

DAEDALUS UND IKARUS

Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele

„ich würde auch Auferstehung, Dämonen und Magie nicht weglassen, wenn ich mit diesen Mythen so umgehen könnte, daß kein Hörer auf den Gedanken käme, es handele sich um Realitäten, und wenn trotzdem dabei etwas aufleuchten könnte, was ohne solche Bilder verloren bliebe“

Karl Jaspers, Erwiderung auf Rudolf Bultmann, 1954

Vielleicht gibt es wenige mythische Gestalten, die einen inzwischen so breit gefächerten Lebensbezug besitzen, wie das Vater-Sohn-Paar Daedalus und Ikarus. Beide zusammen und jeder einzeln können der Individualität ihrer Inhalte nach als Individualbegriffe verstanden werden, also nicht in ihrer Qualität als bloße Eigennamen und mit einer bestimmten, wenn auch mythologischen Biographie ausgestattet, sondern in jener der mit ihnen verbundenen begrifflichen Abstraktionen. So ist der Individualbegriff „Daedalus“ verbunden mit Freiheit, Naturbeherrschung, kluger Mäßigung und mit der Vorstellung von Erfindung, nämlich in der Gestalt aller jener menschlichen Fertigkeiten, die auf Daedalus zurückgeführt werden. Sie sind noch zu erwähnen. Ikarus ist verbunden mit kühnem Aufstieg, Euphorie des Fluges und mit Sturz. Die Spanne ihrer beider Lebensbezüge reicht, was nun das spezielle Vermögen des Fluges anbelangt, vom Fliegen als Technik und Naturwissenschaft über die Moral des klugen Haltens der Mitte als ethisch-philosophische Anweisung bis hin zur auffliegenden Imagination als Wesenszug der Seele, die sich in Poesie und Kunst äußert, und schließlich bis zur Vorstellung von alternativem Leben und Träumen als Teil einer modernen Sozialpsychologie. Das Vater-Sohn-Verhältnis greift zudem tief in die Psychologie der Generationen hinein. In allem dem sind beide, vor allem aber Ikarus, als Inbegriffe einer imaginativen Potenz immer wieder Anlaß zur Gestaltung im Bereich der bildenden Kunst und der Literatur gewesen.

Die stets erneute Herausforderung zur Fassung in Wort und Bild ist nicht verwunderlich, drängen doch die in Daedalus und Ikarus einbeschlossenen Qualitäten zur sinnlichen Veranschaulichung. Betrachtet man die vielen Zeugnisse in Wort und Bild – sie sind dabei insgesamt durchaus nicht mehr überschaubar –, so wird auch klar, daß unsere Vorstellungen von diesem Mythos durch immer neue Verbildlichung immer reicher wurden.

Es handelt sich hier um einen lebendigen Mythos, dessen wesentliche be-

griffliche Inhalte, die oben erwähnt wurden, offenbar eine so starke Aktualität in der menschlichen Seele haben, daß sie zu immer neuer Verbildlichung herausfordern.¹ Es drückt sich hierin die Wirklichkeit des Mythos aus, dessen sinnliche Form, nämlich das Fliegen des Menschen mit Flügeln über das Meer, dabei naturwissenschaftlich und rational ganz und gar unrealistisch ist. Und dennoch ist sie unmittelbare Anschauung der begrifflichen Inhalte, Chiffre zum Beispiel für Freiheit und Imagination. In der Erhaltung dieser mythischen Anschauungsform für die transzendenten und wir können auch sagen utopischen Bedürfnisse des Menschen liegt der bildliche Wert des Mythos, wie Karl Jaspers in seiner Warnung vor der „Entmythologisierung“ mit großer Leidenschaft deutlich gemacht hat.² Entscheidend sind also nicht das Fliegen, sondern die Vorstellungen, Hoffnungen, Wünsche, die sich im Fliegen ausdrücken. Über die sinnliche Form wird ein Eigentliches vermittelt. Jaspers schreibt: „... mögliche Existenz (hat) in konkreter Situation vielleicht eine mythische Chiffre als entsprechend vor Augen.“³ So liegen auch in den bildlichen und literarischen Zeugnissen zum Daedalus-Ikarus-Flug „die mythischen Sprechweisen (vor), in denen wirklichere und wirksamere Wahrheit sich ankündigt als in allem realistischen Wissen.“⁴ Daß dies möglicherweise einen Naturwissenschaftler und Techniker nicht überzeugt, mag nicht erstaunen. Auf die Trennung von Technik und Kunst ist später zurückzukommen.

Die in den Mythen sich kristallisierenden Sehnsüchte, Hoffnungen, Utopien, oft in Bezug auf transzendente Erwartungen, finden ihren bildlichen Ausdruck in realen Vorstellungen – Freiheit durch Fliegen zum Beispiel. Die Begriffe sind an Vorstellungen gebunden. Im Benützen und Begreifen des Bildes vollzieht sich, wie Jaspers scharfsinnig sagt, schließlich die Überwindung der vollzogenen Sprache ins „inkommunikable Bildlose“,⁵ zum Beispiel also die vollkommene Erfahrung des Freiseins.⁶ Aus der Anschauungsintensität des Begriffes „Ikarus“ ergibt sich beim Gebrauch dieses Namens sofort die realistische Vorstellung des Fliegens und des Fallens. Andererseits stellt sich auch sehr schnell beim Gedanken des Fliegens die Assoziation „Ikarus“, „ikarisch“ ein. Dies vor allem in den ersten Zeiten des Flugzeuges. Es sei etwa an Peter Breuers Ikarus-Denkmal für Otto von Lilienthal von 1906 in Berlin-Lichterfelde erinnert.⁷

Die wesentlichen Qualitäten der Begriffe „Daedalus“, „Ikarus“ sind schon in Ovids Text selbst enthalten: die Freiheit von der Versperrung: „*terras licet inquit, et undas obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac. Omnia possideat, non possidet aërea Minos*“⁸; die Naturwissenschaft und Beherrschung der Natur: „*Dixit, et ignotas animum dimittit in artes naturamque novat.*“⁹ Die Wurzel der moralphilosophischen Anweisung zur Mäßigung liegt in den Worten: „*Instruit et natum, ‚medio‘ que ‚ut limite curras, Icare‘, ait ‚moneo, ne si demissior ibis, unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat. Inter utrumque vola!‘*“¹⁰ Die väterliche Rolle liegt in den Worten: „*me duce carpe viam!*“¹¹

Das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung ging zunächst von der besonders komprimierten Anschauung und dem gedanklichen Reichtum in Canovas „Daedalus und Ikarus“ aus. Die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema, das zumal auch eines des zwanzigsten Jahrhunderts ist, führte von den Anfängen bis heute zur Frage nach dem jeweiligen Sinn seines Bild- und seines Bedeutungswandels, wobei nochmals daran zu erinnern ist, daß die sinnlich-bildliche Form und die Bedeutung zwei verschiedenen Wirklichkeiten angehören, sich aber gegenseitig bedingen und unter letztlicher Aufgabe der Empirie einmünden in die Wirklichkeit der Mythen und eben auch neuer Mythen als Veranschaulichung neuer und aktueller Sehnsüchte und Hoffnungen.

Das Ergebnis in diesem Sinne sei vorweggenommen: Die Geschichte selbst scheint sich in den Bildwerken bis zur Gegenwart als ein Ikarusflug in Etappen darzustellen. Auf den Beginn des Mythos, die Idee des menschlichen Fluges in die Freiheit von fremdem Beherrschtsein, folgt der nun hineingelegte Sinn des Fluges, sich durch Bewahrung des klugen Maßes vor Extremen zu sichern, wiederum gefolgt durch den ikarischen Aufstieg zur Imagination, dann skeptisch in Frage gestellt durch Zweifel, Ironie und Absturz. An einen neuen Aufflug wagt schließlich keiner mehr so recht zu glauben.

Dieser Weg bis heute, dem Zeitalter des endenden Glaubens an den immerwährenden technischen und wirtschaftlichen Fortschritt als Inbegriff eines zu erwerbenden oder wenigstens zu haltenden gesellschaftlichen Glückszustandes, konterkariert durch eine neue Besinnung auf die Grenzen des Wachstums und durch alternative Lebensentwürfe, läßt sich an dem Bild- und Bedeutungswandel des Themas nachvollziehen.

In groben Zügen fanden sich das hohe und späte Mittelalter, aber auch noch die Renaissance, in dem moralphilosophischen Sinn des Mythos wieder, der ja schon bei Ovid deutlich angesprochen ist. Er liegt in dem klugen Maßhalten, der „mesotes“ des Aristoteles und des Thomas von Aquino. Das Barock vor allem betont den Aufstieg der Imagination im Ikarus, bei dem auch der Fall rühmlich ist. In der Betonung des Anlegens der Flügel in barocken und klassizistischen Bildwerken läßt sich die Unterschiedlichkeit im Wesen des Daedalus und des Ikarus zeigen. In Daedalus wird die Arbeit im Anlegen der Flügel gezeigt. Der Arbeit und Kunstfertigkeit im Daedalus steht die Imagination im Ikarus gegenüber. Canovas Gruppe ist hier ein großartiger Endpunkt. Zumindest in einem Beispiel wird der Flug des menschlichen Körpers am Ende des achtzehnten Jahrhunderts auch als eine Art von sportlicher Technik aufgefaßt, bei Landon, worauf zurückzukommen ist.

Das neunzehnte Jahrhundert, vor allem die Romantik, bringen den Zweifel und auch den Fall als Katastrophe. Das zwanzigste Jahrhundert setzt die tiefe Skepsis nun auch im Bereich der Psyche fort, unter anderem auch im Zwiespalt der Generationen, während als Seitentrieb Ikarus auf das Flugzeug umsteigt und die Technik zum Medium eines nun anders gearteten Höhenfluges der Seele wird. Im Flug entsteht die Sensation der Freiheit, in der Kommuni-

kation mit der Maschine die Empfindung der Allmacht, durchaus auch als erotisches Surrogat. Auf dem Höhepunkt technischer Entwicklung treten Bildwerke auf, die sarkastisch den Absturz des Menschen aus dem Himmel des Fortschrittsglaubens thematisieren und andere Werke, die einen Ikarus zeigen, der nicht mehr vom Boden abheben kann. Scheinbares Glücksversprechen sucht sein Feld andererseits in der Trivialität einer die unerfüllten Wünsche stimulierenden Reklamewelt.

Das Thema in seinem Bedeutungswandel ist ein exemplarischer Fall für Argans Satz, daß die Kunst, die Geschichte der Kunst und eben auch die Kunstgeschichte, die als Wissenschaft die Geschichte der Kunst zwar nicht macht, sie aber bedenkt, eine Geschichte von Werturteilen ist, fundamental für eine Geschichte der Gesellschaft.¹² Selbstverständlich ist in dieser These einer Spiegelung der Gesellschaftsgeschichte im Ikarusflug eine provokative Zuspitzung enthalten; aber unbestreitbar ist, daß zu bestimmten Zeiten signifikante Wandlungen des Themas auftreten, die im Sinne von Argans Auffassung oder im Sinne von Sedlmayrs „kritischen Phänomenen“¹³ als „kritische Wandlungen“ bezeichnet werden können. In ihnen dokumentiert sich jeweils eine bestimmte Gewichtung hin zu euphorischer Zuversicht, Klugheit oder Bedrohung als wesentlichen Möglichkeiten der Ikarusgeschichte.

*

Im Jahre 1777 gab der Prokurator von S. Marco in Venedig, Pietro Pisani, einen Auftrag an den damals noch jungen Antonio Canova. Es sollte sich um einen Tod der Procris oder um Daedalus und Ikarus für die Nische zwischen den beiden Eingängen seines Palastes am Canale Grande handeln. Canova wählte das Daedalussthema. 1779 war die Gruppe, 170 hoch, 95 breit, 92 tief, in Marmor vollendet. Sie befindet sich heute im Museo Correr in Venedig (Abb. 1, 2, 3), das gleichgroße Gipsmodell ist in der Gipsoteca Canoviana in Possagno.¹⁴ Dargestellt ist der Moment, in dem Daedalus seinem Sohn Ikarus die Flügel anlegt, um aus dem Gefängnis des Labyrinths zu entfliehen. Es ist eine Aktion in offener und zugleich geschlossener Form. Das Zentrum der plastischen Gruppe ist leerer Raum. Die plastische Form oder, inhaltlich gesprochen, die Tätigkeit des Daedalus ist um den leeren Raum herum gestaltet. Die Begrenzung von Form und Aktion ist durch die Arme des Daedalus und die Schnur gegeben. In dieser Begrenzung ist mit höchster künstlerischer Intelligenz auch Ikarus noch gefangen. Ihm ist der Flug noch nicht freigegeben, so sehr er sich in halb unbewußtem Erleben seines eigenen Körpers bereits zu strecken scheint. Es entsteht eine andeutungsweise chiastische, von Canova gern, zum Beispiel bei „Amor und Psyche“, verwendete Form der Überschneidungen: vom Kopf des Knaben über seinen Körper hinab zu seinem linken Oberschenkel, von dort zum Unterschenkel des Daedalus und – ganz räumlich – von Daedalus' Kopf über seinen Körper hinunter zum linken Ober-

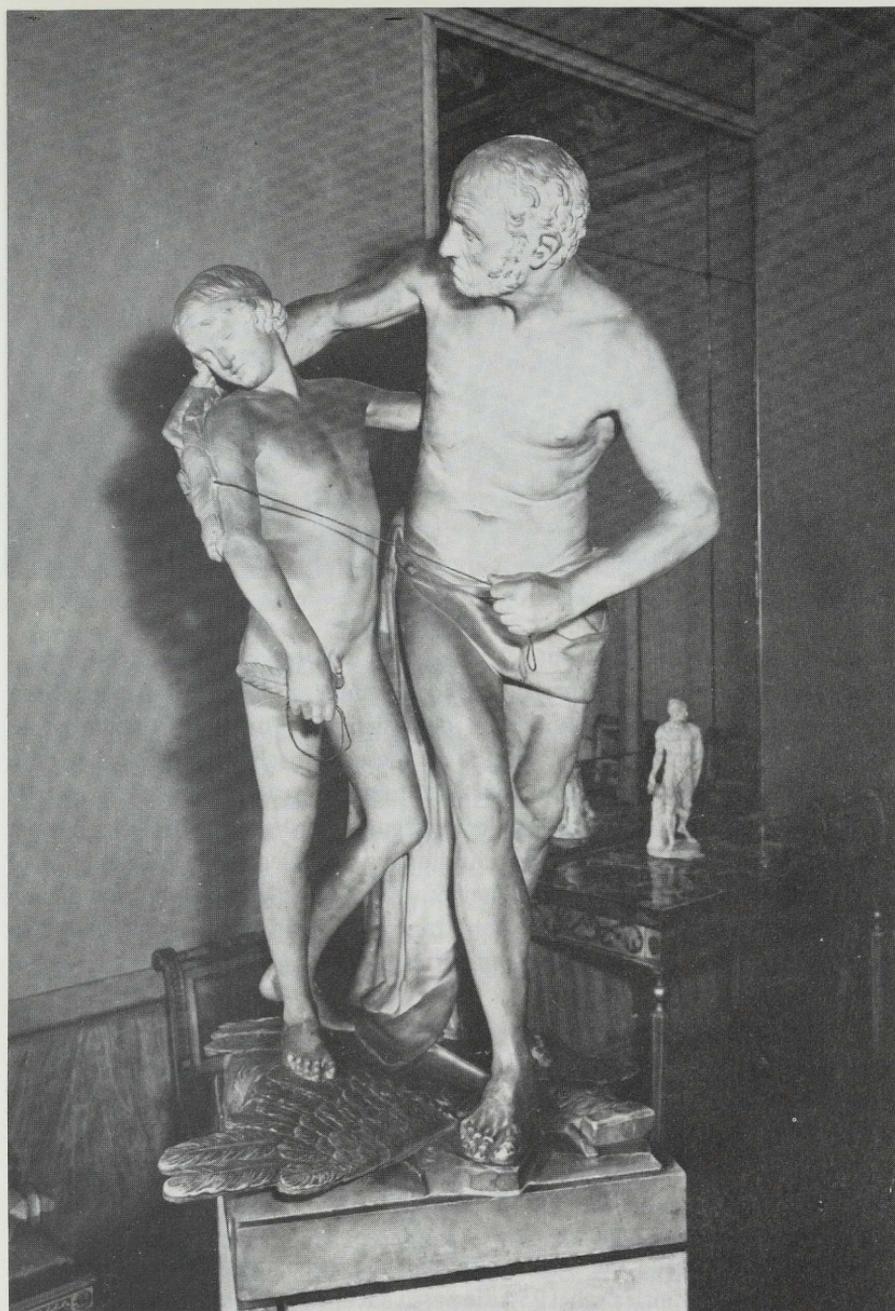


Abb. 1: Antonio Canova, Daedalus und Ikarus, Venedig, Museo Correr



Abb. 2: Seitenansicht von Abb. 1



Abb. 3: Rückansicht von Abb. 1

schenkel des Knaben. Das optische Element der Verknüpfung aller Formen miteinander verbindet körperliches Sich-Dehnen und aktives Ausschreiten mit dem Eindringen des Raumes, in dem sich das Tun und Erleben beider vollzieht. Einansichtig ist die Gruppe in dieser optischen Einheit, aber dennoch vielseitig aus unterschiedlicher Richtung: von vorne eine aktiv mitziehende, wie zum Gang auffordernde Bewegung des Vaters, von links her gesehen sorgsame Tätigkeit im Umschreiten beim Anlegen der Flügel, wie es in den Metamorphosen, VIII, 208, heißt: „Auch nützliche Lehren im Fliegen gibt er ihm noch und paßte den Schultern an das unvertraute Gefieder. Unter dem Tun und der Warnung benetzt sich die Wange des Greises und ihm zittert die Hand.“¹⁵

Die Gruppe erregte Aufsehen, nicht zuletzt wegen der veristischen Wiedergabe des Daedalus-Körpers. Carl Fernow betonte 1806 den vulgären Charakter, Memes 1825 den Mangel an Selektion, an Adel der Imagination.¹⁶ Quatremère de Quincy sah 1834 nur ein Arbeiten nach dem lebenden Modell und bemängelte die nicht ideale Imagination. Der Maler Hamilton hatte es schon als ein „sehr einfaches und unschuldiges Werk“ bezeichnet.¹⁷ Niemand hat es ganz verstanden.

Heute wirkt gerade der Realismus, die physische und seelische Wirklichkeitsnähe. Rudolf Zeitler sah 1954 die passive Rolle beim Sohn, die aktive beim Vater.¹⁸ Man erlebt die Gegensätzlichkeit der aktiven handwerksmäßigen Arbeit des alten Vaters, bewußt schaffend, gegenüber der halb unbewußten, passiven Hingabe des Sohnes an das Werk des Vaters und an seine eigene Körperempfindung, die durchaus nicht in ihrer Gesamtheit Anteil nimmt am Tun

des Vaters. Damit wird die Gruppe sowohl physiologisch – alter, faltig durchgearbeiteter Körper, jugendlich erst erblühender Körper – als auch psychologisch – bewußt schaffender Mann, unbewußt erlebender Knabe – zu einem sehr komplexen und packenden Werk, symbolisch im Hinblick auf das gewählte Thema, und zwar in zwei Richtungen: Daedalus erscheint hier nicht nur als Ingenieur und Erfinder, sondern, aus der skulpturalen Wirkung des Ikarus heraus, auch als der erste Bildhauer nach dem Heroen Prometheus, der den Menschen geformt hatte. Als Erfinder wird seine Tätigkeit in der Anlegung der Flügel zum Inbegriff des sich über die Beschränktheiten der Materie durch seinen Geist erhebenden Menschen, sowohl im körperlichen Sinne des Fluges als auch im Sinne des schöpferischen Einfalls: Erhebung über die Materie, Transzendenz des Schöpferischen, Imagination. Zugleich steht ähnlich dem Bildhauer Pygmalion hier der Handwerker und Künstler seiner von ihm abhängigen Kreatur Ikarus gegenüber, einer Statue, die sich wie in erster Regung zu strecken scheint. Argan hat schon in einer stringenten formalen und inhaltlichen Analyse diese zwei Seiten des Werkes betont. Er sah das Thema der Gruppe als „die Skulptur“ und in Alt und Jung, gemäß der Auffassungen des 17. und 18. Jahrhunderts, „pratica e ideale“, praktische Erfahrung und Ideal, oder wir könnten auch sagen: Natur und Ideal. Meißel und Steinmetzhammer zu Daedalus' Füßen unterstreichen diese Bedeutung.^{18a}

Der Gestaltende, Daedalus, seit Diodor, aber sicher auch schon früher, mythischer erster Bildhauer und Ingenieur zugleich, gab seinen Skulpturen das Leben durch den Blick und durch die Lösung der Beine¹⁹ und seinem Sohn Ikarus die Freiheit durch die Überwindung der Erdschwere im Flug: „Daedalus, dem die lange Verbannung und Creta verhaßt sind, den das Heimweh ergreift nach der Stadt, in der er geboren, rings umschließt ihn das Meer. ‚Versperrt er auch Erde und Wasser‘, ruft er, ‚frei bleibt doch mir der Himmel, und so will ich fliehen! Mager auch alles besitzen, besitzt doch Minos die Luft nicht!‘ Spricht's und versenkt seinen Geist in unerhörtes Beginnen, wandelt den Sinn der Natur.“²⁰

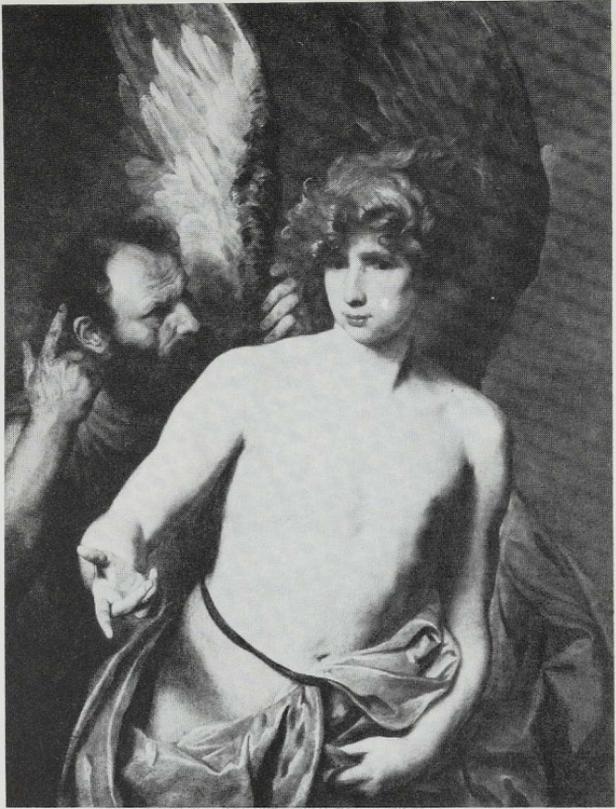
Sehr schön hebt Canova die Doppelsinnigkeit des Mythos hervor: bei Daedalus Vorbereitung auf den Flug als bewußte technische Leistung durch Änderung der Natur, aus einer Notwendigkeit heraus und zu einem Zweck, bei Ikarus Vorbereitung auf den Flug, nicht zum Gebrauch der Vernunft, sondern zur stolzen Selbsterfahrung des heranwachsenden Knaben. Der Creator Daedalus umschreitet seine Kreatur, wie der Bildhauer, der an einer Statue arbeitet. Argan hat etwas von der Erziehung von Jung durch Alt gesehen, erinnerte an Chiron und Achill. Darin liegt auch immer etwas von Bindung und Entfernung zugleich. Der Gegensatz des erzieherischen Formens und des Geformtwerdens ist wie der Gegensatz von Bildhauer und Bild. Das menschliche Handeln ist hier das Anlegen der Flügel durch den Ingenieur und zugleich die Arbeit am Bild durch den Künstler. In dieser Doppelsinnigkeit liegt letztlich der Grund für die Spannung zwischen Verismus und Schönheit, zwischen Arbeit

und Bild. Der Künstler Canova stellt den Künstler Daedalus bei der Arbeit an einer Statue dar. Canovas Werk lebt aus dem Gegensatz von Natur und Bild. Sie sind wesensmäßig geschieden, zugleich aber verbunden durch Idee, Kunstfertigkeit und Arbeit. Das Bildwerk ist *μίμησις τῆς πράξεως*, Darstellung menschlichen Handelns.²¹ Daß die Arbeit als tätiges Handeln so veristisch auftritt, sagt etwas über die veränderte Rolle der Arbeit im Zeitalter der Aufklärung aus. Das Ingeniöse der Idee tritt bereits vom 16. und 17. Jahrhundert an eben in der Arbeit, im „labor“ selbst zutage, wie Ansgar Stöcklein betont hat.²² Dies drückt sich um 1600 auch im Aufgreifen der antiken Thematik vom Anlegen der Flügel aus. Horst Bredekamp hat in seinem vorzüglichen Aufsatz „Antikensehnsucht und Maschinenglauben“ auf die Bedeutung auch des Daedalus-Mythos für die Automaten und Androiden in der Mechanik der Renaissance und des Barock hingewiesen: „Im 17. Jahrhundert wird dieser Mythos erneut an die Oberfläche des Bewußtseins geholt oder neu konstituiert; die Mechanik fordert ihren ursprünglichen Rang ein.“²³

Unter dem Aspekt der von Bredekamp hervorgehobenen Trennung von Kunst und Technik, der Schönen Künste als Gegenbild zur Technik, des Schönen als Gegensatz zum Nützlichen, worauf ich im Zusammenhang des Daedalus-Themas in der Moderne nochmals zurückkommen werde, erhält auch die Analyse von Canovas Gruppe im Sinne von Natur und Kunst, von Arbeit und Bild, von Praxis und Ideal ihre Rechtfertigung. Die Gruppe zeigt im Sinne von Argans Verständnis der Kunst als einer Geschichte von Werturteilen die nun unterschiedlichen Wege von Handwerk und Bildwerk. Als Sinnbild der Skulptur sind Handwerk und Bild hier zwar verbunden, also im Sinne der künstlerischen Arbeit; aber in der Darstellung des Mythos sind sie geschieden: denn Daedalus ist der Techniker, der die Natur benutzt, Ikarus aber ist das Ideal des Schönen, das einem Naturwissenschaftler so erscheinen muß, als sei es mehr im Bereich der nach dem Nutzen nicht fragenden bloßen Imagination beheimatet.

Natur und Ideal, veristische Arbeit und ideale Schönheit, das sind Gegensätze, die nicht nur die barocke Kunsttheorie beherrschen, sondern auch die gesellschaftliche Wirklichkeit spiegeln. Denkt man an Andrea Sacchis Darstellung des Themas (Abb. 26), auf die noch zurückzukommen ist, so steht Canovas Gruppe am Ende der Entwicklung dieses Themas im Barock. Zugleich aber steht dieser Mythos doch auch an der Schwelle zum Jahrhundert der großen technischen Erfindungen und behält seine Aktualität. Die wenigstens zeitweilige Überwindung der Schwerkraft durch statischen oder dynamischen Auftrieb, letzterer ja schon, den Vögeln gleich, durch Daedalus selbst gedacht, aber erst durch das Flugzeug realisiert, war eines der fundamentalen Interessen der Wissenschaft am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Der Prokurator Pisani gehörte zur progressiven aufgeklärten Schicht der zuendegehenden Republik Venedig.²⁴ Für ihn war das Thema sicher kein traditionell mythologisches, sondern eine Allegorie auf das technische und zugleich aber auch künst-

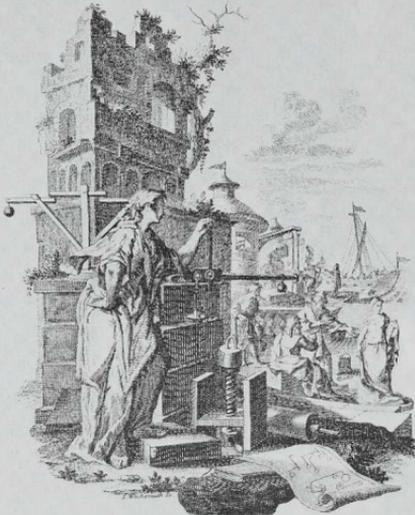
Abb. 4: Anton van Dyck, Daedalus und Ikarus, Toronto, Art Gallery of Ontario



lerische Ingenium. Der Tod der Procris war fürwahr uninteressant geworden.

Canova selbst mag aber nicht nur an den greisen Daedalus bei Ovid gedacht haben, sondern, wie gerade auch Fred Licht angenommen hat,²⁵ auch an seinen Großvater. Canova stammte aus einer Familie von Steinschneidern, wurde mit vier Jahren Waise und arbeitete beim Großvater, der ihn die Kunst lehrte. Und unter dem Aspekt der künstlerischen Erziehung, auch der Künstlerallegorie, ist besonders interessant, daß John Watts gleichzeitig, 1778, eine Daedalus-Ikarus-Komposition van Dycks (Abb. 4) als Schabkunstblatt herausbrachte und, wie mir scheint, nicht ganz unbegründet, als Selbstbildnis des jungen Künstlers ausgab.²⁶ Der Flug des Daedalus war der Flug des menschlichen Ingeniums und eben auch des Künstlers. So versteht ihn Lord Bristol in seinem Brief an Canova, indem er den Künstler so anspricht: „O teurer Praxiteles... vor allem möchte ich den Gips des Daedalus – ich möchte der Besitzer deines ersten Fluges sein - du, der du den Flug des Daedalus und nicht den des Ikarus gemacht hast.“²⁷ Es ist ein Flug ohne Absturz und für Canova war es in der Tat der Flug eines Daedalus, als Bildhauer.

*Daedalus, si Plura miranda esset, machinis effabre effictis, mox
in suspensum coniecit. Erant autem, quibus, quae, fingit, et
vehant; laborabant, reque, perfecta, ut, passim, allegari, solent.*



Die Hebe-Kunst
Wass' stieß die Natur vollbringen.
Daedalus durch Kunst erzwinget.

In der Überlieferung aus der Antike stehend, hatte Vincenzo Cartari 1556 in seinen „Imagini delli dei degl’antichi“ geschrieben: „Daedalus war der erste ..., der den Statuen die Augen öffnete und sie mit voneinander gelösten Füßen machte.“ Zuerst findet man bei Homer,²⁸ daß er für Ariadne einen Reigen geschaffen habe. Er hatte nach anderen Quellen auf Kreta jene hölzerne Kuh für die Bedürfnisse der Pasiphae gearbeitet und für das Ergebnis dieses fragwürdigen Unternehmens das Labyrinth gebaut, in das er dann selbst gesperrt wurde. Er war Wissenschaftler, Ingenieur, Maschinenkonstrukteur. So sieht man es in der von Johann Georg Hertel arrangierten Ausgabe nach Cesare Ripas „Iconologia“ aus den fünfziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, in der er als Erfinder der mechanischen Bewegung und bewegter Skulpturen zitiert wird, selbst im Mittelgrund mit Meißel und Hammer vor einer Statue sitzend (Abb. 5).²⁹ Er war Handwerker, Architekt, Bildhauer, Naturforscher, Metallarbeiter, Münzpräger, Erfinder der Axt, des Zirkels, des Senkbleis, des Bohrers, des Mastes und Segels, des Leimes, der Töpferscheibe. Er war Rästelsteller und -löser, ein Mann mehr der Praxis, im Gegensatz zu seinem Sohn, der eher als Träumer zu bezeichnen wäre. Zudem war er ein erfahrener Ausbrecher und Krimineller. Seinen begabten Neffen Talos, der die Säge nach dem Vorbild des Rückgrates des Fisches erfand, stürzte er von einem Turm hinab.³⁰ Er ist also eine mythologische Identifikationsfigur ersten Ranges. Abgesehen von dem kriminellen Fleck auf seinem Bild ist nichts dagegen einzuwenden, daß die „American Academy of Arts and Sciences“ ab 1955 ihrer Zeitschrift „Pro-

Abb. 5: „Mechanica“ (aus: J.G. Hertel, „...Caesaris Ripae ... Sinnbilder und Gedanken“)



Abb. 6 (oben)
Abb. 7 u. 8



Abb. 9 u.10

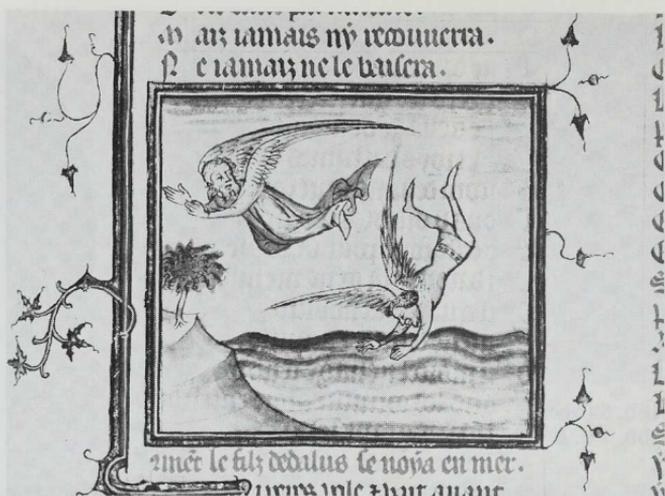


Abb. 11

- Abb. 6: Daedalus vor Ikarus, hellenistisch-frührömisch (nach Furtwängler)
- Abb. 7: Daedalus vor Ikarus, griechisch-römisch (nach Furtwängler)
- Abb. 8: Daedalus vor Ikarus, frührömisch-republikanisch (nach Furtwängler)
- Abb. 9: Daedalus vor Ikarus, 1. Jahrh. v. Chr. (nach Furtwängler)
- Abb. 10: Daedalus vor Ikarus , die Skulptur, Artemis (nach Furtwängler)
- Abb. 11: Daedalus vor Ikarus bei der Arbeit an den Flügeln, Rom, Villa Albani



Abb. 12: Daedalus und Ikarus beim Flug, Ovide moralisé, Lyon, Bibliothèque de la Ville

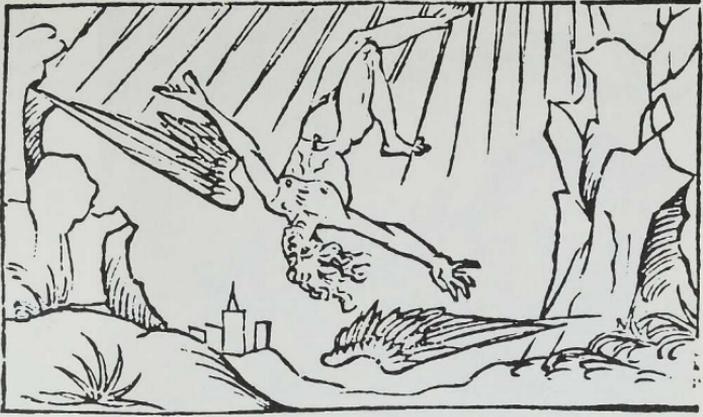


ceedings of the American Academy of Arts and Sciences“ den Namen „Daedalus“ gab.³¹ Daedalus war in der antiken Vorstellung der Erfinder schlechthin, und sein Name war sprechend genug: daidallein, kunstvoll arbeiten. Die antike Kunst kennt ihn in Malerei, Vasen- und Gemmenbildern und in Reliefs.³²

Dabei tritt im Anschluß an diese Hinweise auf die Bedeutung des Daedalus nun auch Ikarus verstärkt wieder in das Blickfeld dieses Beitrages. Auf einem hellenistisch-frühhömischen Sardonyx (Abb. 6) kniet Daedalus vor Ikarus, der ungeduldig die Arme mit den Flügeln erhebt. Ein griechisch-römischer Karneol (Abb. 7) zeigt Daedalus, wie er dem Sohn die Flügel anlegt. Ikarus hält einen Hammer, Attribut der Bildhauerei. Eine frühromische Glaspaste (Abb. 8) stellt Daedalus noch mit den Flügelbändern in der Hand dar. Es fällt auf, daß Ikarus jeweils die Hauptperson ist. Eine andere Glaspaste des 1. Jahrhunderts vor Christus (Abb. 9) enthält die gleiche Darstellung. Schließlich ein Sardonyx (Abb. 10), ehemals im Besitz Lorenzo de Medicis, wie die Inschrift auf dem Sockel ausweist, auf dem Ikarus auf einem Sockel, wie als Denkmal, zum Flug bereit steht, der Vater ohne Flügel daneben mit Abschiedsgeste. Diese Darstellung wirkt ganz zeitlos. Neben dem Vater steht eine Frau mit Hammer, die Skulptur, sicher aber nicht Pasiphae, wie man einmal glaubte, und rechts sitzt, nach Furtwängler, Artemis mit phrygischer Mütze. Es scheint, als sei hier Daedalus als Bildhauer des Grabmals seines Sohnes zu verstehen.³³ Als römisch-klassizistisches Reliefbeispiel sei das Relief der Villa Albani genannt (Abb. 11), in dem Daedalus neben dem bereits geflügelten Ikarus an einem seiner Flügel arbeitend gezeigt wird. Der andere liegt noch am Boden.³⁴ Interessant ist, daß in diesen klassischen Beispielen meistens nicht der Flug dargestellt wird, sondern die Arbeit der Vorbereitung, bzw. in einem Fall vielleicht sogar die Bildhauerei.

*

Abb. 13: Der stürzende Ikarus (aus: Gilles Corrozet, Hecatographie, 1543)



Vater und Sohn nahmen in der Bedeutung des Themas bald verschiedene Wege. Der Vater flog wie im Mythos nicht zu nahe an den Wellen, nicht zu nahe an der Sonne. Er rettete sich. Der Sohn stürzte ins Meer. Dies erscheint ab dem vierzehnten Jahrhundert als warnendes Beispiel im „Ovide moralisé“ wie in dem der Bibliothèque de la Ville in Lyon von etwa 1350/70 (Abb. 12).³⁵ Zugrunde liegt dieser Bedeutung des Maßhaltens wohl die mesotes-Ethik des Aristoteles und deren mittelalterliche moralphilosophische und theologische Umformung zur Mäßigung zwischen den Extremen des Lasters.³⁶ Der schließliche Weg zur Lebensklugheit, der „goldene Mittelweg“, der auch etwas vom Mittelmaß hat und auf den der Aufschwung des Ikarus im Barock möglicherweise auch als Reaktion zu verstehen ist, zeigt sich in den Mahnungen der Emblematik der Renaissance: wer den rechten Mittelweg, die Mäßigung nicht kennt, der wird das Opfer der eigenen Maßlosigkeit. „Faire tout par moyen“ heißt das Motto in Gilles Corrozet’s „Hecatographie“, Paris 1543 (Nachdruck der Originalausgabe von 1540) (Abb. 13).³⁷

Der erklärende Text lautet in Übersetzung: „In allem Maß halten. Wer sich zu hoch aufschwingt, überschätzt sich, wer sich zu sehr erniedrigt, handelt würdelos; derjenige aber, der das Rechte tun will, hält sich in der Mitte.“ Hier dient Ikarus als warnendes Beispiel, ebenso etwa am Stadthaus von Amsterdam, wo der fliegende Daedalus und der stürzende Ikarus am Konkursgerichtshof vor zu hohem Fluge warnten.³⁸ Sieht man von der Verwendung des Themas in Sebastiano del Piombos Lünette der Camera di Galatea in der Farnesina ab, deren Lünetten sich auf Metamorphosen im Element der Luft, also im Zusammenhang mit der Darstellung der Konstellationen Agostino Chigis in der Decke beziehen, so sind meistens wohl Warnung vor der Maßlosigkeit, Aufforderung zum Maßhalten, unterschwelliger Ausdruck verborgener Ängste um ein andauerndes Glück die Gründe für das Auftreten des Themas in der italienischen Renaissance, so etwa nach 1570 in Luca Cambiasos Fresko im Palazzo Ambrogio Doria, ehemals Luca Spinola Valenza in Genua (Abb. 14), wo auch Phaeton, der Sturz der Giganten, die Häutung des Marsyas und die

Abb. 14: Luca Cambiaso, Daedalus und Ikarus beim Flug, Genua, Palazzo Ambrogio Doria



Abb. 15: Raffaello Guidi nach G. Cesari, Daedalus und Ikarus beim Flug, Kupferstich



Abb. 16 (oben links): Giuseppe Cesari, Daedalus und Ikarus beim Flug, London, Courtauld Institute

Abb. 18 (oben rechts): Biagio Pupini, Daedalus und Ikarus beim Flug, Kunsthandel

Abb. 17 (unten): Giovanni Baglione, Der stürzende Ikarus, Kunsthandel

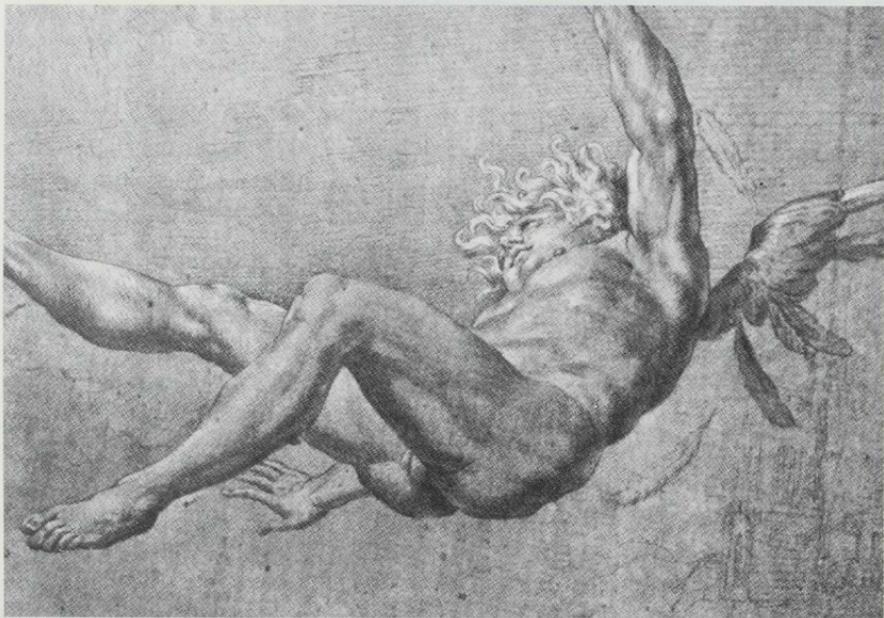




Abb. 19 (oben): Carlo Saraceni, Daedalus unterweist Ikarus, Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte

Abb. 20: Carlo Saraceni, Daedalus und Ikarus beim Flug, Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte

Verwandlung der Arachne der gleichen Thematik bestrafte Maßlosigkeit angehören.³⁹ In einem Stich Raffaello Guidis von 1600 nach Entwurf des Cavalier d'Arpino (Abb. 15) bittet der Stecher mit dem Thema Daedalus und Ikarus in persönlicher Widmung Pietro Bernini, der in Neapel weilte, nach Rom zurückzukehren, da er sich mit seiner Seele so nach ihm sehne wie Daedalus nach Ikarus. Auch hier ist warnend, wenn auch in der Verbindung zu Berninis Abwesenheit etwas gesucht, der Sturz des Ikarus als Folge allzu großen Strebens nach Höhe dargestellt.⁴⁰ Eine späte Zeichnung des Cavalier d'Arpino um 1620 (Abb. 16) stellt die beiden in sehr künstlichem Arrangement dar.⁴¹ Verwandt ist eine Zeichnung Giovanni Bagliones, die 1978 im Kunsthandel war (Abb. 17).⁴² Auch ein schönes Blatt von Biagio Pupini (Abb. 18), vor einiger Zeit im Kunsthandel, bringt nichts neues innerhalb dieser Bedeutung.⁴³

Die Tragik des Sturzes und die Trauer des Vaters nach so zuversichtlich begonnenem Flug ist ebenso das Thema mehr episch ablaufender Einzelschilderungen, wie Carlo Saracenis Bilderfolge in Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte. Sie entstand vor 1608.⁴⁴ Im ersten Bild (Abb. 19) bringt der Alte

Abb. 21: Carlo Saraceni, Das Begräbnis des Ikarus, Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte

Abb. 22 (unten): Johann Carl Loth, Beweinung des Ikarus, Düsseldorf, Kunstmuseum



dem Jungen die Bewegungen bei und warnt ihn vor der Sonne, aber Ikarus scheint ihr bereits die Arme entgegenzubreiten. Im zweiten Bild (Abb. 20) dann Flug und Sturz: „Da erweicht der näheren Sonne zehrende Glut das duftende Wachs, die Fesseln der Federn. Hingeschmolzen das Wachs, er rührt die nackenden Arme, kann, seiner Flügelruder beraubt, keine Lüfte mehr fassen. Und seinen Mund, der ‚Vater‘ noch ruft, verschlingen die dunklen Wogen der blauen Flut, die seinen Namen erhalten.“⁴⁵ Im dritten Bild (Abb. 21) legt der Vater den Sohn wie Christus ins Grab, man denkt an Raffaels „Grablegung“, zugleich aber auch an die Patroklos-Menelaus-Gruppe, die Giulio Romano schon im Palazzo del Tè in Mantua verwertet hatte und die wenig vor Saraceni in einem Stich Diana Scultoris Verbreitung fand und Saraceni mit Sicherheit bekannt war.⁴⁶

Das Leiden des Vaters erlebt man in einer Zeichnung Carl Loths im Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. 22).⁴⁷

Der Vater überlebt. Er ist der Erfahrene, der Findige. „Ingenium mala saepe movent“, „Oft beflügelt Unglück die Erfindungsgabe“, heißt es in Anlehnung an die „Ars amandi“ Ovids, wo die Geschichte ebenfalls erzählt wird (II, 43), in Sebastián de Covarrubias Orozcos „Emblemas Morales“ Madrid 1610, 3. Buch, Nr. 85 (Abb. 23): „Oft beflügelt Unglück den Geist. In einer gefährlichen Lebenssituation, hart an der Grenze des Verderbens, sucht der erfindische Geist nach einem Ausweg, um sich geschickt verteidigen zu können. Wenn es zu Wasser oder Land kein Entfliehen gibt, dann zögert er nicht, Daedalus gleich, sich in einem ungeheuerlichen (den Tieren) nachgeahmten Flug in die reinen Lüfte und den klaren Himmel zu wagen.“⁴⁸ Hier ist das menschliche Ingenium angesprochen, der erfinderische Geist.

Das Erstaunliche ist aber nun, daß nicht Daedalus die bedeutsame Figur des Mythos blieb, sondern Ikarus sie wurde, obwohl er stürzte. Trotz aller Warnungen des Vaters und trotz warnender Emblematis wurde im Barock der Sturz des Ikarus sein eigentlicher Aufstieg. Die Wege von Vater und Sohn trennten sich und beide erhielten eine positive Deutung: technisches Ingenium und dichterisch-künstlerische Imagination. Freilich blieb diese Sicht auch nicht ganz unwidersprochen. Ganz negativ, bezogen auf das eigene Schicksal und das seines Sohnes Edward, heißt es in Shakespeares Henry VI: „Why what a peevish fool was that of Crete / That taught his son the office of a fowl.“⁴⁹ Und der Bedeutung des Maßhaltens noch näher und gegen einen vermeintlich exzessiven Intellektualismus gerichtet, erscheint Ikarus wie Phaeton in Marlowes „Doktor Faustus“ als Rebell gegen die kosmische Ordnung. Für Thomas Heywood ist er in diesem Sinne Beispiel vergeblicher Neugier: „Or with his waxen wings, as Icarus did, / Attempt what God and Nature have forbid?“⁵⁰ Die eigentlich vorwärtsweisende Deutung aber ist der Aufstieg des Ikarus als Symbol einer Neues erkundenden Jugend gegen eine die Mitte haltende Weisheit des Alters, ein unaufhebbarer und höchst aktueller Zwiespalt, der sich in der Renaissance und dann vor allem im Barock erstmalig zeigt und in dem sich das Abenteuer des neuen Fortschrittglaubens und der Aufbruch zur Neuzeit anzeigt. Über den Mut des Vaters wächst der Über-Mut des Sohnes hinaus. Im zwanzigsten Jahrhundert wird dann dieser Mythos eben auch als Befreiung des Sohnes vom Vater gedeutet werden.

Ungeduldig stand Ikarus schon in den Gemmen beim Werk des Vaters: „Ikarus steht, sein Knabe, dabei; nicht ahnend, ans eigne Verhängnis zu rühren.“⁵¹ In ihm eigentlich personifiziert sich der kühne und gefährliche Genius des menschlichen Geistes, nicht in dem seines abwägenden Vaters. Dieser Genius ist in einem der Medaillons des Hofes des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz dargestellt, ehemals Donatello zugeschrieben (Abb. 24).⁵² Es ist die Verarbeitung der ehemals aus Mediceischem Besitz stammenden Gemme in Neapel (Abb. 10). Ikarus steht jetzt als Genius mit einer Flamme auf dem Haupt auf dem nun höheren Monument zum Flug bereit, aber er wird nicht mehr fliegen.⁵³ Wahrscheinlich hat der Entwerfer dieser Ikonographie die antike



Abb. 23: Daedalus und Ikarus beim Flug (aus: Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, 1610)



Abb. 24: Daedalus, Ikarus, die Skulptur und Artemis, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi

Gemme bereits richtig verstanden. Er hat dem Monument eine Grabestür gegeben. Daedalus und wohl auch hier die Skulptur nehmen wie auf einer antiken Stele Abschied von dem Toten.

In der Renaissance begründet der Sturz den Ruhm des Ikarus. Robert Vivier hat über Ikarus und den verwandten Phaeton-Mythos ein schönes Buch geschrieben: *Frères du ciel, Quelques aventures poétiques d'Icare et du Phaéon*, Brüssel 1962. Er zitiert ein Sonett des neapolitanischen Dichters Luigi Tansillo (1510-1569), in dem Amor nun dem Dichter Flügel anbringt: „Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto / Le spiega l'animoso mio pensiero, / Che d'ora in ora sormontando, spero / A le porte del ciel far novo assalto.“⁵⁴ Tasso spricht von den Flügeln unsterblicher Begierde Amors, die ihn zum Himmel tragen.⁵⁵

Petrarca und Tasso lassen Amor auf den Flügeln des Gedankens zum Himmel fliegen.⁵⁶ In den Flügeln der unsterblichen Begierde ist die Nähe zwischen Amor und dem Ikarus der Renaissance und des Barock deutlich. Dante schilderte noch die große Angst des Ikarus und das Verdienst des Vaters.⁵⁷

Bei Tansillo und bei Jacopo Sannazaro (Neapel 1456-1530) wird Daedalus eliminiert und Ikarus zum Symbol für Initiative, Kühnheit und Ruhm.⁵⁸ Sannazaro läßt in einem Sonett Ikarus sterbend ewigen Ruhm erhalten, nachdem er für so großen Aufflug das Leben gelassen hat, „ed hor del nome suo tutto rimbomba / Un mar si spatioso, un'elemento; / Chi hebbe al mondo mai si larga tomba?“⁵⁹ Man denkt an Bruegels Brüsseler Bild von 1558 (Abb. 25). Und Philippe Desportes, Hofdichter der Valois (1546-1530) dichtet in deutlicher Abhängigkeit: „Il mourut pour suivant une haute aventure, / Le ciel fut son desir, la mer sa sepulture: / Est il plus beau dessein, ou plus riche tombeau?“⁶⁰ Ikarus wird zum Element des Wassers, wie in Montorsoli's Fontana di Orione von 1548 in Messina. Er wird zum Symbol der Erstürmung des Un-erreichbaren, aber nun zu seinem Ruhm. Bei Desportes ist er audacieux, hat courage und esprit glorieux, und es ist seine Jugend, die ihn begeistert: „Un



Abb. 25: Pieter Bruegel, Landschaft mit Sturz des Ikarus, Brüssel, Musees Royaux des Beaux-Arts

chemin si nouveau n'estonna sa ieunesse.“ Bei Tansillo wird, wie bereits zitiert, der Dichter selbst zum Ikarus. Die Federn des Dichters mögen dabei verbrennen, „das Leben verging, aber nicht das Brennen“: „L'onor fia eterno, se mortal il salto. / Che se altri, cui desío simil compunse, / Diè nome eterno al mar col suo morire, / Ove l'ardite penne il sol disgiunse; / La vita venne men, ma non l'ardire.“⁶¹ Die Imagination des Dichters wird heroisiert. Er erhebt sich verachtend über die Welt, in Tansillos Worten aus einem anderen Sonett: „Poi che spiegate ho l'ale al bel desio . . . e spregio il mondo, e verso l'ciel m'invio . . . Ch'io cado morto a terra ben m'accorgo; / Ma qual vita pareggia il morir mio?“⁶² Die Trennung der dichterischen und künstlerischen Imagination von der Technik des Ingenieurs Daedalus ist vollzogen. Maurice Scève (1504-1562) aus Lyon, Petrarca- und Ficino-Anhänger, schreibt mit stark narzistischem Einschlag: „l'ardent desir du hault bien desirè“, „die brennende Sehnsucht zur Höhe, ersehntes Gut,“ um zu Schatten und Asche zu werden: „Et de mon être, ainsi réduit en cendre, / Ne m'est resté ces deux signes-ci: / L'oeil larmoyant pour piteuse te rendre, / La bouche ouverte à demander merci!“⁶³ Das Scheitern war bekannt, es gehörte als Herausforderung zum Höhenflug dazu. So schreibt Raffael 1514 an Castiglione über seinen Auftrag für St. Peter: „Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, ne so se il volo sarà d'Icaro.“⁶⁴ Aufstieg und Vernichtung findet man bis in moderne Trivialerzählungen. Der Flügel bedeutet, laut Dionysius Areopagita, bei den Engeln die Schnelligkeit des geistigen Emporführens, das Himmlische, die Wegbahn nach oben, das Entrücktsein von allem, was an der Erde haftet.⁶⁵ Die Dichtung, die Phantasie haben sich also des Ikarus bemächtigt, die Technik ist Daedalus geblieben. Das Schöne und das Nützliche teilten sich, was bereits an Canovas Daedalus als einem Endpunkt dieser Entwicklung bemerkt werden konnte.

Aus der Weisheit des Daedalus wurde seit dem sechzehnten Jahrhundert die Kühnheit des Ikarus. Das Thema veränderte sich in seiner Bedeutung. Der Mythos wird Sinnbild für die Inspiration des Dichters, des Malers, des Bild-

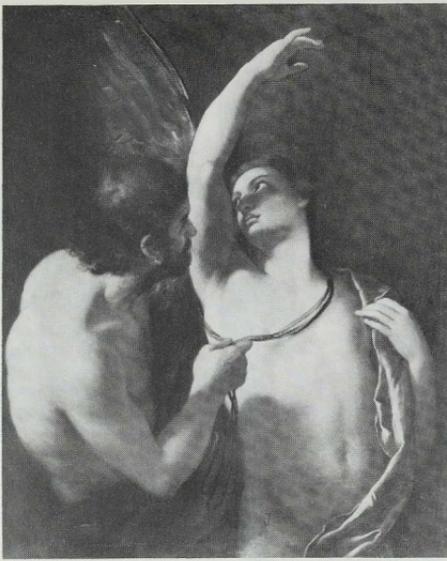


Abb. 26: Andrea Sacchi, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Genua, Palazzo Rosso



Abb. 27: Lionello Spada zugeschr., Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Kunsthandel

hauers. Bei Tasso werden Ikarus und der Sonnenstürmer Phaeton verbunden. Sie scheitern, aber wer von Amor getragen ist, der den Himmel umgürtet, der wird in den Himmel entführt, so sieht es Tasso. Ikarus überlebte Phaeton im Ruhm, denn er flog mit seinen Flügeln und fuhr nicht auf einem Wagen. Der Flug ist Sinnbild für den hohen und freien Gedanken. Schon 1480 schreibt Landino in seinen „Quaestiones Camaldulenses“ von einem Disput unter Leitung Leon Battista Albertis über die Deutung der Aeneis. Darin wird Daedalus als Beweis aufgeführt – auch wenn der Flug nicht ausdrücklich genannt ist – daß „in dem zur Kontemplation hingetragenen Verstand“ nichts Irdisches sein kann.⁶⁶ Die Bildwelt des Barock bringt diese Sehnsucht zur Höhe des Gedankens zum Ausdruck, etwa in Andrea Sacchis Bild im Palazzo Rosso in Genua (Abb. 26).⁶⁷ Der wegen des Anbindens des Flügels erhobene rechte Arm wird, zugleich mit dem Blick, zum Ausdruck des Strebens zur Höhe. Arbeit und Schönheit sind schon wie bei Canova auf die beiden Gestalten getrennt verteilt. Ich fühle mich an Velazquez' ähnliche Unterscheidung zwischen dem lichten Apoll und dem arbeitenden Hephästos in der „Schmiede des Vulkan“ erinnert. Gegenüber diesem ideale classico ist die Auffassung des Themas im Bereich des Caravaggismus, nämlich in einem Lionello Spada zugeschriebenen Bild, das sich vor nicht langer Zeit im Kunsthandel befand, ganz anders (Abb. 27). Dort ist alles weniger erhaben. Ikarus sitzt in der Werkstatt, der Vater ist größer als der Sohn, er ist noch die Hauptfigur. In einem Bilde François Perriers um 1630/40 (Abb. 28), 1977 im Kunsthandel,⁶⁸ paßt Daedalus dem sitzenden Sohn, der die Rechte nach oben zeigend erhebt, die Flügel an. Im



Abb. 28 (l.): François Perrier, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Kunsthandel
Abb. 29 (M.): Jan van Boeckhorst, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Bayer. Staatsgemälde-
sammlungen, Schloß Schleißheim
Abb. 30 (r.): Joseph Vien, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Paris École des Beaux-Arts

Himmel sieht man ihn freilich stürzend, was ja durchaus zu dem Thema zugehört, in seiner Verbildlichung aber dem freien Drang nach oben durch die Unvermeidlichkeit des Sturzes Grenzen setzt. Das Thema vollendet sich innerhalb des Bildrahmens, im Gegensatz zu Andrea Sacchis großer grenzüberschreitender Gestaltung.

Von Jan van Boeckhorst stammt in Schleißheim eine Komposition von sehr pathetischem Charakter (Abb. 29). Chiastisch überschneiden sich Sohn und Vater hintereinander. Der Vater, eine chronosartige Gestalt, hält den Kelch mit dem flüssigen Wachs, der Sohn blickt zur Sonne außerhalb des Bildes auf.

Thomas Gaetgens verdanke ich den Hinweis auf Joseph Viens schönes Bild von 1754 in der Pariser École Nationale des Beaux-Arts (Abb. 30), sein Aufnahmestück für die Akademie. Das Bild wurde 1787 durch J. G. Preissler gestochen. Gaetgens erwägt, daß das flüssige Wachs in der Schale am Boden und die Anbringungen der Flügel nicht mit dem Faden, sondern mit Wachs, auf die Malerei mit enkaustischen Farben hinweisen könnte, die Vien und den Comte de Caylus als Wiederentdeckung antiker Technik interessierten. In der Tat findet sich sonst häufiger die Bindung, die bei Ovid nur in der „Ars amandi“, II, 85, erwähnt ist. In den Metamorphosen paßt der Vater dem Sohn die Flügel an. Stricke sind dort nicht erwähnt. Vien kann sich hier also streng an den Text gehalten haben, wie auch Boeckhorst zum Beispiel, was nicht ausschließen muß, daß Gaetgens' Deutung in Richtung auf eine Malerallegorie zutrifft, so wie das Thema bei Canova zur Bildhauerallegorie wurde.⁶⁹ Noch rahmenüberschreitender als in Sacchis Bild weist Ikarus in Viens Darstellung zur jenseits der Bildgrenze befindlichen Sonne hinauf, ähnlich Boeckhorsts Bild.

Abb. 31: Giovanni David, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Radierung



Die Darlegung bis zu diesem Punkt der Entwicklung, welcher derjenige von Canovas Gruppe ist, hat gezeigt, wie erstens das Thema in der Neuzeit ausschließlich der Malerei zugehört,⁷⁰ wie zweitens in Renaissance und Barock die Deutung als künstlerische Imagination und Inspiration den Vorrang hat, und wie drittens Arbeit und Verismus dem Daedalus, Schönheit und Ideal dem Ikarus zugehören. Sie sind auch innerhalb der Einheit des Kunstwerks voneinander geschieden. Diese Scheidung muß vor dem Hintergrund der Spaltung von Kunst und Technik im Barock gesehen werden. Die ausdifferenzierte Einheit von Canovas Gruppe und in den Gemälden kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Flug mit Wachsfügeln nur noch als Sinnbild der Imagination möglich war und damit in den Bereich geistiger Vorstellung entrückt wurde, womit sozusagen der Weg zu Panamarenko eingeschlagen war, nämlich zur „Nutzlosigkeit“ rein künstlerischer Sensibilisierung, während die Technik unter dem Gesichtspunkt des praktischen Nutzens sich der industriellen Verwertbarkeit der Mechanik zuwendete. Hierauf hat Bredekamp ausführlich hingewiesen.⁷¹ Er zitiert die Auffassung J. Beckmans, der 1787 den Nutzen der

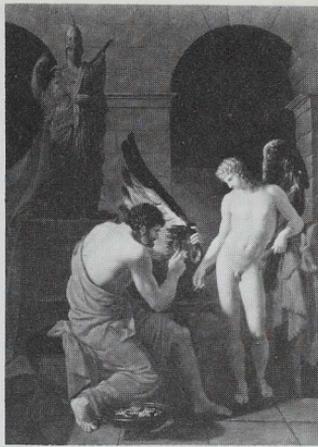


Abb. 32 (l.): Wilhelm Böttner, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Kassel, Staatl. Kunstsammlungen; Abb. 33 (M.): Antonio Tisserand, Daedalus und Ikarus bei der Arbeit an den Flügeln, Parma, Galleria Nazionale; Abb. 34 (r.): Antonio Corsi, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Parma, Galleria Nazionale

Gewerbe höher gestellt hat als die schönen Künste, die nun eben nur noch schön sind und nicht mehr, wie ehemals, an halbkünstlerischen mechanischen Wunderwerken beteiligt werden.⁷² Die schönen Künste sind nun Zöglinge des Überflusses, und wenn Leupold⁷³ das künstlerische Spiel mit der Materie als „narrisches Zeug“ von Windmachern abtut, so muß man wieder an Panamarenko oder an Tinguely denken, die der Kunst als bewußtseinsförderndem Gegenbild zur absolut gesetzten Technik dieses legitime Aufgabenfeld zurückgegeben haben. Daedalus und Ikarus besetzten im Barock also unterschiedliche Bereiche, der eine die Technik, der andere die Imagination. Die „Scheidung“ dieses Paares, die Nutzlosigkeit des Fliegens mit Wachsfügeln, mußte, das wird sich im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert zeigen, zur skeptischen Neuformulierung des Mythos führen.

Bevor dieser Weg aufgezeigt werden soll, sei der Blick auf den Entwicklungspunkt, an dem Canova steht, noch durch einige Beispiele ergänzt.

Schön wie eine Skulptur steht Ikarus auf der vor 1780 zu datierenden Radierung: „... praecepta volandi“ von Giovanni David (Abb. 31), deren Kenntnis ich wieder Thomas Gaehtgens verdanke. Gerupftes Geflügel, Garn und Schere liegen auf dem Boden, im Hintergrund sieht man das von Daedalus erfundene Segelschiff. Wie bei Canova und Vien herrscht der Gegensatz der schönen, ästhetisch vollkommenen Erscheinung des Sohnes zur praktischen, handwerklichen des Vaters.

Narzistisch schön und auf sich selbst bezogen steht Ikarus in Bildern des entwickelten Klassizismus vor dem Vater. So in Wilhelm Böttners Bild der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel von 1786 (Abb. 32). Wieder wird der Flug der Begeisterung des jugendlichen Genius im erhobenen Arm deutlich gemacht. Zirkel und Richtscheit, Hammer und Meißel zeigen den Architekt-



Abb. 35 (l.): Philipp Veit, Daedalus legt Ikarus einen Flügel an, Frankfurt a.M., Städtisches Kunstinstitut; Abb. 36 (r.); Josef Abel, Daedalus legt Ikarus die Flügel an, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

ten und Bildhauer, das Tun den Praktiker. Die in solcher Verbildlichung durchaus weiter vorgestellte Einheit von Kunst und Technik ist durch Athenas Anwesenheit als Statue veranschaulicht. Der Mythos erhält ganz besonders in seiner bildlichen Vergegenwärtigung diese Einheit, die in der Realität bereits zerbrochen war, und zwar in nützliche Mechanik und unnütze „Windmachelei.“ Skepsis mußte dem Mythos nun bald begegnen. Noch ganz in der geschilderten Tradition steht Antonio Tisserands Bild für den Concorso der Akademie von Parma von 1790 (Abb. 33). Tisserand, der aus Reims gebürtig war, hat sich am Relief der Villa Albani orientiert und erhielt den ersten Preis für sein Bild. Auf dem Sockel der Athena erkennt man die griechische Signatur des mythischen Bildhauers: „Daedal...epoi...“⁷⁴ Den zweiten Preis des Concorso von 1790 erhielt der Römer Antonio Corsi, ebenfalls für das Daedalus-Ikarus-Thema (Abb. 34).⁷⁵ Ein spätes Beispiel dieser Tradition ist noch Philipp Veits im zweiten Weltkrieg zerstörte Darstellung des Mythos im Städtischen Kunstinstitut aus den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, für die sich ein Aquarellentwurf erhalten hat (Abb. 35).⁷⁶ Schließlich sei noch das Bild des Füger-Schülers Josef Abel von 1794 in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie genannt (Abb. 36; Inv. Nr. 130). Der Tenor des Bildes unterscheidet sich von den bisherigen insofern, als es sich hier wohl um die Ermahnung des Vaters handelt, während der Sohn sich eher schutzsuchend zum Vater zurückwendet.

Zuversichtlich sportlichen Unternehmungsgeist und in dieser positivistischen Abwendung vom Idealen fast ein Abgleiten ins Lächerliche verrät Charles-Paul Landons Bild im Museum von Alençon von 1799 (Abb. 37).⁷⁷ Gerade hat der Vater sorgsam den etwas unbeholfen in die Luft rudern den Sohn entlassen – man weiß nicht recht, ob die Unbeholfenheit neben einer inhalt-



Abb. 37 (l.): Charles-Paul Landon, Daedalus und Ikarus beim Abflug, Alençon, Musée
 Abb. 38 (r.): Henry Thomson, Daedalus findet die Leiche des Ikarus, London, Agnew's,
 1972

lichen Komponente nicht vielleicht auch eine kunstgeschichtliche haben könnte, halb Viktoria-Topos, halb Nachfahre von Giambolognas „Merkur“ – und setzt nun selbst in einem Hechtsprung zum Schwimm-Flug an. Der Daedalus-Flug wird zur Technik der Leibesübung. Ganz unzweifelhaft scheint mir in dieser neuen Ausformung des Themas eine Auswirkung der zum Teil durch den Philanthropismus des späten achtzehnten Jahrhunderts geförderten Tendenz zu Sport und Leibesübungen vorzuliegen. Dabei ist die Beziehung zu Ovids Text in der „Ars amandi“ durchaus gewahrt: „Also ermahnt er den Sohn und paßt ihm sein Werk an und lehrt ihn, sich zu bewegen, wie wohl die Vögel die Jungen erziehn; ... Grade kein Berg, ein Hügel nur war's, doch höher als Flachland, wo zur traurigen Flucht beide sich rafften empor.“⁷⁸

*

Man sieht, wie aus der mythischen Erzählung im Mittelalter zunächst die Ermahnung zum Maßhalten wurde, wie sich dann aber Daedalus und Ikarus trennten. Auf der Seite des Jüngeren stand das Extrem der kühnen Imagination, auf der Seite des Älteren die Technik des Machens. Sie finden sich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts verändert nochmals zusammen: in der Technik des Bildhauers, der die Idealität als Bild schafft, nun rein im Bereich der Kunst, und in der Technik des Fluges als Betätigung des Leibes. Vielleicht die letzte große Bestätigung der Imagination und Inspiration, der Schönheit und der Poesie findet sich, bevor sich die romantische Skepsis des Themas annahm, in Goethes Faust II, und zwar in der Gestalt des Euphorion, des geflügelten Sohnes des Achill und der Helena, beziehungsweise des Faust und der Helena. Euphorion strebt immer höher zu Flug und Ruhm: „Doch! – und ein Flügelpaar faltet sich los! Dorthin! Ich muß. Ich muß. Gönnt mir

den Flug.“ Und der Chor ruft: „Ikarus! Ikarus! Jammer genug.“ Und dann heißt es in der Regieanweisung: „Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen. . .“ (Abb. 38).⁷⁹ Er war auch in seinem Tode in Anspielung an Lord Byron als Symbol einer neuen poetischen Zeit gedacht: Ikarus als Dichter. Der Chor ruft: „Heilige Poesie, himmelan steige sie! Glänze, der schönste Stern, fern und so weiter fern!“. Es ist der Flug der Phantasie als Bedingung schöpferischer Arbeit, die Goethe neben Denken, Fühlen und Wollen stellte. Sie erhebt sich von der Erde und ist zugleich im Sinnbild des Sturzes an sie wieder gebunden: „Doch zuletzt das höchste Sinnen gab dem reinen Mut Gewicht, wolltest Herrliches gewinnen, aber es gelang dir nicht . . . Doch erfrischt neue Lieder, steht nicht lange tief gebeugt: denn der Boden zeugt sie wieder, wie von je er sie gezeugt.“ Und an anderer Stelle im Faust heißt es: „Ach zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen! Doch ist es jedem eingeboren, daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt...“

Das Sinnbild des Ikarus für den Dichter und für die Poesie erhielt sich bis in das zwanzigste Jahrhundert, aber seit der Romantik ist es gespalten. Das neunzehnte Jahrhundert, die Romantik, bringen in die Euphorie des Sturzes, die ein Paradoxon ist, die verdrängte Skepsis zurück, die das Mittelalter in der Mahnung zum Maßhalten ausdrückte. Dennoch wird bei aller Skepsis dem schönen Wahn des Ikarus die Treue bewahrt.

(Fortsetzung folgt in Heft 3/1984)

Anmerkungen

- 1 Michael Ayrtton, *The Testament of Daedalus*, with a foreword by Rose Warner, London 1962, S. 10: „What I write here will seem to have been written several thousand years ago, yet clearly I am writing it today. In the liquid which contains legend suspended there are no problems of date and none of depth, nor is this fluid bounded measurably.“
- 2 Karl Jaspers, *Wahrheit und Unheil der Bultmannschen Entmythologisierung*, 1953, und *Erwiderung auf Rudolf Bultmanns Antwort*, 1954; zusammen mit Bultmanns Antwort auf Jaspers abgedruckt in *Jaspers/Bultmann, Die Frage der Entmythologisierung*, München 1981
- 3 Jaspers, a.a.O., S. 117.
- 4 Jaspers, a.a.O., S. 113. Und weiter zum mythischen Denken: „Es ist eine völlig andere Objektivierung als die in der Wissenschaft. Denn es handelt sich nicht um empirische Realität im Sinn der Erforschbarkeit in der Welt. Im Mythos handelt es sich um Wirklichkeit, in deren Vorstellung empirische Realität und übersinnliche Wirklichkeit ursprünglich nicht bewußt getrennt werden. Wo aber übersinnliche Wirklichkeit nur als handgreifliche empirische Realität genommen wird, da ist nicht mehr mythisches Denken, sondern ‚Materialismus‘ maßgebend, der übereinstimmend zu allen Zeiten in seinen verschiedenen Gestalten auftritt. Wird aber der Unterschied bewußt, so wird die empirische Realität als solche preisgegeben, ohne darin die Sprache der Wirklichkeit und ihre Kraft verlieren zu müssen. Das unklare Schwanken zwischen Realität und Bedeutung hört dann auf. Aber das dann hell werdende Leben mit den Chiffren des Mythos rechtfertigt sich philosophisch durch Bewußtmachung ihres Erkenntnis-

- sinn in der Schwebe“ (S. 114). Was in den Verwandlungen des Mythischen gleichbleibend ist: „Das läßt sich nur formal sagen: das Übersinnliche im Sinnlichen.“
- 5 Jaspers, a.a.O., S. 118.
 - 6 Dieser Vorgang gilt z.B. in hohem Grade für die Einigung der Seele mit Gott in der unio mystica mittels der dabei wichtigen Funktion des mystischen Andachtsbildes. Entsprechend sind Bilder mythischen Inhalts auch im Bereich der christlichen Bildwelt aufgrund ihrer realistischen Vorstellung für einen transzendenten Vorgang – etwa die Himmelfahrt Christi – auch Bilder hoher mystischer Wirkung. Grünewalds „Auferstehung Christi“ des Isenheimer Altars hat ihre große Wirkung durch den Versuch, die reale Vorstellung möglichst weit gegen das „inkommunikable Bildlose“ hinzutreiben.
 - 7 Peter Bloch, Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel und J. Traeger, Tübingen 1977, S. 25 ff., Abb. 1.
 - 8 Ovid, Metamorphosen VIII, 185-187.
 - 9 Ovid, VIII, 188-189.
 - 10 Ovid, VIII, 203-206.
 - 11 Ovid, VIII, 223-225.
 - 12 Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo, Guida a la storia dell'arte, Firenze 1974 (Reihe Sansoni Università), S. 8.
 - 13 Hans Sedlmayr, Die Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde, in: Nach fünfzig Jahren, Almanach, Piper, München 1954, S. 60.
 - 14 Siehe: Studi Canoviani, Rom 1973, S. 207 ff. (Quaderni sul neoclassico); Giulio Carlo Argan, Antonio Canova, Rom 1969 (Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1968-69), S. 5 ff.; ders., Il filo del Canova, in: Momenti del marmo, Rom 1969, S. 103 ff. (Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara); Mario Praz, Giuseppe Pavanella, L'opera completa del Canova, Mailand 1976 (Classici dell'arte, 85), S. 91, Nr. 14; Fred Licht, Antonio Canova, München 1983, S. 157 ff.
 - 15 Nach der Übersetzung von Erich Rösch, München 1952, am Beginn hier verändert.
 - 16 Carl Fernow, Über den Bildhauer A. Canova und dessen Werke, Zürich 1806, S. 74; J.S. Mems, Memoires of A. Canova with a Critical Analysis of His Works, Edinburgh 1825, S. 253 f.
 - 17 A.C. Quatremère de Quincy, Canova et ses ouvrages, Paris 1834, S. 13 f.; die Bemerkung Hamiltons in einer anonymen Biographie im Museo Civico in Bassano; siehe Studi Canoviani, op. cit., S. 228; dort auch die anderen zitierten Stellungnahmen.
 - 18 Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopia, in: Figura, Stockholm 1954, S. 174 f.
 - 18a Die Deutung der Gruppe als Allegorie auf die Skulptur wird auch gestützt durch ihr Auftreten in Tommaso Minardis zwei Zeichnungen „Il Genio delle Belle Arti incorona l'erma di Canova“, 1812; siehe „L'eta neoclassica a Faenza“, Ausst.-Katalog Faenza 1979, S. 104, Nr. 217; Disegni di Tommaso Minardi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna Roma, 1983, S. 152, Nr. 32.
 - 19 Siehe auch: Vincenzo Cartari, Imagini degli Dei degli Antichi, Venedig 1556.
 - 20 Ovid, VIII, 183-189; Übersetzung E. Rösch.
 - 21 Siehe Ernesto Grassi, Kunst und Mythos, Hamburg 1957, S. 107 ff.
 - 22 Ansgar Stöcklein, Leitbilder der Technik, Biblische Tradition und technischer Fortschritt, München 1969, S. 34 f.
 - 23 Horst Bredekamp, in: Forschungen zur Villa Albani, Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, hrsg. von H. Beck und P. C. Bol, S. 507 ff., speziell zu Daedalus S. 532 f., 534, 546 ff.; dort auch Literaturangaben zu den „beweglichen“ Figuren des Daedalus: Lily Brüscheweiler-Moser, Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung, Diss. Universität Bern 1969 (gedrucktes maschinenschriftl. Manuskript, Zürich 1973), S. 7 ff.: John Cohen, Golem and Roboter, Über künstliche Menschen, Frankfurt a.M. 1968, S. 8 ff.; Otto Mayr, Automatenlegenden in der Spätrenaissance, in der Zeitschrift „Technikgeschichte“, 41, 1974, Nr. 1, S. 20 ff.
 - 24 Studi Canoviani, S. 209.
 - 25 Licht, a.a.O., S. 159.
 - 26 Van Dyck, Des Meisters Gemälde, hrsg. von Gustav Glück, Stuttgart/Berlin 1931, zu

- Abb. 268 (Klassiker der Kunst). Die hier abgebildete Komposition entstand um 1630 und befindet sich heute in Toronto, Art Gallery of Ontario (Glück, S. 268).
- 27 Studi Canoviani, S. 218.
- 28 Homer, Ilias, 18, 592.
- 29 Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg, o.J. (zw. 1752 und 1761), S. 195; Nachdruck hrsg. v. Ilse Wirth, München 1970.
- 30 Siehe bei Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft; ferner: L. Preller-Gobert, Griechische Mythologie, 2 (41920); B. Schweitzer, Xenokrates von Athen, 1932; Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, III, 1954, Sp. 976 ff.; Ernst Homann-Wedeking, Die Anfänge der griechischen Großplastik, Berlin 1950, S. 42 ff.
- 31 Dedalo hieß auch eine rein kunsthistorische Zeitschrift, 1920 gegründet von Ugo Ojetti.
- 32 August Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, I, 1885, S. 403 f., Taf. 22 (S. 896): u.a. ein Beispiel des fliegenden Ikaros im Relief einer Tonlampe (Arch. Ztg. 1852, Taf. 39,2); auch Beispiele pompejanischer Malerei, z.B. eins, in dem der fliegende Vater den am Strand liegenden toten Sohn entdeckt, z.T. abgebildet schon in: Aubin Louis Millin, Galerie mythologique, Paris 1811; siehe auch Anmerkung 33 u. 34.
- 33 Die zitierten Beispiele in dieser Reihenfolge sämtlich bei Adolf Furtwängler, Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum, Leipzig-Berlin 1900, I, Tafelband, Tafeln 28, Nr. 27; 42, Nr. 1; 63, Nr. 32; 37, Nr. 12; 58, Nr. 9 und Textband.
- 34 Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl., Bd. I-IV, Tübingen 1963-72, Nr. 3248. Siehe auch Agnes Alhöggen-Bedel, Die Antikensammlung zur Zeit Winkelmanns, in: Forschungen zur Villa Albani, hrsg. von H. Beck und P.C. Bol, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), S. 312 und Abb. 108.
- 35 MS 742, fol. 138r; siehe Margarete Bessau, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, 1954, Sp. 976 ff., Abb. 1. Zum Ovide moralisé siehe: C. de Boer, Ovide moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus. Amsterdam 1915, 1920, 1931, 1936, 1938 (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen 15, 21, 30, 37, 43. Das Bild ist mit einer Unterschrift, die besagt, daß der Sohn des Daedalus im Meer ertrinkt, zwischen die Verse 1652 und 1653 im 8. Buch des Ovide moralisé eingefügt:
 „Ne jamais ne le baisera.
 Li peirs vole et vait avant.
 Sie se retourne moult souvent.
 Com cil qui de son fil se doubt.“
 Die Verse 1767-1928 erklären ausführlich, daß derjenige, der Gottes Wegen mit dem rechten Flügel der Gottesliebe und dem linken der Nächstenliebe folgt und nicht vom Wege durch die verschiedenen Laster abweicht, frei durch den Himmel fliegen wird. Der ohne Ikarus durch den Himmel fliegende Daedalus an der Südseite des florentiner Campanile dürfte im Rahmen der dort dargestellten Künste und Fertigkeiten das Ingenium des Künstlers und Erfinders bedeuten (siehe H. Kauffmann, Donatello, Berlin 1936, S. 250, Anm. 584; A. Venturi, Storia dell'arte italiana IV, La scultura del Trecento, Mailand 1906, S. 459, Abb. 363).
- 36 Harald Schilling, Das Ethos der Mesotes. Eine Studie zur Nikomachischen Ethik des Aristoteles, Tübingen 1930 (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, 22). Entsprechend findet man auch die Darstellung des fliegenden Daedalus und des stürzenden Ikarus als Zeichen der Tollkühnheit, der *ὑπερβολή* auf fol. 10 des 2. Buches von Aristoteles' „Ethicorum ad Nicomachum“, Nationalbibliothek Wien, Cod. Philos. graec. 4, Süditalien um 1500; siehe Hermann Julius Hermann, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, 4. Unteritalien, Leipzig 1933, Nr. 40, S. 86 u. Taf. XXXV (Beschr. Verz. d. illuminierten Handschriften in Österreich, Teil VI, 4).

- 37 Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Sp. 161 f. mit spanischem Text und deutscher Übersetzung.
- 38 Gestochen von Jacob van Campen, *Afbeelding van't stadt huis van Amsterdam*, 1661; s. Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images, Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, S. 8 und Abb. 7
- 39 Bertina Suida Manning/ William Suida, Luca Cambiaso, Mailand 1958, S. 414 und Abb. 308.
- 40 Herwarth Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, Katalog der Ausstellung Rom 1973, S. 175 und Abb. V.
- 41 London, Courtauld Institute, Witt Collection, 3792.
- 42 Sotheby's, 25.4.1978,
- 43 Sotheby's, 28.6.1979,
- 44 Anna Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Mailand 1968, S. 109.
- 45 Ovid VIII, 225-230.
- 46 Abgebildet bei H. Röttgen, *Caravaggio-Probleme*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XX, 1969, S. 157; ders., *Il Caravaggio, Ricerche e interpretazioni*, Rom 1974, Abb. 77.
- 47 Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, siehe Gerhard Ewald, Johann Carl Loth, 1632-1698, Amsterdam 1965, Nr. Z 29; Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, *Ausst.-Kat.* Berlin 1966, Nr. 167; frdl. Hinweis von Thomas Gaetgens.
- 48 Arthur Henkel, Albrecht Schöne, a.a.O., Sp. 1616 f. Für das Wort *ingenium* im Motto ziehe ich in diesem Zusammenhang die Übersetzung „Erfindungsgabe“ vor.
- 49 Teil III, 5. Akt, 6. Szene.
- 50 Thomas Heywood, *Hierarchy of the Blessed Angels*; siehe hierzu: Harry Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London 1952, S. 183 ff.; frdl. Hinweis von W. Naumann, Darmstadt. Siehe zu Marlowe auch: Hans Schwerte, „Adlers Flügel“. Zu *Historia 1587* (Kap. 2 und 5), in: *Der historische Faust. Ein wissenschaftliches Symposium*, hrsg. v. Günther Mahal, Knittlingen 1982, S. 57 ff.
- 51 Ovid, VIII, 196-197.
- 52 Die Verbindung zu Donatello kann nicht mehr aufrecht erhalten werden; siehe H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, S. 83 f.
- 53 Hans Kauffmann, a.a.O., S. 174 u. 250, Anm. 584 interpretiert den Tondo von Daedalus als Hauptfigur her, mit seinem Geschöpf, der Kunst. Ich sehe hier Ikarus mit der Flamme als Hauptfigur, im Sinne seines Genius, seines ihn leitenden Wesens, nämlich dem des Aufsteigens zum Licht, zwiespältig zugleich durch Sturz und Tod.
- 54 Vivier, S. 35; siehe in: *Parnaso Italiano ovvero Raccolta de'poeti classici italiani*, tomo XXXI, *Lirici misti del secolo XVI*, Venezia 1787, S. 304.
- 55 Vivier, S. 35.
- 56 Vivier, S. 35.
- 57 Dante, *Inferno XVII*, 106 ff.
- 58 Vivier, S. 37 ff.
- 59 *Rime di M. Jacopo Sannazaro nuovamente corrette et reviste*, Venezia MDCXXIII, S. 67; siehe auch in: *Parnaso Italiano ovvero Raccolta de'poeti classici italiani*, XXVI, 1787, S. 205
- 60 *Les oeuvres de Philippe des – Portes*, Abbé de Thiron, Rouen 1611, S. 157.
- 61 *Parnaso Italiano*, op. cit., S. 304.
- 62 *Parnaso Italiano*, op. cit., S. 307.
- 63 Maurice Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu*, 1544, Sonett LXXXII; Maurice Scève, *Oeuvres poétiques complètes. Edition établie par Hans Staub*, I, 1970, S. 82 f.
- 64 Erstmals schon von Lodovico Dolce in seinen „*Lettere di diversi eccellentissimi huomini*“, Venedig 1559, veröffentlicht.
- 65 Dionysius Areopagita, *De Coelesti Hierarchia, Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, ed. J.-P. Migne, 3, Paris 1889, S. 331.
- 66 Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di Peter Lohe, Florenz 1980, S. 206 (4. Buch).
- 67 Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi, Oxford 1977, S. 81, Nr. 49.
- 68 *The Burlington Magazine*, CXIX, Heft 897, Dezember 1977: *Notable Works of Art*

now on the Market, plate XIX.

- 69 Ich danke Thomas Gaetgens dafür, daß er mir hilfsbereit Einblick in sein Manuskript zur Vien-Monographie gab und mir das Foto des Vien-Bildes nebst anderen Hinweisen zur Verfügung stellte.
- 70 Schon M. Missirini, Vita di A. Canova, Venedig 1824, S. 29, hat die Ableitung aus der venezianischen Malerei betont.
- 71 Bredekamp, a.a.O., S. 546 ff.
- 72 J. Beckman, Anleitung zur Technologie, Göttingen 1787; siehe Bredekamp, a.a.O., S. 546 ff.
- 73 Leupold, Theatrum Machinarum Generale, 1724; siehe Bredekamp, a.a.O., S. 547.
- 74 L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone, Ausst.-Kat. Parma 1979, Nr. 421.
- 75 L'Arte a Parma, Nr. 422.
- 76 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. (Inv. Nr. SG 338); siehe: Die Nazarener, Ausst.-Kat. 1977, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M., S. 271, Nr. F 16.
- 77 De David à Delacroix. La peinture française de 1774 a 1830. Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais 1974/75, S. 517, Nr. 116, Taf. 91.
- 78 Ars amandi, II, 65-72.
- 79 Henry Thomson, Daedalus findet den Körper des Ikarus, 1815; New-Classical Paintings at Agnew's, 3-27 October 1972, Nr. 1.

Fotonachweis

Museo Correr, Venedig: 1; Art Gallery of Ontario, Toronto: 4; Bibliothèque de la Ville, Lyon: 12; Foto Oscar Savio, Rom: 15; Courtauld Institute, London: 16; Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel: 25; Foto Gasparini, Genua: 26; Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München: 29; Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart: 31; Staatliche Kunstsammlungen Kassel: 32; Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza: 33, 34; Ursula Edelmann / Städelsches Kunstinstitut Frankfurt: 35; Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien: 36; Musée de Alençon: 37; Repros: 2, 3 (Canova, Classici dell'Arte); 5 (Hertel/Ripa, Nachdruck 1970); 6-10 (Furtwängler, Antike Gemmen); 11 (Forschungen zur Villa Albani); 13, 23 (Henkel/Schöne, Emblemata); 14 (Manning Suida, Cambiaso); 17, 18 (Sotheby-Kataloge); 19-21 (Ottani Cavina, Saraceni); 22 (Katalog „Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts“); 24 (Schubring, Donatello); 27 (Verst.-Katalog); 28 (Burlington Magazine); 30 (Th. Gaetgens); 38 (Neo-Classical Paintings at Agnew's 1972).