

concordes annos agere (708); 4) *mutua dicta reddere* (717): Bei Schwierigkeiten probieren Sie, ob Ihnen der Kontext der Wendungen hilft.“ (S. 72). Die Wendungen sollen also „erst“ übersetzt werden, dann aber bei Schwierigkeiten doch im Kontext erschlossen werden. Sie sind aus dem Text herausgegriffen. Besser dann der zweite Arbeitsauftrag, der zur Gliederung des Textes aufruft. (S. 73)

- 11) In der Handreichung „Lateinische Lektüre in den Jahrgangsstufen 9 und 10“, hg. vom Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung München, Bamberg 2008 wird vorgeschlagen, auf die Lektüre des Vesuvbriefes 6,16 des Plinius u. a. so vorzubereiten: „Lexikalische und grammatikalische Vorentlastung“ mit isolierten Fragen und Hinweisen wie *petere, ut?*; *exitus, ūs = mors; quo:* a) Abl. von?, b) *quo is?* c) *ut eo; quamvis = quamquam = etsi; ..., ut scīs, ...* : a) ... *tu sais*, b) ... *sai; mūnus:* a) *dōnum*, b) *magistrātus*, c) *officium*. Ganz offensichtlich wird hier eine Art Grammatik- und Vokabelvorbesprechung nahegelegt, wie sie auch im Lateinunterricht der 50er und 60er Jahre verbreitet war; diese versucht, Vokabelkenntnisse und Grammatikkenntnisse abzurufen oder zu sichern, von denen dann nur ein Teil für den zu lesenden Text benötigt wird. Dadurch führt sie zum Teil leider auch weg vom Text und nicht hin zu ihm.

- 12) In der Handreichung „Lateinische Lektüre in den Jahrgangsstufen 9 und 10“, hg. vom Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung München, Bamberg 2008, 87 werden z. B. „Steuernde Vorfragen in drei Etappen (verzögertes Lesen)“ zu Plinius, ep. 6,16 vorgeschlagen. „1. Leseetappe (Fragen lesen lassen, anschließend Lesen des Textes bis *prōpositam*): Was verlangt Tacitus von Plinius? Weshalb kommt Plinius diesem Wunsch gerne nach? – 2. Lesetappe (Fragen lesen lassen, anschließend Lesen des Textes bis *addet*): Wie ist der Onkel des Plinius, Plinius Maior, umgekommen? Mit welchen Worten wird dieses Ereignis umschrieben? Wofür ist Plinius Maior – abgesehen von seinem bemerkenswerten Tod durch den Vesuvausbruch – noch bekannt? Weshalb kann Tacitus diese Berühmtheit noch erhöhen? – 3. Lesetappe (Fragen lesen lassen, anschließend Lesen des Textes bis *iniungis*): Weshalb hält Plinius seinen Onkel für einen außergewöhnlichen Menschen? Was folgt für ihn daraus?“
- 13) Reclams Rote Reihe, Verlagswerbung.
- 14) Beispiel: Bei „Sulla“ muss man erkennen, dass auf ihn als *Dictator* angespielt wird (Caesar, civ. 1,7,3). Bei „Andromeda“ muss man erkennen, dass sie Schrecken und Ängsten ausgesetzt war (Properz, c. 1,3,3–4).

HANS-JOACHIM GLÜCKLICH

Naturam novare – imperium in naturam

Ikarus – Europas Symbol für das „Ende der Welt“?

Wer käme schon auf die Idee, dieses bizarre Gemälde mit der Antike in Verbindung zu bringen? Der Engländer John Armstrong hat freilich darin eine markante Gestalt des griechischen Mythos vergegenwärtigt – als Chiffre für ein bedrohliches Menschheitsproblem. Aber welche?

Da ist eine lehmig schmutzige Fläche, in die ein Pfahl mit einer zerborstenen Kugel eingerammt ist; ringsum Fetzen, die sich von der Oberfläche der Kugel losgesprengt haben; ein ödes, abstoßendes Szenario, in dem auf den

ersten Blick kaum etwas auf die uralte Herkunft der Bildaussage verweist. Nur der Titel, den der Künstler darunter gesetzt hat, mag dem nachsinnenden Betrachter die Richtung der „Entzifferung“ dieses Sujets anzeigen: Ikarus.¹

Eindrücke junger Menschen bei der ersten Begegnung mit diesem Bild: „Zerstörung“, „Scherbenhaufen“, „Absturz“, „eine aus den Fugen geratene Welt“, „das trostlose Danach“, „Aussichtslosigkeit“, „absolute Kälte“, „die globale Katastrophe“, „das Ende der Welt“. So viel ist deutlich: Hier tritt uns die universale



John Armstrong. *Ikarus*. 1940.
Bristol Museum & Art Gallery

Destruktion entgegen, der Rückfall der Welt vom Kosmos in das Chaos, in die durch irgendein Faktum, ein Missgeschick, ein Schicksal, eine Schuld bedingte Katastrophe. Ihr haften tragische Züge an. Die Erde, als Globus angedeutet, erscheint in einem neuen Zustand, der ihr in ihrer Gesamtheit und den auf ihr lebenden Menschen keine Zukunft offen lässt.

1. Dädalus' Drang: NATURAM NOVARE


Wo ist das Urbild dieser „Naturtragödie“, die in die Chiffre „Ikarus“ gefasst ist? Im antiken Mythos, ohne Zweifel. In welchem antiken Dokument aber führt das *naturam novare*, das sich hintergründig im Armstrong-Bild andeutet, durch menschliches Fehlverhalten unausweichlich in die Katastrophe? Wo ist eine solche „Tra-

gödie“ kernhaft in einem antiken Text angelegt? Der Künstler stellt den Betrachter ohne Zweifel vor ein Rätsel.

Ein Lösungsversuch sei gewagt. Zunächst die Hypothese: Der Künstler orientiert sich an Ovids Text.² In der Fassung des Ikarus-Mythos, die der römische Dichter geschaffen hat, liegt eine Konstellation vor, die über die Jahrhunderte hin, in denen sie rezipiert worden ist, zu der im Bild fassbaren Ausprägung geführt hat. Der Mythos war in der Antike allgemein bekannt, es gab ihn in kurz- und langgefassten Erzählungen. Bei Ovid liegt die Langfassung des Mythos vor. Hält man diese gegen die eher knapp angelegte Beschreibung des Mythographen Hygin (2. Jh. n.Chr.), so kann man Ovids genuine, richtungsweisende Leistung erkennen.

Bei **Hygin** (*fab. XL*) ist ein linearer Erzählstrang gegeben. Das Geschehen ist in eine zeitlogische

Abfolge gebracht, wie aus folgendem Schema deutlich wird.³

Hygin					
Dädalus im Exil auf Kreta wegen Mord an Perdix: Künstlerneid →	Ermöglicht Zeugung des Minotaurus, baut für ihn das Labyrinth →	Wird von Minos dafür eingesperrt, von Pasiphaë befreit →	Flieht mit Ikarus durch selbstgebaute Flügel →	Ikarus stürzt, da zu hoch fliegend, ins Meer, das nach ihm benannt wird →	Dädalus kommt nach Syrakus oder mit Theseus nach Athen →
					
Linearer Erzählstrang in logisch konsequenter Abfolge					

Bei Hygin bleibt alles auf der Ebene des rein Faktischen. Der Autor, der das mythologische Wissen in einer Art Lexikon für die Leser seiner Zeit bereit gestellt hat, präsentiert die griechische Version des Mythos. Sie ist nicht mehr als eine bloße Realiendarstellung. Fern ist dem Text alle motivationale Begründung des Tuns. Demnach fehlt dem Text auch jede tragische Dimension. Bei Hygin bleibt zudem die ganze Erzählung auf die Gestalt des Dädalus bezogen. Ikarus ist nur Nebenfigur, fungiert sozusagen als Begleitobjekt des handelnden Vaters.

Bei Ovid sind, soweit aus den überlieferten Texten zu erschließen ist, erstmals tragische Züge der mythischen Geschichte gegeben. Innerhalb der Metamorphosen (VIII 195 – 235) erhält das Geschehen auch die psychologische Durchdringung, gewissermaßen den existentiell humanen Tiefgang, worin man heute überhaupt das Signum des Ovid-Werkes erkennt. Dieses Spezifikum hat man offensichtlich schon in der Antike festgestellt. Der Mythograph Apollodor (1. Jh. n. Chr.), der Ovids Werk kannte, hat in seinem Handbuch als das handlungsleitende Motiv des Geschehens Ikarus' seelische Verfasstheit, seinen inneren Drang als ψυχαγωγούμενος betont, der ihn ins Verderben führt. In der Ovidischen Fassung ist deshalb die Handlung geradezu als Tragödie angelegt. Ihre

Aufbauelemente lassen sich klar herausarbeiten, wie das Schema auf der nächsten Seite zeigt.⁴

Die differenzierte Ausgestaltung des Ovid-Textes bestätigt diese Grobanalyse, zugleich wird darin der dem Mythos innewohnende Impuls fassbar, der seiner Entwicklung in der späteren Rezeption die Dynamik gab. Daraufhin soll zunächst der Text untersucht werden, ehe auf seine Wirkungen in der europäischen Rezeption eingegangen wird.

Dädalus leidet an seiner Verbannung in Kreta; er will sich aus der Gefangenschaft befreien. Der Versuch, das Glück der Freiheit mit einer ganz neuen Methode zu erreichen, endet in der Katastrophe. Unwillkürlich stellt sich dem Leser die Frage nach dem Grund dieses Unglücks, danach, was oder wer daran schuld ist. Die Geschichte hat, das ist unverkennbar, eine existentiell ethische Dimension. Sie entwickelt sich am Kern des Geschehens.

In der erzählerischen Phantasie des Autors besiegen zwei Personen die Schwerkraft der Erde; sie fliegen, den Vögeln gleich, durch den Äther. Eine Not hat Dädalos, den „Kunstsinnigen“ – im Griechischen τεχνίτης, im Lateinischen *artifex* genannt – dazu veranlasst, die ihm gegebene technische Fähigkeit, seine *ars/ artes* (τέχνη) für etwas bislang noch nie Dagewesenes einzusetzen: *ignotas animum dimittit*

Ovid					
Exposition	Erregendes Moment mit Schürzung des tragischen Knotens	Entwicklung des Konfliktes bei steigender Handlung	Peripetie durch Fehlverhalten des Menschen	Katastrophe	Epilog
Entschluss zur Flucht aus Kreta mit Hilfe von unbekannten Künsten <i>ignotae artes</i>	Bau der Flügel „Erneuerung der Natur“ <i>naturam novare</i> Fluggebot an Ikarus	Aufbruch in den Äther unter Staunen der Menschen ... <i>credidit esse deos</i>	Plötzliches Ausbrechen des Ikarus <i>cum ... coepit gaudere volatu altius egit iter</i>	Absturz des Sohnes <i>ora excipiuntur aqua</i>	Vater verflucht seine Künste <i>devovit suas artes</i>
Dramatische Gestaltung					



in artes (v. 187). Der Künstler will durch die Luft, einen Bereich, über den der allmächtige Minos keine Macht hat (*Omnia possideat, non possidet aera Minos*, v. 187) die Flucht wagen. Mit Nachdruck wird betont: Auf diesem Gebiet hat sich bislang noch kein Mensch mit seinem technischen Geschick versucht. Offenbar liegt dies – nach antiker Vorstellung – nicht im dem von der Natur vorgegebenen Entfaltungsspielraum des Menschen.

Ovid nennt deshalb dieses Unterfangen *naturam novare*, „die Natur erneuern, verändern“. Was meint dies? Zunächst wohl: die spezifische Natur des Menschen durch Verwandlung in vogelartige Wesen neu machen, doch im erweiterten Sinne, da der Mensch aus dem ihm von der Natur gesetzten Rahmen ausbricht, die Natur, ihre von Anfang an festgelegte Bedingung, ihre Gesetze verändern, erneuern, geradezu revolutionieren. Für antike Ohren hat

ja das Wort *novus/novae res* immer die Konnotation von Umsturz, Revolution.

Das Revolutionieren der Naturgesetze ist in der Tat eine Leistung, die als wundervoll, als sensationell angesehen werden muss, als ein *mirabile opus* (v. 219f.), das den, der es macht, den „Macher“, den „Meister“ (*opifex* v. 201) über menschliches Maß hinaushebt, und mit ihm auch den, der an dem technischen Machwerk teilhaben darf, den Nutznießer. Als nämlich beide, Dädalus und Ikarus, nach dem Anlegen der Flügel, sich in die Luft erhoben haben und ihre Bahn nach Norden in Richtung Athen ziehen, geraten sie – die Erzählung macht dabei einen abrupten „Filmschnitt“ hin zur Blickrichtung von unten nach oben – in den Gesichtskreis der Menschen auf der Erde, die ihren einfachen, natürlichen Arbeiten nachgehen, des Bauern, des Fischers, des Hirten. Wie reagiert der normale, ‚naive‘ Mensch im Anblick

des Ungewohnten, Unbekannten, Unerhörten?
*Vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
credidit esse deos.* (v. 219f.)

Sehen, Staunen, Glauben, dass dies Götter seien, die durch den Äther ihre Bahn ziehen können. Gottähnlichkeit vermutet man also bei dem, der die Gesetze der Natur außer Kraft zu setzen, der dieses *naturam novare* vermag. Dicht neben dem Staunen liegt jedoch der Schauer, die ängstliche Spannung, nicht so sehr bei den Betrachtern, eher bei den Akteuren. Vater Dädalus zittert, als er dem Sohn die Flügel anlegt. Seine Wangen befeuchten sich mit Angstschweiß oder mit Tränen, weil er, der seinen Sohn in die schädliche Kunst einweist (*damnosas erudit artes*, v. 215), das Gefährliche des Abenteuers ahnt. Ovid baut das dafür treffende Wort in den Kontext ein: *pericla*, Gefahr (v. 196). Der Vater gibt deshalb dem Sohn Flugregeln. Er solle die mittlere Bahn zwischen Himmel und Erde einhalten. Doch der ist Vernunftgründen nicht zugänglich. Ihn fasziniert

die Chance des Spiels, die Lust zur Freiheit, der Rausch des Fliegens.

Ikarus ist vom unbändigen Drang in die Höhe erfasst: *cupidine caeli tractus* (v. 224), so als wäre er in das Wirkungsfeld einer unbeherrschbaren Anziehungskraft geraten. Er stürzt ab, von der Hitze der Sonne seiner Flügel beraubt. Der Vater, der schmerzerfüllt nur noch die Federn im Meer erblickt, verflucht seine Kunst (*devovit suas artes* v. 234). Darin offenbart sich – im Rahmen der als Tragödie angelegten Geschichte – die tragische Bewusstheit des Helden. Das Fehlverhalten, die Schuld, die die Peripetie der Handlung hin zur Katastrophe bedingt, ist sowohl dem Schöpfer wie dem Nutznießer des technischen Wunderwerks anzulasten. Beide haben die Natur zu revolutionieren versucht und dafür Strafe erlitten. Das Tragische der Situation verursacht – nur verhalten angedeutet – die Betroffenheit, das Leid des einen. In Ovids Fassung werden Emotionen wach gerufen.



Wolfgang Mattheuer.
Sturz des Ikarus II.
1978

Die spätere Rezeption des Mythos hat sich nachweislich aus dieser erarbeiteten inneren Konstellation der Geschichte entwickelt.⁵ Wobei sich allerdings die „Tragödie“ fast ausschließlich auf Ikarus fokussierte. Ikarus ist zur europäischen Symbolfigur für die Ambivalenz technischer Leistungskraft und ihrer Folgen geworden. Die Erneuerung der Natur im Verbund mit dem technischen Werk erfasst zu allererst dessen Nutznießer. Wie etwa das Rezeptionsdokument von Wolfgang Mattheuer „Der Sturz des Ikarus II“ (1973) zeigt.⁶

Ikarus ist hier einer totalen Wesensänderung ausgeliefert. Ein Interpret drückt dies so aus:

„Ins Nachtdunkel getaucht zieht der ‚Astronauten-Ikarus‘ seine kosmische Bahn. Halb technoides, halb geflügeltes Wesen befindet sich diese Symbiose von Natur und Technik schon im Zustand der Auflösung. Die Flammen haben bereits seine Flügel zerstört und greifen den verbliebenen an, der im Widerschein der Sonne metallisch kühl erstrahlt. Auch hier ist das Ende des Fluges programmiert.“

Der Vogel, den der Mensch hier nachahmt, ist kein echter mehr. Er ist eine Metallkapsel. Ikarus sitzt darin zusammengekauert in der Spitze, dem Ende durch das Feuer wehrlos ausgeliefert. In der Phantasie des Künstlers hat der Held seine Identität an das technische Produkt abgegeben. Ikarus geht in der Weltraumkapsel auf, sie ist seine Existenz. Das Ovidische *naturam novare* ist hier bereits in einer extremen Form vollzogen. Hier koinzidiert in der Ikarus-Metapher Technik und Mensch. Die kunsthistorische Interpretation spricht von einer „Mensch-Technik-Symbiose“. Und doch ist, wie es Armstrongs Vision suggeriert, noch ein weiterer Schritt dieser Totalisierung der Identität von Mensch und technoidem Werk

möglich. Das Ikarus-Schicksal ist da zur Metapher für die Erdkatastrophe, für die Naturtragödie schlechthin geworden. Wie hat es dazu kommen können?

2. Francis Bacons Zwang: IMPERIUM IN NATURAM⁷

Die „Große Erneuerung“, die der Philosoph Francis Bacon (1561-1626) in seinem Werk *Instauratio Magna* propagiert, stellt einen Frontalangriff auf die Natur dar. Erstaunlicherweise ist dabei auch hier wieder ein antiker Mythos mit im Spiel. Es ist der von König Ödipus und der Sphinx. Zur Metapher für die Erneuerung des Verhältnisses „Mensch und Natur“ hat der Engländer die Gestalt des Ödipus gemacht. Die Neuheit seines Denkansatzes ist im Titelbild des weltbekannt gewordenen Werkes von 1620 angezeigt.

Ein Schiff fährt durch die Säulen des Herkules hinaus auf den Atlantik in „eine neue Welt“ (*MUNDUS NOVUS*). Dazu die Subscriptio: *Multi transibunt et augebitur scientia*. Diese neue Welt ist die der Wissenschaft, durch deren Erkenntnisse „das Wissen der Menschheit“ vermehrt wird. Was dadurch möglich wird, offenbart sich eben am Mythos des thebanischen „Helden“.

Offen gelegt wird dies in der Geschichte *Sphinx sive Scientia* innerhalb seines Werkes *De sapientia veterum* (1609), in dem vor allem mythische Stoffe der Antike als Deutungsmuster für Politik und Wissenschaft – gerade in ihrem Bezug auf deren praktische Verwirklichung – ausgewertet werden.⁸

Kurz gefasst besagt sie Folgendes: Wie Ödipus die Rätsel der vor Theben lauernden Sphinx gelöst und sich so die Herrschaft (*regnum*) über die Stadt erworben hat, so wird sich der Mensch, wenn er die in der Natur liegenden Rätsel löst, Macht erwerben. Die Natur

wird für ihn zum Objekt seines Erkenntnisdranges. Der Zugriff auf sie kann und soll ohne Vorbehalte sein.

„Man muss die Natur auf die Folter des Experiments spannen, um ihr die Geheimnisse abzupressen“ (Novum Organum I, 129, 10).⁹

Dazu ist der Mensch aufgefordert. Er steht unter diesem Zwang. Die Sphinx als das in die Natur geheimnisvoll gelegte Wissen stellt dem Menschen verschiedene und schwierige Rätsel zur Aufgabe: *Proponit quaestiones et aenigmata mortalibus varia et difficilia*. Wer sie, vom Forschungszwang dazu angehalten, nicht lösen kann, dem zerreißt es den Geist, wer sie lösen kann, dem steht Macht (*imperium*) in Aussicht. Wer sich nämlich auf eine Sache versteht, so argumentiert Bacon, der erreicht sein Ziel, er bemächtigt sich „seines Zieles“. Und jeder *artifex*, jeder, der seine Kunst (*ars, τέχνη*) beherrscht, jeder „Techniker“ hat Macht über sein Werk (*opus*). Dabei stellt die Sphinx zwei Arten von Rätseln: über den Menschen und

über die Natur. Demzufolge ergeben sich auch zwei Formen von Macht, von Herrschaft über den Menschen und über die Natur: *imperium in homines und imperium in naturam*. Das eigentliche und letzte Ziel aber der echten Naturwissenschaft (*vera philosophia naturalis*) ist die Herrschaft über die in der Natur vorgegebenen Objekte (*res naturales*), also die Körper, die Heilmittel, die Maschinen usw.

Bacon will – damit in hartem Widerspruch zum Verständnis von Wissenschaft in der Antike stehend – sich nicht mit der reinen Erkenntnis, dem Wissen um die Natur allein begnügen; kein *ipsum Scire*, kein Wissen an sich. Er bezieht alles Wissen auf die Praxis, auf die praktische Anwendung (*practica*). Nur solches Wissen verschafft Macht. Darin liegt der tiefere Sinn seiner weltbekannten These: *Scientia est potentia*. Allein das in die Praxis umgesetzte Wissen der Wissenschaft verschafft dem technisch begabten Menschen das *imperium in naturam*. Der Zugriff auf die Natur vollzieht sich



als Eingriff in sie, der, wie die Foltermetapher zeigt, auch gewaltsam sein darf. Solcher Eingriff bewirkt Veränderung, Umgestaltung zu etwas anderem, zu etwas Neuem, ist also ein *naturam novare*. Er ist eine revolutionäre Tat. Genau hier liegt der wohl entscheidendste Wendepunkt der Menschheitsgeschichte. Bacon inauguriert, das ist gesicherte Erkenntnis der Wissenschaftsgeschichte, die technologische Revolution, die bis in die unmittelbare Gegenwart fort dauert.

3. Ikarus und Bacon in Symbiose¹⁰

Von der erarbeiteten Position aus lässt sich der Bogen zu Ikarus zurückschlagen. Die Nähe zum Kern des Ikarus-Mythos, den der römische Dichter ihm gegeben hat, liegt auf der Hand. Hier wie dort bemühen sich *opifex* und *artifex* um die Lösung einer Aufgabe, eines Rätsels kraft ihrer *ars/artes* (τέχνη). Beide „erneuern“ tendenziell die Natur. Das *naturam novare* betrifft bei Ovid den Einzelmenschen, vielleicht den Menschen an sich, bei Bacon die Natur *in toto*. Das *naturam novare* wird hier gewissermaßen globalisiert – auch die Folge, die sich daraus ergeben kann. Schicksal und Ende des Ikarus sind zu Schicksal und Ende der ganzen Erde geworden. Die Tragödie des griechischen „Helden“ erleidet also zutreffend und konsequent der ganze Globus. Der Natur widerfährt die vom Forschungsdrang und Herrschaftszwang des Menschen ausgelöste Katastrophe. Der antike Held hat hier nicht an ein spezielles technoides Werk seine Identität abgegeben. Für Armstrong stellt sich die ganze Welt als Experimentierfeld, als technoides Objekt dar, das gefährdet ist. Darin wird seine Darstellungsintention fassbar. „Icarus is a splendid example of the artist's use of a modern presentation of powerful, emotive classical symbolism to convey a message of enduring importance to humanity“

(Jonathan Gibbws in: Wikipedia ad John Armstrong, Ikarus).

Bei Ovid der Rausch der Freiheit im Fliegen, bei Bacon der Rausch der Freiheit im Forschen und Schöpfen. Die Folgen sind analog. Wie sich das Gerüst aus Federn und Wachs in der Sonnenhitze auflöst, wie die Metallkapsel im Feuer verglüht, so zerspringt der Globus in Trümmer und Fetzen. Die Weite des trostlosen Meeres, das Inferno rings um den Flugkörper, das Tohuwabohu am Ende der Welt: die Szenarien der jeweils sich vollziehenden Katastrophe. Kein Mythos, keine Metapher kann diesen Befund einer grundsätzlichen Identität authentischer symbolisieren als Ikarus, jene führende Gestalt des europäischen Mythos. „The world flying too close to the sun of knowledge and getting destroyed in the process. In other words it is mankind, or humanity, that has aspired too

Wissenschaftliches Antiquariat M. Zorn

Regelmäßiger und bundesweiter Ankauf von wissenschaftlichen Büchern aus den Klassischen Altertumswissenschaften.

Angebote zu diesen und auch anderen Fachgebieten richten Sie telefonisch an:
06421/23220

Öffnungszeiten Ladengeschäft
Markt 2 – 35037 Marburg

Mo, Di, Do, Fr 10:00 – 18:00

Sa 10:00 – 14:00

high ... and the world is irretrievably broken in consequence.“ (In: Wikipedia a. O).

Im Ovid-Text werden in den Schlussversen Emotionen wachgerufen, Angst und Schmerz. Im mehrmaligen Ruf des Vaters „Ikarus, wo bist du?“, der ohne Antwort bleibt, klingt ein Unterton von verbitterter Trauer an. Wie ist die Gestimmtheit derer, die Armstrongs Bild betrachten? Beklommenheit, Betroffenheit, vielleicht sogar Angst? Dem Maler lag gewiss daran, beim Anblick der von ihm gestalteten Vision den Betrachter nicht emotionslos zu lassen. Das gelingt ihm auch. Die intendierte Wirkung trifft freilich tiefer nur den, der den Ikarus-Mythos kennt, und zwar in seiner Ovidischen Fassung. Nur dann entfaltet er ganz seine Symbolkraft, wird zur Manifestation einer totalen Verschmelzung von Antike und Gegenwart.

Anmerkungen:

- 1) Zur Ikarus-Rezeption äußerte sich der Verfasser früher ausführlich in:
Ovid – Dädalus und Ikarus. In: Interpretationsmodelle. Auxilia 2, Bamberg 1981, S. 5-46.
Europa – Ikarus – Orpheus. Abendländische Symbolfiguren, Antike und Gegenwart, Textausgabe, S. 53, Lehrerkommentar S. 47. Siehe dazu auch: Ikarus – Europas Symbol für die Gefährdung von Mensch und Welt. In: Antike aktuell – Bamberg 1995, 119ff., bes. 227.
Ikarus – Fürst der abendländischen Mythologie. In: Pegasus. Das lateinische Lesebuch der Mittelstufe, Bamberg Textband 2002 (2. Aufl.), S. 114ff., bes. 127, Lehrerkommentar S. 180ff., bes. 191.
Dädalus und Ikarus. In: Phoenix 2. Lektüre für die Jahrgangstufe 10, Bamberg 2013/14, Textband 2013, S. 77ff.; Lehrerkommentar, 76ff.
- 2) Ob der Künstler Armstrong den Ovid-Text selbst im Original gelesen oder nur durch Übersetzung davon Kenntnis erhalten hat, ist kaum nachweisbar. Auf jeden Fall war er sich der darin angelegten Problematik wohl bewusst; sonst hätte er sein Bild nicht mit dem blanken

Stichwort „Ikarus“ benannt. Allerdings gilt als gesichert, dass John Armstrong wie alle symbolistischen Maler seiner Zeit sehr oft ihre zu Symbolen ausgeprägten Gestalten aus dem antiken Mythos entnommen haben.

- 3) Ausführlich dazu Verfasser: Europa – Ikarus – Orpheus, Lehrerkommentar, a.O. S. 49ff.
- 4) s. dazu Pegasus, Lehrerband, a.O., S. 190; hier liegt auch der Vergleich zwischen der Hygin- und Ovidfassung vor.
- 5) Die spätere Rezeption des antiken Mythos in der europäischen Kunst (Malerei, Skulptur und Literatur) ist vom Verfasser bereits ausführlich erarbeitet worden (mit Bezug auf weitere sekundäre Literatur) in: Europa, Ikarus, Orpheus. Lehrerkommentar a.O. S. 55-63).
- 6) Das Bild ist dem Bild- und Interpretationsband entnommen: Wolfgang Mattheuer (hg. von Schönemann H.), Frankfurt a. M./Olten/Wien 1988, Bild 74, Interpretationen zu den Ikarus-Gemälden S. 89ff.
- 7) Ausführliche Interpretation der Textgrundlagen für diesen zweiten Teil des Beitrags s. Autor, „Wissen ist Macht.“ Der Aufbruch in das naturwissenschaftliche Zeitalter. In: Grundtexte Europas. Antike und Gegenwart, Bamberg Textband 1995, S. 17ff., Lehrerkommentar. S. 24ff. (hier Verweis auf alle einschlägige weiterführende Literatur). Der Text von *Instauratio Magna* ist in deutscher Übersetzung in vielen Verlagen zugänglich.
- 8) Das von Bacon später ins Latein übersetzte Kleinwerk *De sapientia veterum* („The Wisdom of the Ancients“) nennt die Forschung „eine eigenartige Mischung aus Mythographie, politischer Theorie und Wissenschaft“ (Brian Vickers). Der ganze lat. Text zum Part „Sphinx sive Sapientia“ ist abgedruckt in: „Wissen ist Macht“, Textband, S. 18-23.
- 9) Text in deutscher Übersetzung in verschiedenen Verlagen zugänglich.
- 10) Das Ikarus-Thema und das Bacon-Thema sind vom Verfasser seit langem in Einzeluntersuchungen veröffentlicht worden (s. o. Anm. 1 und 7); beide Themen zu einer Vorstellungs- und Deutungseinheit zu verbinden, ist hier erstmals versucht.

FRIEDRICH MAIER