigens. In: Ders.: Unsterbliche Sterblichkeit Oder Hundert Spil-ersinnliche Virzeilige Grabeschrifften [1668]. Jena 1671, S. 18, Nr. 17:

> Als ich mich gar zu hoch durch Luft u⟨nd⟩ Welt geschwungen /
> Und fast das Silber-schloß des Himmels durchgedrungen /
> Zerbrach mir [H]elius der Flügel weiche Pracht:
> Di Thetis hat mein Grab in ihre Schoß gemacht.

Ähnlich Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen: Täglicher Schau-Platz der Zeit. Leipzig: Gleditsch [3]1728 [ED 1695], S. 509 (wieder in: Poetische Grabschriften, hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 1987, S. 55):

> Des Ikarus.
> Wer als ein Falcke will den Adler übersteigen,
> Der seuffze nicht, wenn er die Fessel küssen muß.
> Es kan so Flug als Fall diß düstre Grab bezeugen,
> Und zwar durch diese Schrifft: Hier liegt ein *Icarus*.

- Komisierung,
- Mythenallianz,
- Paradoxierung,
- Heroisierung,
- Antonomasie.

Alle diese Verfahren weichen – in je unterschiedlicher Weise – die mittelalterliche Ovid-Moralisierung auf und lösen die Ikarus-Gestalt vom Vater. Diese Mythosvariationen und -korrekturen lassen sich freilich nicht in eine Sukzession zwingen, sondern bezeichnen simultane Diskurse. Ich werde sie ausschließlich an Versdichtungen illustrieren, also an lyrischen Gedichten, Emblemen, Epigrammen und versepischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts.

1. Komisierung

Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden neulateinische Epigramme, welche die Absicht verfolgen, den Bewertungsgegensatz von Vater und Sohn im Dädalus-Ikarus-Mythos komisch aufzuheben. So ironisiert Celio Calcagnini im *Casus Icari* die Vater-Sohn-Konstellation, indem er die Ovidische Anweisung des Dädalus – „medio tutissimus ibis"[10] – witzig widerlegt durch die Antwort des Sohnes, er bedürfe eher der Schwimmkunst:

Dædalus insuetis scindat licet aëra pennis,
  Non cessat natum voce monere tamen:
Icare, per medium: medio tutissimus ibis.
  Icarus exclamat, mi pater, adfer opem.
Ne frustra repetas miseri præcepta volatus;
  Iam rogo, iam dicta quâ ratione natem.[11]

Die komische Korrektur besteht darin, daß der traditionelle Fokus des Mythos vom Fliegen aufs Schwimmen verschoben wird. Das anschauliche Erzählen des Mythos wird über den Deutungsrahmen hinaus weitergeführt und verselbständigt sich bis zum komischen Detail. Der zum Sturz ins Wasser überbestimmte Fall des Ikarus verengt den Mythos. Der Verweis auf die ‚sichere Mitte' wird als situationsinadäquate Regel *ad absurdum* geführt und als intellektuelles Fehlverhalten persifliert.

---

10 Ovid: Met. II 137.

11 Celio Calcagnini: Casus Icari [vor 1541]. In: Delitiae CC. Italorum Poetarum, hrsg. von Janus Gruter. Frankfurt am Main: Rosa 1608, S. 522 [‚Der Sturz des Ikarus. Mag auch Dädalus mit ungewohnten Flügeln die Luft zerteilen, so läßt er dennoch nicht ab, den Sohn mit der Stimme zu mahnen: „Ikarus, durch die Mitte: in der Mitte wirst du am sichersten vorankommen." Ikarus ruft aus: „Vater, hilf mir! Wiederhole nicht vergebens die Regeln des elenden Fluges, sage mir bitte jetzt, wie ich jetzt schwimmen kann."']

Die ironische Kritik an Dädalus blieb nicht folgenlos, sondern wurde in der deutschen Epigrammatik, insbesondere in den komischen Grabschriften des Barock nachgeahmt. Dabei zeigt sich eine deutliche Verkürzung und Wertungsdifferenz. Ernst Christoph Homburgs Epigramm *Auff den fallenden Icarus* (1642) verknappt denselben Witz in einem einzigen Satz:

Als seinen kecken Sohn der Dædalus zum fliegen
Vermahnte / da man ihn schier sah' im Wasser ligen;
Rieff Icarus / du wirst itzt / Vater / zeigen an /
Nicht wie ich fliegen sol / nur wie ich schwimmen kan.[12]

Homburg gibt die nutzlosen Fluginstruktionen des Vaters nicht mehr in wörtlicher Rede wieder, sondern rafft sie im einleitenden Temporalsatz zusammen, um ganz auf die wörtliche Rede des Ikarus – eingeleitet durch die Inquit-Formel „Rieff" – abzuheben. Der antithetische Parallelismus des Schlußverses verleiht dem Sohn eine eigene Stimme, invertiert die väterliche Belehrung und gibt den altklugen Rat des Vaters der Lächerlichkeit preis. In einem Reimpaar David Schirmers wendet sich das Sprecher-Ich sogar direkt *An den Dädalus* (1657):

Vergebens hat dein Sohn gemachet sich zum Sternen /
Viel besser wer es ihm / er hette schwimmen lernen.[13]

Indem die Irrealis-Apostrophe es Dädalus als Versäumnis anlastet, dem Sohn nicht das Schwimmen beigebracht zu haben, macht sich das Sprecher-Ich nachträglich zum Anwalt des Ikarus. Dadurch ist aus der witzigen Pointe der komischen Korrektur ein tragikomischer Vorwurf geworden, der die Autorität des Vaters in Frage stellt und Ikarus als Opfer einer verfehlten Erziehung rehabilitiert. Darin zeigt sich, wie mittels der Komisierung die traditionelle Bewertung der mythischen Vater-Sohn-Konfiguration modifiziert, ja invertiert wird.

2. Mythenallianz

Ein anderes wichtiges Verfahren, mit dem sich die Bewertungsopposition auflockern ließ, ist die Mythenallianz oder -synthese: die Verbindung des Dädalus-Ikarus-Mythos mit anderen Mythen, vorzugsweise mit dem Phaëton-My-

---

12 Ernst Christoph Homburg: Auff den fallenden Icarus. In: Ders.: Schimpff- und Ernsthaffte CLIO. Hamburg: Hertel [2]1642, Tl. 2, Bl. Z 5j'.

13 David Schirmer: An den Dädalus. In: Ders.: Poetische Rosen-Gepüsche. Dresden: Berg 1657, S. 491. Vgl. die anonyme Variante in Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener [...] Gedichte dritter Theil. Leipzig: Fritsch 1703, S. 128:

An den Dädalus.
Mein Dädalus / dein sohn hat sich gewagt zun sternen /
Es wäre besser ihm / er hätte schwimmen lernen.

thos. Frühneuzeitliche Bildprogramme in Repräsentationsbauten wie dem Nürnberger Rathaus kombinierten nicht selten beide mythische Figuren, die, jeweils flankiert von ihren Vätern, potentielle Usurpatoren abschrecken sollten.[14] Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) hatte die Mythenallianz zwischen Ikarus und Phaëton noch damit begründet, daß beide „irs vatter rott" (‚ihres Vaters Rat') mißachteten und deswegen einen frühen Tod sterben mußten[15]. Doch verselbständigte sich die mythologische Kombination im Laufe des 16. Jahrhunderts, während die Vater-Sohn-Beziehung verblaßte. Die Verschränkung mit einer ähnlichen Gestalt abstrahierte und enthistorisierte den Ikarus-Mythos zum festen Sinnbild. Und die Mythenallianz suspendierte die moralische Ätiologie zugunsten einer modernen Wissenskritik. Hier ist vor allem das eindrucksvolle Rundbild des Hendrik Goltzius anzuführen.

Hendrik Goltzius: Ikarus. Kupferstich nach Cornelis van Haarlem. 1588

14 Die Allegorese des Phaëton, die „auf der Gleichsetzung mit Lucifer" fußt, parallelisiert seinen Sturz mit dem des Ikarus; vgl. Hans-K. und Susanne Lücke: Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek 2002, S. 477-486 („Phaëton"). Vgl. auch Robert Vivier: Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et Phaéton. Brüssel 1962.

15 Sebastian Brant: Das Narrrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, hrsg. von M. Lemmer. Tübingen [3]1986, S. 100 (XL 21-24).

Wie Jost Ammann stellt Goltzius in den „Himmelsstürmern", einer manieristischen Rundbildserie, „Ikarus" (1588) in eine Reihe mit anderen mythischen Rebellen: Tantalus, Phaëton und Ixion.[16] Diese neue Einordnung relativiert den ursprünglichen mythischen Kontext. Da zudem Phaëton als Rückenakt komponiert ist, bildet er die eigentliche Komplementärfigur zu Ikarus; Dädalus erscheint nurmehr als extrem verkleinerte Gestalt im Hintergrund. Die zwei Distichen, die den Tondo rahmen, wirken als Warnung nur halbherzig:

Scire dei munus, divinum est noscere velle,
Sed fas limitibus se tenuisse suis.
Dum sibi quisque sapit, nec justi examina cernit,
Icarus Icariis nomina donat aquis.[17]

Die Umschrift sakralisiert ‚Wissen' und Bildung so sehr, daß die Folge übermäßigen Wissensdursts, nämlich sich namentlich zu verewigen, weniger wie eine Strafe denn als humanistisches Ruhmesziel – im Sinne des Horazischen „Exegi monumentum" – erscheint. Wie Ikarus in der Kombination mit Phaëton seine Funktion eines mittelalterlichen Warnbildes für Ungehorsam gegenüber dem Vater einbüßt und sich zum Inbild ungebremsten Wissensdursts wandelt, zeigt sich sogar in der lehrhaften Emblematik. Florentius Schoonhovius führt unter dem Motto *Altum sapere periculosum* (‚Himmlisches zu erkunden ist gefährlich') Ikarus und Phaëton als doppelte Exempelfiguren für die Gefahr an, in die sich begibt, wer Himmlisches erkunden will.[18] Doch auch hier werden beide Himmelsstürmer ohne jeden Bezug auf die Sohnespflicht zu einem *Curiositas*-Symbol verallgemeinert.

Ikarus und Phaëton kombiniert auch Torquato Tasso in einem Sonett. Es apostrophiert den Widmungsempfänger (*Al Giulio Mosti*), den Prior des Sankt-Annenhospitals in Ferrara, wo der Dichter sieben Jahre interniert war:

---

16 Der Kupferstich nach einem Gemälde von Cornelis van Haarlem zeigt, wie Ikarus, schon ohne Flügel, im Sturz die Sonne anschaut und mit der linken Hand die Augen abschattet. Der Kupferstich diente auch in der angewandten Kunst als Vorlage, etwa für die Stuckdecke in der Burg Breuberg; vgl. Doris Strack: Die Stuckdekoration im Johann-Casimir-Bau der Burg Breuberg (erscheint demnächst).

17 Umschrift des Tondo von Hendrik Goltzius: Ikarus. Kupferstich nach Cornelis van Haarlem. 1588 [‚Wissen ist ein göttliches Geschenk, und göttlich ist der Wissensdrang, doch gilt das Gebot, die eigenen Grenzen nicht zu übertreten. Wer nur für sich selbst denkt und das Rechte nicht erkennt, schenkt – als ein Ikarus – Ikarischen Gewässern seinen Namen.']. Die Variation von Ovid: Tristia I 90 („Icarus, aequoreis nomina fecit aquis") findet sich kurz zuvor bei Ge⟨o⟩ffrey Whitney: A Choice of Emblemes, and other Devises, hrsg. von H. Green. ʳ(Leiden 1586) Hildesheim/New York 1971, S. 28 („In Astrologos"), dessen lateinische *Subscriptio* zudem Ikarus mit Phaëton kombiniert.

18 Florentius Schoonhovius: Altum sapere pericolosum. In: Ders.: Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia [1618], hrsg. von Dmitrij Tschižewskij. ʳ(Gouda 1618) Hildesheim/New York 1975, S. 9 (Kupferstich von Cristyn van de Passe II).

Se d'Icaro leggesti e di Fetonte,
ben sai come l'un cadde in questo fiume
quando portar da l'oriente il lume
volle e de i rai del sol cinger la fronte,
e l'altro in mar, ché troppo ardite e pronte
a volo alzò le sue cerate piume;
e cosí va chi di tentar presume
strade nel ciel per fama appena conte.
Ma chi dee paventare in alta impresa,
s'avvien ch'Amor l'affide? e che non puote
Amor, che con catena il cielo unisce?
Egli giú trae da le celesti rote
di terrena beltà Diana accesa,
e d'Ida il bel fanciullo al ciel rapisce.[19]

Tassos Oktett erinnert an die tödlichen Stürze von Ikarus *und* Phaëton, um daraus die Gefahr hohen Strebens abzuleiten. Doch stellt das Sextett mit adversativem Einsatz („ma") die übliche Moralisierung in rhetorische Frage. Es verweist auf Amors Beistand, der das Gelingen einer „alta impresa", eines ‚erhabenen Unternehmens', garantiere. Denn Amor sei mächtiger als die Götter des Olymp, wie die inverse Liebe der Göttin Diana für den schönen Knaben Endymion beweise. Durch die Kombination mit Phaëton und Assoziation mit Endymion isoliert Tassos Sonett Ikarus völlig von seiner mythischen Konfiguration und rückt ihn in eine Reihe vorbildlicher Heroen im Zeichen Amors, die den Wechsel der Welten wagen. In Tassos Hinzufügung von Endymion deutet sich bereits an, wie solche Mythenallianzen zu vielfältigen Synthesen amplifiziert werden, in denen der Einzelmythos nur noch als metaphorischer Teilaspekt dient.

3. Paradoxierung

Wie selbst die ‚orthodoxe' Ovid-Interpretation die traditionelle *Moralisatio* der Ikarus-Figur relativierte, erhellt aus eigenartigen Paradoxierungen und Ambiguisierungen: Sie übertragen den Gegensatz von Dädalus und Ikarus auf die

19 Torquato Tasso: Al signor Giulio Mosti [Rime, Nr. 794]. In: Ders.: Rime, hrsg. von Bruno Basile. 2 Bde. Rom 1994, Bd. I, S. 787 f. [‚Weißt du von Phaeton's und Ikar's Wagen, | So weißt du auch, wie Wellen *den* umfingen, | Als er das Licht aus Osten wollte bringen | Und Sonnenstrahlen um die Stirne tragen! | Und *den* das Meer, als kühn er aufgeschlagen | Zu schnellem Flug die wachsgefügten Schwingen; | Und also geht's, wagt's Einer, zu durchdringen | Straßen, wovon der Ruf kaum weiß zu sagen. | Doch wem darf vor dem kühnsten Wagniß bangen, | Schirmt Amor ihn, der Jegliches vollbringet, | Amor, der kettend den Olymp umschnüret? | Er ist es, der herab vom Himmel zwinget | Dianen, von der Erde Reiz befangen, | und auf vom Ida schönen Knaben führet.' (Übers. von Karl Förster, 1821)]. Als ähnlich komplementäre Bildspender kombiniert Cesare Rinaldi: Canzoniere. Bologna 1602, Rime III I, V. 4-5, Phaëton und Ikarus: „Di Fetonte l'ardire, d'Icaro l'ale".

Figur des Ikarus und mengen damit widersprüchliche positive Aspekte in das moralische Warnbild.[20] Eine solche Paradoxie prägt schon das Emblem *In astrologos* (1531) des Andrea Alciato. Es isoliert die Ikarus-Gestalt aus ihrem mythischen Kontext, um mit der isolierten Ikarus-Gestalt Astrologen vor übermäßiger Neugier zu warnen:

Icare per superos qui raptus et aëra, donec
  In mare præcipitem cera liquata daret.
Nunc te cera eadem fervensque resuscitat ignis,
  Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caveat quicquam prædicere, præceps
  Nam cadet impostor dum super astra vehit.[21]

Die lateinischen Distichen apostrophieren Ikarus, der wie später bei Luigi Groto und Giambattista Marino in Form einer Wachsstatue wiedergeboren wird.[22] Die ironische Paradoxierung beschränkt sich bezeichnenderweise auf das lateinische Original, das sich an einen humanistisch gebildeten Adressatenkreis wendet. Anders die behäbige frühneuhochdeutsche Knittel-Version[23]: Sie

---

20 Diese Mythoskorrekturen ließen sich – systemtheoretisch gesprochen – als paradoxe ‚Re-entries' fassen; vgl. dazu GLU: Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, hrsg. von Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito. Frankfurt am Main 1997, S. 152-154, s. v. „Re-entry".

21 Andreas Alciatus: In astrologos / Wider die sternseher. In: Ders.: Emblematum libellus [1531], hrsg. von August Buck. [(Paris 1542) Darmstadt 1991, S. 122 f. [‚Ikarus, geeilt durch Himmel und Lüfte, bis schließlich das geschmolzene Wachs dich kopfüber der See überliefert, jetzt beleben dich dasselbe Wachs und heißes Feuer wieder, so daß du durch dein Beispiel sichere Lehren lehrst: Ein Astrologe hüte sich, etwas vorherzusagen, denn kopfüber fällt der Betrüger, wenn er über die Sterne hinaus fährt.'] (Anonymer Holzschnitt nach Jörg Breu).

22 Vgl. Luigi Groto: Al medesimo [Icaro]. In: Delle Rime di Luigi Groto, cieco d'Hadria. Nuovamente ristampate, et ricorrette dal medesimo Auttore. Venedig: F. und A. Zoppini 1595, S. 158:

Al medesimo [Icaro]
Icaro (o come gira il ciel) la cera,
Che strutta ti diè morte; hor colta, e unita,
In se formando la tua imagin vera,
Nova ti rende, e avventurosa vita
Il calor con cui l'acqua esce primera,
Che già ti nocque tanto, hora t'aita.
Frena hor del corpo, e del desio le piume,
Che non dii nome novo al nostro fiume.

[‚Ikarus – wie sich der Himmel dreht! – das Wachs, das geschmolzen dir den Tod brachte, gibt dir nun, gesammelt, vereint und zu deinem wahren Bildnis geformt, ein neues, und abenteuerliches Leben zurück. Die Hitze, die vormals im Wasser endete und dir so sehr schadete, hilft dir jetzt. Halte die Flügel des Körpers und der Begierde im Zaum, damit du unserem Fluß keinen neuen Namen geben mußt.']

Ganz ähnlich gestaltet ist das Madrigal von Giovanni Battista Marino: Icaro in cera [vor 1619]. In: Ders.: La Galeria, hrsg. von Marzio Boeri. Bd. 1. Padua 1979, S. 301 (Text und dt. Übersetzung bei Aurnhammer und Martin 2001, S. 76 [wie Anm. 1]).

23 Die anonyme Übersetzung in Alciatus (1542), S. 123 [wie Anm. 21], lautet:

verzichtet auf Anrede, Empathie und Wiedergeburt und rügt nach althergebrachtem Muster den Höhenflug des Ikarus als „wider seins vaters ler". Freilich paßt die Einleitung der deutschen Version zur abschreckenden Anwendung des Mythos auf die Astrologie, die der Schlußvers bündig zusammenfaßt. Dagegen wirkt im lateinischen Original der moralisierende Appell an die Astrologen im Verhältnis zur empathetischen Einleitung unmotiviert. Diese Unstimmigkeit in Alciatos Epigramm führe ich auf einen Kompromiß zwischen der üblichen *Moralisatio* und der modernen spielerischen Aufwertung des Ikarus zurück.

Ähnliche ‚Re-entry'-Formen, die das übliche konträre Bewertungsmuster erfüllen, aber durch den Einzug eines neuen Gegensatzpaares gleichzeitig paradoxieren, finden sich sogar in scheinbar orthodoxen Ovid-Exegesen wie den *Emblemata* des Nicolaus Reusner:

Inter utrunque tene

Wider die sternseher
Als Icarus seinn flug erschwang
Zu hoch, wider seins vaters ler,
Bald im durch das gwichst gfider drang
Die Sonn, und schlueg in inn das meer:
Daß gschicht wol zu bedencken wer
Eimm sternseher, das er seinn mund
In den himel setzt nit zu fer,
Zu hoch gestelt ist nimmer gsund.

Subvolat ad cœlum ceratis Dædalus alis:
  Sic labyrinthæo tutus ab hoste fugit.
Icarus it comes huic puer: inter utrunque volare
  Quem monet, et media tutiùs ire via.
Celsior it, pennisque puer labentibus orbus
  Fatales proprio nomine signat aquas.
Qui se non noscit, sed concipit æthera mente:
  Et supra sortem qui nimis alta sapit:
Maioresque suo pennas extendere nido
  Gaudet; et à media flectere sæpe via:
Sentiet Icarium fatum: sublimibus ausis
  Excidet: et vitam claudet in orbe miser.[24]

Nur zwei der sechs Distichen von Reusners Epigramm sind der Dädalus-Ikarus-Konstellation gewidmet, zwei Drittel des Gedichts gelten Ikarus. In Reusners Ikarus-Kritik deutet sich zudem eine argumentative Verschiebung an. Denn Ikarus wird zwar verurteilt, aber nicht wegen seines kindlichen Ungehorsams gegenüber Dädalus, sondern wegen seines unstillbaren Wissensdrangs, der gegen das christliche *Curiositas*-Verbot verstößt. Zudem wird das ‚altum sapere' nicht prinzipiell abgelehnt, sondern lediglich im Unterschied zur humanistischen Selbsterkenntnis abgewertet. In Reusners Epigramm ist jedenfalls die übliche Ikarus-*Moralisatio* ‚Gehorsam vs. Ungehorsam' durch das zusätzliche Gegensatzpaar ‚Überirdisches Wissen vs. Selbsterkenntnis' deutlich relativiert. Daher erscheint die moralische Warnung vor einem elenden Ende nicht hinreichend motiviert.

Um die paradoxe Integration einer neuen Bedeutung in die alte moralisierende Bewertungsopposition bemüht sich auch Otto van Veen in seinem einflußreichen dreisprachigen Emblembuch:

---

24 Nicolaus Reusner: Emblemata partim Ethica, Et Physica: Partim vero Historica et Hieroglyphica. '(Frankfurt am Main 1581) Hildesheim u. a. 1990, S. 140 f. [‚Dädalus fliegt mit wächsernen Flügeln zum Himmel auf: so flieht er sicher vor dem labyrinthischen Feind. Der Knabe Ikarus begleitet ihn: diesen ermahnt er, zwischen Himmel und Erde zu fliegen und sicherer auf dem Mittelweg zu bleiben. Er steigt aber höher und der Federn beraubt, bezeichnet der Knabe die verhängnisvollen Wasser mit seinem Namen. Wer sich nicht kennt, sondern nach dem Himmel trachtet und über sein Los hinaus zu Hohes wissen will und sich freut, seine Federn weit über sein Nest hinaus auszudehnen und oft vom mittleren Weg abzuweichen, der wird ein Schicksal wie Icarus erfahren; er wird aus seinen vermessenen Höhen abstürzen und sein Leben elend auf der Erde beenden.'] Warum die *Pictura* in Reusners Emblem Dädalus und Icarus gemeinsam präsentiert, obwohl sich die *Subscriptio* auf Icarus bezieht, hat einen einfachen Grund: Die *Pictura* des Holzschneiders Virgil Solis folgt der Abbildung des Dädalus-Ikarus-Mythos in den einflußreichen Ovid-Illustrationen des Bernard Salomon.

Medio tutissimus ibis

Dædalus, en, medium tenet, extrema Icarus; ille
Transvolat, hic mersus nomine signat aquas.
Gaudet Amor medio, nec summa nec infima quærit;
Si qua voles aptè nubere, nube pari.[25]

Van Veens konventionelles Motto, demzufolge der ‚Mittelweg der sicherste' ist, hält sich ganz an Ovid.[26] Auch die *Pictura* bringt die übliche Konstellation des Paares: den stürzenden Ikarus, umrahmt von Sonnenstrahlen, im Zentrum des Bildes Dädalus, die Schwingen ausgebreitet, darunter ein pflügender Bauer. Den innovativen Aspekt stiftet die Figur im Vordergrund: ein geflügelter Amor, der auf Ikarus weist. Den galanten Sinn erläutert die *Subscriptio*. Sie

25 Otto van Veen: Medio tutissimus ibis. In: Ders.: Amorum Emblemata, hrsg. von Dmitrij Tschižewskij. ʳ(Antwerpen 1608) Hildesheim/New York 1970, S. 43 f. [‚Der Mittelweg ist der sicherste. – Dädalus, siehe, hält die Mitte, Ikarus die Extreme; jener fliegt hinüber, dieser ertrinkt und gibt dem Meer seinen Namen. Amor freut sich an der Mitte und sucht weder Höchstes noch Tiefstes; wenn Du recht heiraten willst, heirate im gleichen Stand!ʿ].

26 Ovid: Met. II 137.

verquickt zwar noch *Moralisatio* und Galanterie in paradoxer Weise, weist aber doch der amourösen Indienstnahme des Mythos den Weg.

4. Heroisierung

Der italienische Dichter Jacopo Sannazaro hatte bereits Anfang des 16. Jahrhunderts in einem wirkungsmächtigen Sonett Ikarus von seinem Vater isoliert und den Wagemut als Weg zu einem ruhmreichen Tod gepriesen:

Icaro cadde qui: queste onde il sanno,
che in grembo accolser quelle audaci penne;
qui finí il corso, e qui il gran caso avvenne
che darà invidia agli altri che verranno.
Aventuroso e ben gradito affanno,
poi che, morendo, eterna fama ottenne!
Felice chi in tal fato a morte venne,
c'un sí bel pregio ricompensi il danno!
Ben pó di sua ruina esser contento,
se al ciel volando a guisa di colomba,
per troppo ardir fu esanimato e spento;
et or del nome suo tutto rimbomba
un mar sí spazïoso, uno elemento!
Chi ebbe al mondo mai sí larga tomba?[27]

Das dreifach intensivierte deiktische Ortsadverb „qui" [‚hier'] und das Demonstrativpronomen „queste" (‚diese Wellen') vergegenwärtigen den ‚großen Fall' des Ikarus, und ein Ausblick auf künftige Ikariden enthistorisiert ihn zu einem überzeitlichen Ereignis. Das zweite Quartett preist in zwei Ausrufesätzen den so ruhmvoll Gestorbenen („eterna fama", „sí bel pregio") glücklich: „Felice". Diese Inversion des traditionellen Warnbildes in ein Glücksbild ist wohl das deutlichste Beispiel einer Mythoskorrektur. Das alternierend gereimte Sextett resümiert noch einmal den Kontrast von Höhenflug und Fall, konkretisiert durch die Wörter ‚Himmel' und ‚Meer' („ciel" und „mar"), um dann in der chiastischen Epimone „mar sí spazioso" und „sí larga tomba" den heroischen Tod zu preisen. Sannazaros rhetorische Schlußfrage invertiert den paradoxen Topos von den ‚kleinen Gräbern großer Helden' – Alexander der Große und

27 Jacopo Sannazaro: „Icaro cadde qui" [1530]. In: Ders.: Opere volgari, hrsg. von Alfredo Mauro. Bari 1961, S. 195 [‚Hier stürzte Ikarus: das wissen diese Wellen, die in ihrem Schoß jene kühnen Federn empfingen; hier endete der Lauf, und hier ereignete sich der große Sturz, der die andern mit Neid erfüllen wird, die noch kommen werden. | Seine Mühe wurde reich belohnt, im Tod erwarb er ewigen Ruhm! Glücklich, wem solcher Tod beschieden und solch schöner Lohn den Schaden ersetzt! | Wohl kann der mit seinem Untergang zufrieden sein, der einer Taube gleich in den Himmel flog und wegen zu großer Glut entkräftet starb. | Und nun hallt weit von seinem Namen ein so weites Meer wider, eine Naturgewalt: Wer hatte in der Welt jemals ein so großes Grab?']. Zur Wirkungsgeschichte dieses Epigramms vgl. den Aufsatz von Ulrich Schulz-Buschhaus (1998) [wie Anm. 3].

Pompeius Magnus sind die bekanntesten Beispiele; diese historischen Helden übertrifft Ikarus durch sein unermeßliches Grab. Viele europäische Dichter schrieben Sannazaros Heroisierung des Ikarus fort, die sich ausschließlich auf Höhenflug und Sturz konzentriert und Dädalus ausspart.

Doch zeitigte die humanistische Ikarus-Heroisierung ihrerseits gewisse Veränderungen. Philippe Desportes rhetorisierte Sannazaros Sonett in einer französischen Nachahmung (1573):

Icare est cheut icy le jeune audacieux,
Qui pour voler au Ciel eut assez de courage:
Icy tomba son corps degarni de plumage,
Laissant tous braves cœurs de sa cheutte envieux.
O bien-heureux travail d'un esprit glorieux,
Qui tire un si grand gain d'un si petit dommage!
O bien-heureux malheur plein de tant d'avantage,
Qu'il rende le vaincu des ans victorieux!
Un chemin si nouveau n'estonna sa jeunesse,
Le pouvoir luy faillit mais non la hardiesse,
Il eut pour le brûler des astres le plus beau.
Il mourut poursuivant une haute adventure,
Le ciel fut son desir, la Mer sa sepulture:
Est-il plus beau dessein, ou plus riche tombeau?[28]

Vor allem das zweite Quartett ist durch zusätzliche Anaphern (Eingänge der Verse 1 und 3), Parallelismen, Antithesen („si grand gain d'un si petit dommage") und paronomastische Distinktionen („O bien-heureux malheur", „vaincu [...] victorieux") gnomisch intensiviert. Dies gilt auch für das Sextett, dessen Reimordnung – abweichend vom italienischen Vorbild – mit dem typisch französischen Paarreim einsetzt: Darin wird die ‚Neuheit' des Unternehmens betont. Sententiöse Parallelismen, die sich als *Versus rapportati* entsprechen und die antithetische Spannung zwischen ‚Himmel und Meer' betonen, beschließen das Gedicht.

Noch stärker verändert der elisabethanische Dichter William Drummond Sannazaros Mustersonett, denn er überträgt den Lobpreis der „audacious

28 Philippe Desportes: Les amours d'Hippolyte, hrsg. von Victor E. Graham. Genf/Paris 1960, S. 11 f. [‚Hier ist Ikarus gestürzt, der waghalsige Jüngling, der genug Mut hatte, gen Himmel zu fliegen: Hier fiel sein Körper nieder, des Federkleides entblößt, [und] ließ alle tapferen Herzen seines Sturzes wegen neiderfüllt zurück. | Oh glückseliges Schaffen eines ruhmreichen Geistes, der solch großen Gewinn aus so kleinem Schaden zieht! Oh glückseliges Unglück voll von zahlreichen Vorzügen, auf daß es dem Besiegten siegreiche Jahre zurückgebe! | Ein so neuer Weg erstaunte seine Jugend nicht, das Können fehlte ihm, aber nicht der Mut; ihm war beschieden am schönsten Gestirn zu verbrennen. | Er starb, während er einem großen Abenteuer nachjagte, sein Verlangen war der Himmel, das Meer wurde sein Grab: gibt es ein schöneres Vorhaben, oder ein herrlicheres Grabmal?'].

wings" in ein Rollengedicht, das Ikarus spricht (um 1615).[29] Drummonds Ikarus – „a Monster new" – stürzt, als ihn auf seinen ‚luftigen Wegen' die Sonne blendet und die ‚Musik der Sphären' bezaubert. Mit dem ewigen Ruhm rechtfertigt Ikarus seinen tödlichen Sturz in einer kühnen Antithese:

> Yet doth Renowne my Losses countervaile,
> For still the Shore my brave Attempt resounds.[30]

In der heroischen Interpretation gewinnt der Ikarus-Mythos auch eine spezifisch ständische Qualität. So illustriert ein italienischer Fürst um 1600 seine Imprese *Nil linquere inausum* (‚Nichts ungewagt zu lassen') mit der fliegenden Ikarus-Gestalt. Der humanistische Kommentar verteidigt die kühne Imprese mit dem Wagemut des modernen Entdeckers Americo Vespucci und des großen Pompeius: „Audaces fortuna juvat, timidosque repellit, ac nunquam periculum sine periculo vincitur".[31]

5. Antonomasien

Die quantitativ wie qualitativ wichtigste Variation des spätmittelalterlichen Ikarus-Mythos bildet ein bestimmter Typus der Antonomasie, nämlich die sogenannte ‚Vossianische Antonomasie' nach dem Prinzip: ‚Individuum pro specie', wie man ‚ein Herkules' sagt, wenn man einen ‚starken Mann' meint.[32] Solche Vossianischen Antonomasien begegnen in frühneuzeitlichen Deutungen des Ikarus-Mythos in Hülle und Fülle. Die antonomastischen Übertragungen lockern den Bezug zum Mythos, entkräften die traditionellen Wertungen und eröffnen dadurch einen größeren Deutungsspielraum. Einige Typisierungen bedienen sich freilich der gängigen Interpretation und behalten den Gestus des Warnbilds bei. So warnt der Altdorfer Professor Johann Michael Dilherr in seinem programmatischen *Icarus academicus* (1643) seine Studenten vor unkontrolliertem Selbststudium und studentischem Müßiggang (die Neigung der Studenten zum Wein und zur schaumgeborenen Venus wird mit den Gefahren des Meeres für den mythischen Ikarus analogisiert), um sich selbst als

---

29 William Drummond of Hawthornden: Icarus. In: Ders.: The Poetical Works, hrsg. von L. E. Kastner. Bd. 1. New York 1968, S. 103. Wieder mit dt. Übers. in Aurnhammer und Martin (2001), S. 62 [wie Anm. 1].

30 William Drummond of Hawthornden (1968), S. 103, Vers 10-11 [wie Anm. 29].

31 Jacobus Typotius: Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum [1601-1603], hrsg. von I. Schwarz-Winklhofer. Graz 1972, S. 102 und 104 f., Taf. 119. Der lateinische Kommentar variiert ein lateinisches Dictum, das vorrangig auf Vergil: Aeneis 10, 284 („Audentes fortuna iuvat") zurückgeht; vgl. Muriel Kasper: Reclams Lateinisches Zitaten-Lexikon. Stuttgart ^{3}2000, S. 4.

32 Zur ‚Vossianischen Antonomasie' vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. München ^{2}1973, § 581.

dädalischen Führer zu empfehlen.[33] Das Titelblatt präsentiert zwar die traditionelle Vater-Sohn-Konfiguration, doch ist die Konfiguration nur mehr bildlich gemeint.[34] Die meisten Vossianischen Antonomasien isolieren aber die Ikarus-Figur – in viel stärkerem Maße als die anderen Variationstypen – von ihrem mythischen Kontext. Denn ein ‚neuer Ikarus' aktualisiert lediglich einen Aspekt des mythischen Vorbilds: Schönheit, Kühnheit, Jugend, Wissensdurst, Ehrgeiz oder Liebe. Da die antonomastische Übertragung eine gewisse Übereinstimmung mit dem Mythos voraussetzt, gleichzeitig aber den neuen, individuellen Aspekt der Wiederholung bezeichnen muß, kommt es nicht selten zu kühnen Mythoskorrekturen. Der Individualisierung entsprechend ist die typische Form für den antonomastischen Mythosgebrauch die Ich-Aussage: Ein lyrisches Ich stilisiert sich zum ‚neuen' Ikarus.

Die Subjektivierung dient nicht selten der poetologischen Selbstreflexion im mythischen Helden. So apostrophiert in einem Sonett (1546) Mellin de Saint-Gelais sein Schreibwerkzeug, die Feder, um im mythologischen Vergleich mit den ikarischen Schwingen sein prekäres Amt eines Hofdichters und die Fährnisse panegyrischer Galanterie zu versinnbildlichen:

Ne craignez point, plume bien fortunee,
Qui vers le ciel vous allez eslevant,
Faire ruine, Icarus ensuivant,
Qui trop haulsa l'œsle mal empennee.
Du beau soleil ou estes destinee
Vous n'irez point la chaleur esprouvant;
Mais deviendrez, soubs ses raiz escrivant,
De sa clarté belle et enluminee.
Et si vollant parmy le grand espace,
De ses vertuz quelque feu concevez,
Ja moins pourtant ne vous en eslevez.
Ce ne sera feu qui brusle ou defface,
Mais bien faira sa divine estincelle,
Comme Phenix revivre et vous et elle.[35]

---

33 Johann Michael Dilherr: Icarus Academicus. Nürnberg (W. Endter) 1643.

34 Der Kupfertitel von P. Treschel nach Zeichnung von G. Strauch zeigt die Ovidische Szenerie eines Seestücks mit Küste: links ist Kreta mit dem Labyrinth zu sehen, im Vordergrund ein Hirte und auf dem Wasser ein Segelschiff. Darüber fliegt ruhig auf halber Höhe Dädalus, während oben – der Sonne nahe – Ikarus mit aufgelösten Schwingen kopfüber nach unten stürzt. Ein Pfau links im Vordergrund stellt wohl Ovids Perdix dar. In der Mitte des Bildes findet sich eine große Buchstabenwalze, die an einem Band mit der Aufschrift „intelligentibus" hängt. Auf ihr ist der Titel zu lesen: „ICARUS | ACADE | MICVS".

35 Vgl. Mellin de Saint-Gelais: Sonnets [ED 1546], hrsg. von Luigia Zilli. Genf 1990, S. 23 f. Das „Ja" (Vers 12) steht wohl für ‚jamais' [‚Auserwählte Feder, die Ihr Euch gen Himmel erhebt, fürchtet nicht zu fallen wie Ikarus, der die schlecht mit Federn bedeckten Flügel zu hoch erhob. | Ihr werdet nicht unter der Hitze der Sonne, von der Ihr ausersehen seid, leiden, sondern Ihr werdet, wie unter ihren Strahlen schreibend, durch ihre Klarheit schön und leuchtend erscheinen. | Und falls ein wenig Feuer ihrer Tugenden Euch erfaßt, während Ihr durch

Häufig sind solche poetologischen Ikarus-Antonomasien amourös aufgeladen. Meist ist es ein liebender Dichter, der als ‚neuer Ikarus' zu dem Licht seiner hohen Liebe strebt. Diese Konstellation deutet Ludovico Ariosto in einem Sonett (vor 1533) nur an, in dem sich das lyrische Ich mit dem ungenannten mythischen Vorbild vergleicht.[36] Luigi Tansillo heroisiert und verklärt im ikarischen Selbstbildnis seine unstandesgemäße Liebe:

Aspirò ad un amore tant'alto, che, anche cadendo,
egli sarà lodato per la sua audacia

Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto
le spiega l'animoso mio pensiero,
che, ad ora ad ora sormontando, spero
a le porte del ciel far novo assalto.
Tem'io, qualor giú guardo, il vol tropp'alto,
ond'ei mi grida e mi promette altero,
ché s'al superbo vol cadendo, io pero,
l'onor fia eterno, se mortale è il salto.
Ché s'altri, cui disio simil compunse,
diè nome eterno al mar col suo morire,
ove l'ardite penne il sol disgiunse,
ancor di me le genti potran dire:
– quest'aspirò a le stelle, e s'ei non giunse,
la vita venne men, non già l'ardire! –[37]

Im Oktett, das die sprechenden Reimwörter ‚Höhe' und ‚Sturz', „alto" und „salto", rahmen, sieht sich das liebende Ich als ikarischen Himmelsstürmer: Dabei hat Amor die Rolle eines neuen Dädalus, denn er beflügelt den Liebenden. Doch erst im alternierend reimenden Sextett bezieht sich das lyrische Ich im mythologischen Vergleich auf Ikarus, der freilich – als ‚anderer' („altri") bezeichnet – nicht namentlich genannt wird. Doch dient dessen heroischer Tod

---

den großen Raum fliegt, nähert Euch ihr dennoch niemals weniger. | Es wird kein Feuer sein, das brennt oder etwas auslöscht, sondern eines, das durch seinen göttlichen Funken sowohl Euch als auch sie wie Phoenix auferstehen lassen wird.']

36 Ludovico Ariosto: Del mio pensier. In: Ders.: Opere. Bd. 3: Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere, hrsg. von Mario Santoro. Turin 1989, S. 218 f. Text und Alfons Kissners deutsche Übersetzung bei Aurnhammer und Martin (2001), S. 60 f. [wie Anm. 1].

37 Luigi Tansillo: Amor m'impenna l'ale. In: Il Canzoniere, hrsg. von Erasmo Pèrcopo. Bd. 1. Neapel 1926, S. 4 [‚Er trachtete nach einer so hohen Liebe, daß er, sollte er auch scheitern, für seinen Wagemut gelobt sein wird. – Amor beflügelt mich; zu solcher Höhe entfaltet mein kühner Mut die Schwingen, daß ich, mehr und mehr aufsteigend, hoffe, einen neuen Angriff auf die Himmelstore zu machen. | Ich fürchte, zu hoch zu fliegen, wenn ich hinabschaue. Daher ruft er [Amor] mir und verspricht mir hoch, daß die Ehre ewig währe, wenn ich bei so stolzem Flug stürze und der Sturz tödlich ist. | Denn ein anderer, getrieben von demselben Begehren, hat sich mit seinem Tod im Meer namentlich verewigt, wo die Sonne die heißen Federn kühlte, | so wird man auch mir nachrufen können: „Der strebte nach den Sternen, und wenn er nicht dorthin gelangte, so büßte er das Leben ein, nicht den Mut".']. Der individuelle Selbstbezug im antonomastischen Mythengebrauch markiert die Differenz zum ‚einfachen' Verfahren der Heroisierung.

dem liebenden Ich zum Trost und Vorbild für das eigene Himmelsstreben. Während bei Tansillo die antonomastische Selbststilisierung zum neuen Ikarus neuplatonisch fundiert ist, blieb die amouröse Indienstnahme der Ikarus-Figur vor Trivialisierungen nicht gefeit.

In Ikarus erkannten sich vor allem die galanten Dichter, deren amouröse Rollenlyrik mit den Konventionen literarischer Dezenz brach. Diese Selbstreflexion begegnet bei den italienischen Manieristen ebenso wie bei den spanischen Dichtern des *Siglo d'oro*.[38] Auch in der deutschen Barocklyrik vergleicht sich das liebende lyrische Ich gerne mit Ikarus. Daß es dabei zu bisher übersehenen Adaptionen romanischer Vorbilder kommt, zeigt Daniel Czepkos Gedicht *Nichts ohne Gefahr* (um 1635/40):

Nichts ohne Gefahr. Icarus und Daedalus.
An die liebreiche Morata

Zu dir als zu meiner Sonnen
Hab ich meinen Flug begonnen,
Ungewiß ob ich im Ziehn
Icar oder *Dædal* bin:
    Doch gewiß kan man erkennen,
Daß nicht bloß die Flügel brennen,
Auch das Leben büß ich ein
Umb der Augen süßen Schein.
    Nun ich folge meinen Sinnen,
Könt ich nur den Platz gewinnen,
Welchen *Dædalus* gekriegt,
Läg ich gleich, wo *Icar* liegt.[39]

Czepko ahmt Battista Guarini inhaltlich nach, nicht formal. Denn Czepko gibt Guarinis Madrigal *Cor volante* als Strophenlied wieder, pikanterweise in einer typischen Kirchenliedstrophe[40]:

A voi, donna, volando,
l'amoroso mio cor da me si parte,
vago di riveder gli amati soli;
ma non so con qual'arte
o d'Icaro o di Dedalo se 'n voli.
So ben ch'al caldo lume
poria perder le piume e poi la vita,
ma segua ove l'invita

38 Vgl. Joseph G. Fucilla: Etappa en el Desarrollo del Mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro. In: Ders.: Superbi colli e altri saggi. Rom 1963, S. 45-84, und Turner (1976) [wie Anm. 3].

39 Daniel Czepko: Nichts ohne Gefahr. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1, Tl. 1: Lyrik in Zyklen, hrsg. von Hans-Gert Roloff und Marian Szyrocki. Berlin/New York 1989, S. 171. Zwei Reimwörter wurden emendiert: V. 2: begonnen] gewonnen; V. 10: gewinnen] beginnen.

40 Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen/Basel ²1993, Nr. 4.51.

suo destino o sua gioia,
pur che Dedalo giunga, Icaro moia.[41]

Guarini beschließt mit der Alternative des Liebenden, erfolgreich wie Dädalus zu sein oder zu scheitern wie Ikarus, den ersten Satz beziehungsweise die erste Hälfte des Gedichts und wiederholt sie im Schlußvers. Dagegen rahmt Czepko mit der amourösen Alternative seine Strophenlied-Version und betont die mythische Referenz im Titel des Gedichts, das überdies dem Objekt der Begierde, der „liebreichen Morata", gewidmet ist.

Ganz ohne Dädalus kommt *Die Vergleichung eines Liebhabenden mit dem Icarus* (1642) von Ernst Christoph Homburg aus:

Ach Chloris lasset zu / ich muß mich zu euch neigen /
Nach ewerm Himmel hin / der klaren Schönheit / steigen!
Durch meine Liebes-Glut / darvon mein Hertz entbrandt /
Hab' ich mich also hoch zu euch empor gewandt.
Ich soll seyn Icarus / der gleichfals sich gedrungen
Hin zu der Sonnen Hauß / so hoch hinauff / geschwungen /
Zu seinem grössern Fall: Hat doch durch dieses Leid
Erworben hohes Lob / die ewig' Ewigkeit.
Ein Todt uns straffet ab. Wir beyde sind gefellet /
Daß wir durch Kühnheit uns dem Himmel beygesellet;
Ich in der Zären-Bach zerschmeltze wie der Schnee /
Und jener sturbe hin auff ungestühmer See.
Wir alle beyde sind des Lebens-Ziel entsetzet /
Von Flammen ich und er biß auff den Tod verletzet /
Er; Durch die heisse Sonn' / unnd ihrer Strahlen Schein /
Ich; Durch die strenge Glut / der Chloris Aeugelein.[42]

Vermutlich ist Homburg durch Giovanni Battista Mansos Ikarus-Sonett zu diesem Gedicht angeregt worden, denn die manieristische Pointe des Ertrinkens im Tränenmeer als *Tertium comparationis* zwischen Ikarus und dem vermessenen Liebhaber ist dort vorgebildet.[43] Freilich hat Homburg seiner Varia-

---

41 Battista Guarini: Cor volante. In: Ders.: Opere, hrsg. von Marziano Guglielminetti. Turin 1971, S. 262 f. [‚Fliegendes Herz. – Zu Euch, Herrin, löst sich im Fluge mein liebevolles Herz von mir, sehnsüchtig danach, die geliebten Augensonnen wiederzusehen. Doch ich weiß nicht, ob es mit dem Können eines Ikarus oder eines Dädalus davonfliegt. Wohl weiß ich, daß es im heißen Licht die Federn verlieren kann und dann das Leben; aber es soll fliegen, wohin es sein Geschick und seine Lust bestimmt, mag es als Dädalus ankommen oder als Ikarus sterben.'].

42 Ernst Christoph Homburg: Vergleichung eines Liebhabenden mit dem Icarus. In: Ders.: Schimpff- und Ernsthaffte Clio. Tl. 2. Hamburg [2]1642, Bl. X 6^{v}-7^{r}. Bedeutsame Varianten zur 1. Auflage verzeichnen Aurnhammer und Martin (2001), S. 232 [wie Anm. 1].

43 Giovanni Battista Manso: Icaro caduto nel mare (Rime Amorose Nr. 36). In: Ders.: Poesie nomiche. Divise in Rime Amorose, Sacre, e Morali. Venedig (F. Baba) 1635, S. 38 (M.s Eigenkommentar zu dem Gedicht ebd. [„Partimento del Canzoniere in Rime"], S. *48):

Icaro fortunato in alto io l'ale
Spiegai verso 'l mio Sole ond'hebbi vita,
Onde gioia credei trarre infinita,

tion eine eigene Form gegeben, doch auch sein Gedicht ist durch Anredewechsel – ähnlich wie Mansos Sonett – zweigegliedert: In dem einleitenden Quartett apostrophiert das lyrische Ich seine Geliebte und illustriert seine Liebe mit Feuermetaphern und einer vertikalen Bildlichkeit („Himmel" als Metapher für „Schönheit", Richtungsadverbien „hoch", „empor zu euch", Verbmetaphern wie „steigen"[44]). Im zweiten Teil – er umfaßt die folgenden drei Quartette – identifiziert sich das lyrische Ich mit Ikarus: „Ich sol seyn Icarus". Jedes der drei Quartette ist einem *Tertium comparationis* dieser Projektion gewidmet; im ersten Verspaar wird das *Tertium comparationis* jeweils bestimmt, im zweiten erläutert und differenziert: Himmelsflug, Tod durch Ertrinken, ‚Sonnenfixation': Das lyrische Ich ist wie Ikarus von der himmlischen Schönheit, nämlich seiner Geliebten, angezogen, von den Augen der Geliebten wie jener von den Sonnenstrahlen „auf den Tod verletzet", und wie jener schließlich im Meer ertrinkt, so fürchtet das lyrische Ich, sich in seinem Tränenmeer aufzulösen. Doch, und hier geht Homburg über sein mutmaßliches italienisches Vorbild Manso hinaus, die mythologische Projektion ist eine verbrämte Aufforderung an die Geliebte, wie die Apostrophe zu Beginn zeigt. Da der Geliebten Chloris im mythologischen Rollenspiel der Part der Sonne zugewiesen ist, kann sie dem lyrischen Ich ein ikarisches Schicksal ersparen. Der hyperbolische Stil, mit dem das lyrische Ich sein Liebesleid klagt

---

Onde farmi sperai lieto immortale.
  Scorto dal suo divin raggio fatale,
Per le strade del Ciel l'alta salita
Con intrepido cor la mente ardita
Tentava, ogni timor posto in non cale.
  Mà caddi alfin che 'l suo vivace ardore
M'arse le penne temerarie, ond'io
Giacqui avanzo infelice als mio dolore.
  Ben piansi, e l'onda in larga copia uscio,
Nè sò per qual tua meraviglia Amore
Non mi sommersi al mar del pianto mio.

[‚Ikarus, gefallen ins Meer. – Ich glücklicher Ikarus in der Höhe breitete die Flügel aus gegen meine Sonne, von wo ich Leben hatte, von wo ich unendliche Freude zu ziehen glaubte, von wo ich froh mich unsterblich zu machen hoffte. | Geführt von ihrem göttlichen Schicksalsstrahl, wagte ich den hohen Aufstieg durch die Straßen des Himmels mit unverzagtem Herzen und kühnem Mut, ungeachtet aller Furcht. | Doch schließlich fiel ich, als ihre starke Hitze mir die vermessenen Federn verbrannte, wovon ich unglücklicher Rest in meinem Schmerz lag. | Viel weinte ich, und die Tränen quollen reichlich aus den Augen. Nicht weiß ich, welches deiner Wunder, Amor, mich nicht im Meer meiner Tränen ertrinken ließ.']. Ins ‚Tränenmeer' („mar del pianto") stürzt wie ein „Icaro infelice" der unglückliche Liebhaber auch bei Girolamo Preti (1582-1626): „Duolsi un amante che il suo canto non può vincere la crudeltà della sua donna". In: Ders.: Poesie. O. O. 1991, S. 13.

44 Die Verbmetapher „neigen zu" im ersten Vers widerspricht der Aufwärtsbewegung nicht, da sie in der Bedeutung von ‚sich hinwenden zu', ‚eine Neigung haben zu' gebraucht ist; vgl. Deutsches Wörterbuch, hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 13. München [Nachdruck der Erstausgabe 1889] 1984, Sp. 569.

und den Tod aus verschmähter Liebe androht, kontrastiert mit dem amourösen Diminutiv des Gedichtschlusses. So erweist sich die mythologische Projektion als erotische Überredungskunst.[45]

Welch großer Beliebtheit sich die galante antonomastische Ikarus-Interpretation in der Zweiten Schlesischen Schule erfreute, zeigt neben witzigen Epigrammen Gottlieb Stolles Selbstvergleich „mit dem Icarus" aus Neukirchs Sammlung (1710):

Ich bin wie Icarus bemüht,
Mich aus dem kercker wegzubringen,
In welchen mich die ehrfurcht eingesperrt.
Verliebte blätter sind die schwingen,
Durch die mein hertze sich zu seiner sonne zieht.
Doch ach, verwegenheit! du bringest bittre früchte,
So hoch du dich erhebst und prangst;
Denn ihr erhitzter strahl macht meinen flug zunichte,
Und überliefert mich den wellen tiefer angst.[46]

Das jambische Madrigal gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil umfaßt die Verse 1-5; er begründet den Vergleich mit Mythos-Reminiszenzen als *Tertia comparationis*: Dem Kerker in Kreta entspricht die Ehrfurcht, die Schwingen, mit denen es Ikarus zur Sonne zieht, ersetzen Liebesgedichte an die Herrin. Der zweite Teil, ein vierversiger Kreuzreim, stellt das ikarische Scheitern vor, markiert durch eine Klage an die Verwegenheit. Es ist die Nähe der ständisch höherstehenden Geliebten, die das lyrische Ich dem Meer der Verzweiflung überliefert.

Zusammenfassend sei festgehalten: in der Frühen Neuzeit differenzierte sich die konträre mittelalterliche Bewertung des Ikarus-Mythos zu einem vielfältigen Deutungsspektrum aus. Die Mythosvariationen und -korrekturen, die den Ikarus-Diskurs pluralisieren, lassen sich auf mehrere poetische Verfahren zurückführen: *Komisierungen* verschieben den Fokus des Mythos vom Fliegen aufs Schwimmen und revidieren damit in ironischer Weise gängige Auslegungsmuster; *Mythenallianzen* kombinieren Ikarus mit affinen mythischen Figuren wie Phaëton. Der aus dem Erzählzusammenhang gelöste Ikarus läßt

---

45 Die galante Indienstnahme des Ikarus-Mythos wurde aber auch ironisiert, wie in Daniel Czepkos witzigem Epigramm (um 1635/40) „An seinen Freund, der sich zum Fenster hinaus begeben müßen. Ohne Federn gefährlich":

Was vor ein *Icarus* fleugt zu dem Fenster naus?
Ich kenne seinen Fall, er hat sich ja verstiegen:
Ihr Buhler thut es nach, und mercket dieses Haus:
Der vor in Federn lag, muß ohne Federn fliegen.

(Daniel Czepkos: Sämtliche Werke. Bd. 1, Tl. 1, 1989, S. 212).

46 Gottlieb Stolle: Er vergleicht sich mit dem Icarus. In: Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen bißher noch nie zusammen-gedruckter Gedichte Fünfter Theil, hrsg. von Erika A. und Michael M. Metzger. Tübingen 1981, S. 554.

sich so leicht zu einem relativ neutralen Sinnbild verallgemeinern; *Paradoxierungen* übertragen die Bewertungsopposition von Dädalus und Ikarus auf die Figur des Ikarus und begaben auf diese Weise das ursprüngliche Warnbild mit widersprüchlichen positiven Aspekten; zu deutlichen Korrekturen führen *Heroisierungen*, die den tragischen Sturz zur heroischen Größe umdeuten und aus dem unglücklichen Opfer Ikarus einen glücklichen Helden machen; *antonomastische Verwendungen* erschließen dadurch, daß sie den Bezug zum Mythos lockern, neue Deutungen. Da der antonomastische Mythosgebrauch gerade auf den originellen Aspekt der Wiederholung abhebt, kommt es zu kühnen Mythoskorrekturen. Diese poetischen Verfahren führen zu einer Pluralisierung des Ikarus-Diskurses in der Frühen Neuzeit und zu einer ästhetisch reizvollen Ambiguisierung der Ikarus-Figur.

Die irritierende Ambiguität erweist sich in dem Nebeneinander widersprüchlicher Deutungen in ein und demselben Werk. Giovanni Battista Marino etwa hat in seinem Versepos *Adone* (1623) die Ikarus-Figur ganz unterschiedlich gedeutet: so bittet sein antonomastischer Musenanruf die Göttin Venus um Beistand für sein ikarisches Unterfangen („a sí gran volo" [I 4], und „Se movo ad agguagliar l'alto concetto | la penna" [I 6]), eine Figurenrede kombiniert – durch eine Anapher („Cadde [...]| cadde" [‚es fiel']) – Ikarus mit Phaëton (XIX 195), während ihn Venus ihrerseits in ihrer Rede gegen die Astrologie zum Sinnbild („l'essempio d'Icaro") bestrafter *curiositas* macht (XI 193)[47]. Doch augenfälliger als das Nebeneinander verschiedener Deutungen in einem literarischen Werk läßt sich die Ambiguität, die dem Ikarus-Mythos aufgrund seiner Mehrdeutigkeit in der Frühen Neuzeit zuwächst, an einem bildkünstlerischen Werk zeigen, genauer an *dem* wichtigsten bildkünstlerischen Zeugnis des Dädalus-Ikarus-Mythos in der Frühen Neuzeit, Pieter Brueghels *Landschaft mit dem Sturz des Icarus* aus dem Jahre 1555. Es läßt sich kaum in die übliche Bewertungsopposition einordnen, sondern repräsentiert den Mythos als mehrdeutiges Sinnbild.

Obwohl Brueghel darin den Moment des Sturzes gestaltet hat, dominiert der gestürzte Ikarus die Komposition nicht, sondern scheint zur Nebensache verkleinert. Daher streiten die Kunsthistoriker darüber, ob Brueghel den tragischen Mut des Ikarus als sinnlose Tat kritisiert oder die Indifferenz der Welt gegenüber der heroischen Tat anprangert.[48] Nicht zufällig hat Brueghels Gemälde gerade im 20. Jahrhundert die Gattung des Bildgedichts bereichert,

---

47 Giovanni Battista Marino: L'Adone (= Opere II 1-2), hrsg. von Giovanni Pozzi. Mailand 1976, S. 50 (I 4 und 6), S. 466 (IX 4: Reprise des Vergleichs vom ‚hochfliegenden' Dichter mit Ikarus), S. 1195 (XIX 195: antonomastische Mythos-Allianz), und S. 641 (XI 193).

48 Vgl. die ausführliche, bisweilen spekulative Interpretation von Beat Wyss: Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus. Frankfurt am Main 1990.

provoziert von der Ambivalenz des Ikarus in der Bildkomposition: Heros oder Narr.[49]

Pieter Brueghel: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus.
Öl auf Leinwand. Um 1555

49 Vgl. Gisbert Kranz: Bruegels „Icarus" gedeutet von Dichtern. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 14 (Juni 1981), S. 91-102; ders.: Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie. Frankfurt am Main [u. a.] 1986, S. 344-371; ders.: Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie. 3 Bde. Köln/Wien 1981-1987; Aurnhammer und Martin (2001), S. 186-219 und S. 264 f. [wie Anm. 1]; Unglaub (2001), S. 70-82 [wie Anm. 1].

Pieter Brueghel: Der Sturz des Ikarus [mit Dädalus] [zeitgenössische Kopie].
Öl auf Leinwand. Zweite Hälfte 16. Jahrhundert

Dem Betrachter öffnet sich eine weite Küstenlandschaft. Es ist Abend, die Sonne steht tief am Horizont. Im linken Bildhintergrund ist eine Seestadt zu erkennen. Einige Segelschiffe sind über das Meer verteilt. Drei Repoussoirfiguren bestimmen den Vordergrund: rechts vorne wirft ein Fischer seine Angel aus, daneben richtet inmitten seiner Schafherde ein Hirte, auf seinen Stab gestützt, den Blick zum Himmel, während in der Bildmitte ein Bauer hinter Pferd und Pflug seine Furchen zieht. Zwischen Angler und Schiff erkennt man gerade noch die Beine eines ins Wasser gestürzten Menschen. Die drei im Verhältnis zu Ikarus übergroßen Repoussoirfiguren fordern dazu auf, die Brücke vom Phänomensinn zum Bedeutungssinn des Bildes zu schlagen. Außerdem beweisen sie, daß Brueghel die Ovidischen *Metamorphosen* als

Vorlage dienten.[50] Doch während bei Ovid Fischer, Hirte und Bauer Dädalus und Ikarus bei ihrem Flug beobachten, blicken sie bei Brueghel gerade nicht auf. Diese Ovid-Korrektur wirkt um so bedeutsamer, als sich Brueghel andererseits eng an die *Metamorphosen* hält und sogar Ovids nachgetragene Vorgeschichte in Gestalt des Rebhuhns berücksichtigt, das vorne rechts im Gesträuch zu bemerken und allein durch die Nähe auf Ikarus bezogen ist. Doch die entscheidende Mythoskorrektur resultiert aus der ikonographisch innovativen Komposition. Denn im Unterschied zu den vielen Bildern des Stürzenden gestaltet Brueghel bereits den Moment des Eintauchens ins Meer und spart Dädalus aus. Zudem dominiert die Sonne nicht das mythische Geschehen, sondern ist nur klein am Horizont zu sehen. In der untergehenden Sonne, die sich hinter der Meerenge von Messina zurückzieht wie Apollon nach dem Tode Phaëtons, versinnbildlicht Brueghel wohl das Ende Phaëtons, präsentiert somit den Sturz des Ikarus in zeittypischer Mythenallianz. Nach kunstgeschichtlicher Deutung decouvrieren einige symbolische Verweise als ikonischer Kommentar das Verhalten des Ikarus als sinnlos und närrisch.[51] Brueghels Darstellung relativiere somit die heroische Tat des Ikarus zur einmaligen Aktion, die ohne Wirkung und ohne Einfluß auf den Lauf der Welt bleibe.

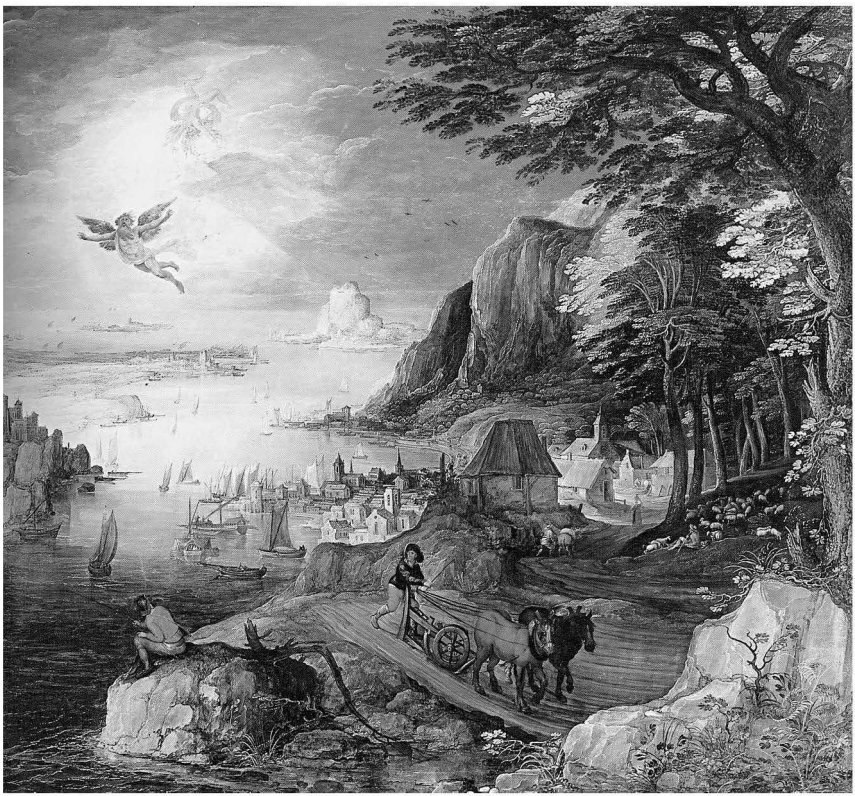
Eine andere Version des Bildes, die den fliegenden Dädalus präsentiert und damit den himmelwärts gewandten Blick des Hirten motiviert, ändert an der grundsätzlichen Relativierung des Ikarus-Sturzes nichts. Allerdings ließe sich dieser Version auch die Indifferenz der Welt gegenüber heroischen Aktionen als resignativer Bedeutungssinn abgewinnen.

Das Neuartige von Brueghels Komposition macht ein Vergleich mit dem themengleichen Gemälde seines Epigonen Josse de Mompers (um 1600) deutlich.

---

50 Vgl. Ovid: Met. VIII 217-220, wo diese Figuren erwähnt sind [‚Mancher, der mit schwankender Angelrute fischte, mancher Hirte, der sich auf seinen Stab, manch ein Bauer, der sich auf den Pflug stützte, erblickte die beiden, staunte und hielt sie für Götter, da sie die hohe Luft durchqueren konnten'].

51 Vgl. Wyss (1990), S. 224 [wie Anm. 48]. Zu solchen symbolischen Hinweisen zählen das Schwert in der Scheide und der Geldsack auf dem Felsen im Vordergrund; sie gelten als Bebilderung zweier Sprichwörter: „Der Degen und das Gold fordern kluge Hände" und „Was man sät auf Steine, kommt nicht auf die Beine". Dazu paßt die Leiche im Wald über dem Kopf des Pferdes, die das Sprichwort „Ein Bauer macht vor einem Toten nicht halt" illustrieren soll.



Josse de Momper d. J.: Sturz des Ikarus. Öl auf Leinwand. Um 1600

Auch Momper folgt in der Szenerie mit Fischer, Bauer und Hirten der Ovidischen Schilderung, doch anders als bei Brueghel gelten deren Blicke den fliegenden Gestalten am Himmel, die sie nach Ovid für Götter halten. Die Ikarus-Gestalt, die im Licht fast ihre Kontur verliert, ist ikonographisch doppeldeutig: In der Auflösung des Körpers in Licht entspricht sie der Transfiguration Christi, in der Haltung dem Fall Luzifers. Das Paradoxon von Höhe und Fall gewinnt so Gestalt. Dennoch ist der Bedeutungssinn von Mompers Gemälde einfacher, was sich etwa am Weglassen des ätiologisch bedeutsamen Rebhuhns zeigt.

Die Ambiguisierung der Ikarus-Figur in Literatur und bildender Kunst der Frühen Neuzeit zeigt, wie über vielfältige Variationen und Korrekturen die Deutungsgewißheit des Mythos einer unauflöslichen Mehrdeutigkeit weicht. Die Ambiguität des Ikarus antizipiert und begleitet die Entstehung einer perspektivisch gebrochenen Moderne und befähigt den Mythos zu weiteren Korrekturen.