

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

**Begründet von Heinrich Schröder · Fortgeführt von
Franz Rolf Schröder**

In Verbindung mit

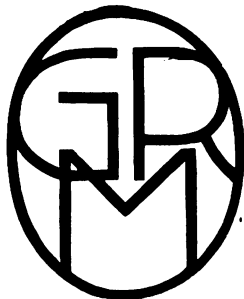
**Heinz Otto Burger · Johannes Janota
Sebastian Neumeister · Franz K. Stanzel**

herausgegeben von

CONRAD WIEDEMANN

Neue Folge · Band 33, 1983

64. Band der Gesamtreihe



Carl Winter · Universitätsverlag

INHALTSVERZEICHNIS

Leitautsätze

Bode, Christoph, Kiel: Audens leidender Icarus: ein symptomatisches Mißverständnis	81
Broich, Ulrich, München: Gibt es eine „neutrale Erzählsituation“? . . .	129
Ertzdorff, Xenja von, Gießen: Tristan und Lanzelot. Zur Problematik der Liebe in den höfischen Romanen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts . .	21
Erzgräber, Willi, Freiburg i. Br.: Das Korrespondenzprinzip in James Joyces „The Dead“	146
Fink, Adolf, Gießen: Natur- als Lese-Früchte. Zu Karl Krolows „Pomologischen Gedichten“	458
Foltinek, Herbert, Wien: George Eliot und der unwissende Erzähler . .	167
Füger, Wilhelm, Berlin: Mikronarrativik. Zur Syntax und Semantik elementarer Erzählaussagen	179
Goetsch, Paul, Freiburg i. Br.: Leserfiguren in der Erzählkunst	199
Grimm, Reinhold, Madison/Wisc.: „Dantons Tod“ – ein Gegenentwurf zu Goethes „Egmont“?	424
Hillach, Ansgar, Frankfurt a. M.: Barocker Universalismus und die Rücknahme der Willensfreiheit. Aspekte der ‚kopernikanischen Wende‘ bei Kepler und im Spanien des 17. Jahrhunderts	53
Kimpel, Dieter, Frankfurt a. M.: Ethos und Nomos als poetologische Kategorien bei Platon-Aristoteles und das Problem der substantiellen Sittlichkeit in Goethes „Iphigenie auf Tauris“	367
Kranz, Gisbert, Aachen: Watteaus „Einschiffung zur Liebesinsel“ im Spiegel der Lyrik	229
Lüthje, Reinhard J., Hamburg: Die verschmähte Stratonike. Ein mythologischer Stoff in Verserzählungen von C. M. Wieland und Claude Dorat	244
Maack, Annegret, Wuppertal: Die bühnen- und funkdratische Rezeption von Herman Melvilles „Moby-Dick“	267
Meindl, Dieter, Erlangen: Der Kurzgeschichtenzyklus als modernistisches Genre	216
Riha, Karl, Siegen: Nachricht vom „Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen“. Eine verschollene Zeitschrift und ihr möglicher literarischer Kontext: Johann Peter Hebel, Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf und Edgar Allan Poe	410
Schnell, Rüdiger, Groningen/NL: Zur Entstehung des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts	1
Wiedemann, Conrad, Gießen: Die Herberge des alten Simplicissimus. Zur Deutung des „Seltzamen Springinsfeld“ von Grimmelshausen	394
Wittmann, Livia, Canterbury/N.Z.: Die Verflechtung anarchischer Konzeptionen mit Elementen aus Rimbauds Dichtung in Johannes R. Bechers „De Profundis Domine“	282

Streitgespräch

Huby, Michel, Paris-Sorbonne: Zur Definition der „adaptation courtoise“. Kritische Antwort auf kritische Anmerkungen	301
Wolf, Alois, Freiburg i. Br.: Kurze Schlußreplik	323

Kleine Beiträge

Kapp, Volker, Trier: Rhetorik und Hofkultur. Eine neue Deutung des ‚siècle classique‘. Zu: Marc Fumaroli, L’age de l’éloquence. Rhétorique et „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l’époque classique	335
Kleinert, Annemarie, Berlin: Vorsicht Literatur! Eine literarische Lektion vom gefährlichen Lesen	94
Petzsch, Christoph, Augsburg: Die Belagerung von Neuß. Eine Reimchronik ungewöhnlicher Anlage	325
Röllecke, Heinz, Wuppertal: Nochmals zum Rätsel der 672. Nacht bei Hofmannsthal	344
Williams, John R., St. Andrews: Zoilus redivivus: A footnote to „Faust“, lines 5395 ff.	101
Williams, John R., St. Andrews: The Flatulence of Seismos: Goethe, Rabelais und the „Geranomachia“	103

Besprechungen

Alexander, D. in Collaboration with Walter L. Strauss: The German Single-Leaf Woodcut 1600–1700. A Pictorial Catalogue, von M. Schilling . .	111
Arntzen, H.: Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, von U. Karthaus	361
Borchmeyer, D.: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser, von K. Wagner	352
Degering, Th.: Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in Fontanes „Effi Briest“ und Flauberts „Madame Bovary“, von F. Wolfzettel . .	117
Diller, H.-J.: Metrik und Verslehre, von W. Bernhart	120
Kraft, W.: Stefan George, von M. Landmann	346
Maurer, J.: Italienische Lyrik aus sieben Jahrhunderten von Dante bis Quasimodo, von H. Köhler	116
Wagner, K.: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“, von D. Borchmeyer	356
Editorial	129, 367
Eingesandte Literatur	123, 363
Anzeigen	127, 366, 481

Audens leidender Icarus: ein symptomatisches Mißverständnis

I.

Die letzten Monate des Jahres 1938 verbringt der englische Schriftsteller W. H. Auden (1907–1973) zusammen mit seinem Freund Christopher Isherwood in Brüssel. Auden – Kopf der nach ihm benannten Gruppe von jungen englischen Literaten, zu der außer Isherwood noch C. Day Lewis, Stephen Spender und Louis MacNeice zählten, die sich alle als politisch engagiert und „irgendwie links“ begriffen¹ – ist zu dieser Zeit schon „something of a monument“.² Im Vorjahr hatten ihm seine Freunde und Verehrer anlässlich seines 30. Geburtstages in einer speziellen Doppelnummer des einflußreichen Lyrik-Magazins *New Verse* gehuldigt: „We salute in Auden (though we do not forget all that can be said against him) the first English poet for many years who is a poet all the way round. ... He is solid enough, poke him where you will, not crumbling like fudge. He is traditional, revolutionary, energetic, inquisitive, critical, and intelligent.“³ Für C. Day Lewis war er unzweifelhaft „the best poet of my generation“⁴, für Graham Greene gar „a long way the finest living poet“⁵, womit er immerhin T. S. Eliot und W. B. Yeats auf hintere Plätze verwies.

Solchen öffentlichen Elogen, die mitunter die Grenze der Peinlichkeit überschritten (Charles Madge: „There waited for me in the summer morning/Auden, fiercely. I read, shuddered and knew.“⁶), und die den Eindruck erwecken konnten, hier gratuliere sich eine Clique zu ihrer eigenen Vorzüglichkeit,⁷ stand allerdings auch grundsätzliche Kritik gegenüber, die nicht nur von der *Scrutiny*-Gruppe um F. R. Leavis vorgebracht wurde, die sich Auden – den „radicals' darling“⁸ – als „whipping boy“ vorgenommen hatte.⁹ Sondern Kritisches wurde auch von Christopher Caudwell angemerkt¹⁰ oder, aus wiederum anderer Sicht, von George Orwell, der in seinem Essay *Inside the Whale* wichtige Passagen aus Audens einzigem Gedicht über den Spanischen Bürgerkrieg („Spain“) aus moralischen Gründen scharf zurückwies.¹¹ Wie auch immer: Ende der 30er Jahre gilt W. H. Auden als *der* Dichter und Sprecher seiner Generation – eine Einschätzung, die auch in den späteren Jahrzehnten kaum modifiziert wird. So schreibt beispielsweise G. S. Fraser 1959: „He does remain, of course, the most considerable Anglo-American poet of his generation.“¹² und R. G. Cox meint dasselbe, wenn er nur den älteren Eliot als wichtiger einstuft: „One could expect fairly general assent to the statement that of living poets Auden ranks next in importance to Eliot.“¹³

Brüssel im Winter 1938: kein erhebendes, reizvolles Erlebnis, wie man Audens *Brussels in Winter* entnehmen kann. Die kalte, „herzlose“ Stadt bleibt ihm fremd:

Wandering the cold streets tangled like old string,
Coming on fountains silent in the frost,
The city still escapes you; it has lost
The qualities that say 'I am a Thing'.

Dieses Gefühl der Kälte und Fremdheit mischt sich mit Eindrücken menschlichen Elends, das sich vor der Kulisse warm-erleuchteter Luxus-Apartments abspielt:

Only the homeless and the really humbled
Seem to be sure exactly where they are,
And in their misery are all assembled;
The winter holds them like the Opera.

Ridges of rich apartments rise to-night
Where isolated windows glow like farms: ...

Für Auden sind dies seine letzten Monate in Europa. Im Januar 1939 wird er mit Isherwood in die USA emigrieren, danach sich in kurzer Zeit zum überzeugten Christen wandeln, also nicht nur räumlich, sondern auch ideologisch seinen Standort wechseln – es ist für ihn eine Phase des Umbruchs.

Zu dieser Zeit entsteht ein zweites Brüssel-Gedicht, *Musée des Beaux Arts*, das zuerst im Frühjahr 1939 unter dem Titel *Palais des Beaux Arts* in *New Writing* abgedruckt wird. Es ist, wie Fuller vermerkt, „one of Auden's most celebrated short poems“¹⁵, was sich beispielsweise auch daran zeigt, daß es zu den sechs Gedichten gehört, mit denen W. H. Auden im *New Oxford Book of English Verse, 1250–1950* vertreten ist.

Musée des Beaux Arts ist in einem lockeren Gesprächs-, fast Plauderton geschrieben,¹⁶ eine ungezwungene Meditation über einige Gemälde des Pieter Brueghel, die man in den Musées Royaux des Beaux Arts in Brüssel betrachten kann. Vielleicht ist es aber gerade dieser „colloquial style“, der eine vermeintliche Einfachheit des Gedichtes vortäuscht, die von Kritikern nur allzu bereitwillig angenommen wurde, bekamen sie doch außerdem schon in den ersten vier Zeilen offenbar deutlich präsentiert, als vorweggenommene *conclusio* sozusagen, worum es sich hier handelte:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window
or just walking dully along; ...

Es geht also um menschliches Leiden, genauer gesagt um die Erkenntnis, daß das „normale Leben“ ungestört weitergeht, während andere leiden

müssen bzw. Unerhörtes geschieht – eine Erkenntnis, die Auden in Brueghels Gemälden meisterhaft gestaltet sah:

How, when the aged are reverently, passionately waiting
 For the miraculous birth, there always must be
 Children who did not specially want it to happen, skating
 On a pond at the edge of the wood:
 They never forgot
 That even the dreadful martyrdom must run its course
 Anyhow in a corner, some untidy spot
 Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
 Scratches its innocent behind on a tree.

Max Bluestone hat 1961 in seinem Aufsatz *The Iconographic Sources of Auden's „Musée des Beaux Arts“* im einzelnen nachgewiesen, daß sich Auden in diesem ersten Teil seines Gedichtes auf Brueghels *Die Volkszählung zu Bethlehem* (1566), *Die Anbetung der Könige* (um 1556, oder die spätere Version von 1564), sowie auf den *Bethlehemitischen Kindermord* (1566) bezieht.¹⁷ Beim zweiten Teil des *Musée* war solches Recherchieren nicht nötig, denn Auden erwähnt direkt den Titel des letzten Brueghel-Bildes, das ihm, wie die anderen, die Gleichgültigkeit der Welt gegenüber menschlichem Leiden darzustellen scheint:

In Brueghel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
 Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
 Have heard the splash, the forsaken cry,
 But for him it was not an important failure; the sun shone
 As it had to on the white legs disappearing into the green
 Water; and the expensive delicate ship that must have seen
 Something amazing, a boy falling out of the sky,
 Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Das Gedicht spricht weitgehend für sich selbst, weshalb es auch in der interpretierenden Sekundär-Literatur meist gar nicht problematisiert wird. Sein Auftakt („About suffering ...“) sollte eigentlich grobe Mißverständnisse ausschließen, und doch treibt die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit *Musée*, speziell mit seinem Icarus-Teil, zuweilen recht seltsame Blüten, die sich teils aus Unkenntnis des Gemäldes, teils aus Unkenntnis Brueghels, teils aus Unkenntnis des Icarus-Mythos erklären lassen. Vor allem, und das sei mein Hauptanliegen in diesem Artikel, ist nie die Frage aufgeworfen worden, ob Auden nicht Brueghel mißverstanden hat, ob er nicht etwas in dieses Bild hineingesehen hat, was dort nicht ist und nach Brueghels Verständnis auch nicht sein konnte; ferner, ob ein solches Mißverständnis – das ich nachweisen werde – *signifikant* für Audens künstlerische/politische/ideologische Situation im Winter 1938 ist. Nach Herbert Greenberg wirkt *Musée* so nachhaltig auf den Leser, „because it discovers in Brueghel's painting the force of an idea“.¹⁸ *Welcher* Idee? Dazu muß man schon genauer hinschauen.

II.

Den Bildvordergrund von Brueghels *Landschaft mit den Sturz des Icarus* (um 1558) dominiert ein pflügender Bauer, der allerdings nicht, wie Dennis Davison erstaunlicherweise behauptet, den Großteil des Gemäldes einnimmt.¹⁹ Vielmehr ist es die sich bis zum Horizont erstreckende Meeresbucht, die die größte Fläche beansprucht und das Auge des Betrachters als nächstes auf sich zieht. In dieser Bucht strebt ein in den Bildmittelgrund gesetztes detailliert gemaltes Handelsschiff – dickbauchig und kanonenbewehrt – mit geblähten Segeln dem offenen Meer zu. Oder – sieht man den Hafen als an der Spitze der Bucht liegend (das Bild ist hier zweideutig) – es steuert diesen Hafen an, vor dem schon andere, meist kleinere Schiffe liegen. Ziemlich genau in der Mitte des Bildes steht, auf seinen Stab gestützt, ein Schäfer mit seiner Herde, der offenbar gedankenverloren in den Himmel starrt.

Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt man – vielleicht geleitet über den Angler in der unteren rechten Ecke des Bildes – zwei weiße Beine, die im aufspritzenden dunkelgrünen Wasser der Bucht verschwinden, unweit des großen Handelsschiffes: das ist alles, was man von Icarus noch zu sehen bekommt. Doch manch einer sieht nicht einmal das richtig: Dennis Davison, dem schon der Bauer so übergroß vorkam, läßt Icarus in der Ferne aufschlagen („a tiny figure in the distance is the falling Icarus“²⁰), während Richard Johnson trotz genauen Hinsehens nur *ein Bein* erkennen kann, sich gar darauf versteift, und schließlich selbst dieses eine nur noch undeutlich ausmachen kann („scarcely visible“²¹) – ein tragischer Fall, gewiß, von literaturwissenschaftlicher Myopie.

Deutlich ist allerdings – und das fiel Auden auf –, daß der Sturz des Icarus keine besondere Beachtung findet: Bauer und Schäfer haben der Bucht ihre Rücken zugekehrt, weder beim Angler noch auf dem Schiff gibt es irgendwelche Anzeichen für eine Reaktion. Die Gestaltung dieses Mißverhältnisses zwischen unerhörtem Ereignis und ausbleibendem Echo ist so offensichtlich, daß Auden bestimmt nicht erst, wie Maurice Charney konstruieren wollte,²² Sir Lewis Naumiers Bemerkungen über „historical comedy“²³ zu lesen brauchte, um das zu erkennen. Außerdem gibt Brueghel im Bild selber einen gut versteckten Hinweis darauf, welche Idee er hier illustrieren wollte: Im Gebüsch am Ende des Ackers kann man – bei genügend großformatigen Reproduktionen – den Kopf einer liegenden männlichen Leiche entdecken, Veranschaulichung des flämischen Sprichwortes „Kein Pflug hält an wegen eines Sterbenden“²⁴ – und gestorben wird an beiden Seiten des Bildes.

So weit scheint alles klar: Auden hat Brueghel schon richtig verstanden. Doch dann wird wieder alles fraglich, wenn einem nämlich die Sonne *am Horizont* auffällt. Hieß es nicht im antiken Mythos, Icarus sei gestürzt, weil er der Sonne zu nahe gekommen sei, die dann das Wachs

seiner künstlichen Flügel geschmolzen habe? Bei diesem Brueghel-Bild kann das nicht sein. So wie die Sonne steht, so wie Icarus fällt, kann sie einfach nicht der Grund für seinen Sturz sein. Ist das Absicht oder Unachtsamkeit des Malers? Wenn Absicht, was folgt daraus für die Interpretation des Bildes? Wie versteht Brueghel Icarus? Die Antwort auf die erste Frage liegt in einer zweiten Version dieses Bildes (ebenfalls um 1558; außerdem gibt es noch zwei Drucke, die den Icarus-Sturz zum Thema haben. Man sieht: Brueghel hat sich nicht nur *en passant* mit dem jungen Himmelsstürmer beschäftigt). Diese zweite Version der *Landschaft mit dem Sturz des Icarus* (Brüssel, Sammlung Van Buuren) stimmt mit der ersten vollkommen überein, bis auf zwei wesentliche Punkte: oben am Himmel fliegt Daedalus noch, und zwar genau dort, wo der Schäfer im anderen Bild noch scheinbar so gedankenverloren und uninteressiert hinsieht; und die Sonne steht nicht mehr am Horizont. Ich habe keinen Zweifel, daß dies die frühere Fassung des Bildes ist: der fliegende Daedalus wurde später herausgenommen – die Haltung des Hirten belegt noch, daß da etwas am Himmel war –, und die Sonne wurde hinzugefügt, ohne Rücksicht auf die Lichtverhältnisse auf dem Wasser der Bucht, die für einen hohen Sonnenstand (außerhalb des Bildausschnittes) sprechen. Was ist die gemeinsame Tendenz dieser Änderungen? Dazu muß nun wiederum eine Stufe tiefer gegangen werden, zu Brueghels Quellen, dem Mythos.

III.

Der geschickte Handwerker, Schmied und Bildhauer, sowie geniale Erfinder Daedalus wird vom Aeropag aus Athen verbannt,²⁵ weil er seinen Neffen und Lehrling Talus, der ihn an Erfindungsgabe und Ideenreichtum noch übertraf, aus Eifersucht²⁶ vom Dach des Athene-Tempels auf der Akropolis gestoßen hat. Im Exil auf Kreta tritt Daedalus in die Dienste des Königs Minos. Er verscherzt sich jedoch dessen Gunst, als er für die Königin Pasiphaë – die in Leidenschaft zu einem Stier entbrannt ist – eine künstliche Kuh baut, in der sie sich verbirgt und von dem Stier besprungen wird. Das Resultat ist der Minotauros – ein Monster, halb Mensch, halb Stier, das sich von Menschenfleisch ernährt und von Minos im Inneren des von Daedalus entworfenen Labyrinths verborgen gehalten wird. Entweder wegen dieser seiner Hilfe für Pasiphaë oder weil er Ariadne den Faden gab, der es Theseus ermöglichte, aus dem Labyrinth herauszufinden, nachdem er den Minotauros erschlagen hatte,²⁷ wird Daedalus nun selbst von Minos im Labyrinth gefangen gesetzt, zusammen mit seinem Sohn Icarus. Daedalus erkennt, daß die Flucht auf dem Land- oder Seeweg sinnlos ist und baut aus Federn, Wachs und Fäden zwei Paar Flügel:

Er mag mir die Erde, er mag mir die Wellen versperren,
Aber der Himmel ist sicher mir offen: hier wollen wir fliehen!
Alles mag Minos besitzen, die Luft besitzt er mitnichten.²⁸

Vor der Flucht ermahnt Daedalus seinen Sohn eindringlich, er möge weder zu hoch noch – was in der populären Erinnerung häufig vergessen wird – zu tief fliegen:

Ich mahne dich, Icarus, fliege
Stets auf dem mittleren Pfad! Denn wenn du dich tiefer hinabsenkst,
Lastet das Naß auf den Federn, wenn höher, verbrennt sie das Feuer.
Flieg in der Mitte der Bahn!²⁹

Doch Icarus beherzigt den begründeten Rat nicht, fliegt im Übermut höher und höher, bis die Sonne das Wachs seiner Flügel schmilzt und er ins Meer stürzt, das seitdem das Ikarische heißt. Daedalus bestattet die Leiche seines Sohnes auf einer Insel und setzt seine Flucht nach Sizilien fort, wo er weiter als Ingenieur, Architekt und Erfinder wirkt. Zu den ihm zugeschriebenen Erfindungen zählen Segel und Mast, Leim, Axt und Senkblei, zu seinen Bauwerken Wasserspeicher, Dampfbäder, Tempel und Festungen.³⁰

Es ist der Macher und geniale Praktiker, voller neuer, überraschender Ideen – immer aufs neue verschiebt er die Grenze des Denkbaren und verliert doch nie – bildlich gesprochen – den Boden unter den Füßen: er weiß, was geht und was nicht. Seine Warnung an Icarus ist nicht Ausdruck einer behäbigen, risikoscheuen „middle-of-the-road“-Philosophie: allein die Idee der Flucht durch die Luft liegt vollständig außerhalb des bornierten Gedankenkreises jener, die nie „zu hoch hinaus wollen“. Nein, seine Warnung ist gut begründet: innerhalb des Unerhört-Neuen kennt er die Grenzen des Machbaren. Er ist kein Phantast, sondern Repräsentant dessen, was Ernst Bloch einmal „docta spes“ genannt hat – einer Hoffnung, die sich ihrer historisch-praktischen *Bedingungen* bewußt ist und gerade deshalb, weil sie sie in Rechnung stellt, zum Erfolg kommt: Daedalus kann weiter wirken, Geniales leisten, während Icarus – trotz der Warnung – doch nur seinen eigenen Tod herbeiführt. Icarus hat im Mythos keine tragische Größe, er ist einfach dumm.³¹ Das zeigt auch jene andere Version, in der Daedalus und Icarus in einem Boot fliehen, das aber Icarus so sorglos steuert, daß es kentert und er ertrinkt.³² Unreif und verspielt, das ist das Bild des Icarus im Mythos, und nicht umsonst steht in so manchem Nachschlagwerk zur griechischen Mythologie hinter „Icarus“ lediglich: „siehe Daedalus“. Unreif und verspielt ist er, weit davon entfernt, ein idealistischer Himmelsstürmer zu sein:

Es steht bei dem Vater
Icarus, ahnungslos, daß er tändelt mit dem Verderben.
Bald hascht strahlend vor Lust der Knabe nach Flaum, den ein
leichtes

Lüftchen bewegt, bald knetet er gelbliches Wachs mit dem Daumen
 Und behindert mit seinem Gespiele des Vaters erstaunlich Tun.³³

So schildert ihn Ovid in seinen *Metamorphosen* – und die sind Brueghels Quelle, denn er läßt sich von diesen Zeilen Ovids zu seinem Icarus-Gemälde anregen:

Selber schwingt er die Flügel und schaut nach den Schwingen des Knaben.
 Irgendein Mensch, der Fische mit schwankender Rute sich angelt,
 Oder ein Hirt, gestützt auf den Stab, ein Bauer am Pfluge
 Mochte sie sehn und erstaunen und glauben, die Segler der Lüfte
 Seien wohl Götter.³⁴

Doch Brueghel läßt ja die Genannten gar nicht Notiz nehmen, eliminiert sogar Daedalus und verschiebt die Sonne. Wozu?

IV.

Der erfahrene, erfindungsreiche Daedalus ist die positive Kontrastfigur zum törichten Icarus. Dieser Gegensatz ist im Icarus-Gemälde der Van Buuren-Sammlung auch noch anschaulich gestaltet. Kommt nicht die Herausnahme des weiterfliegenden Daedalus in der anderen Version einem Verlust an Schärfe oder Kraft der Aussage gleich? Nicht, wenn die *Funktion* der Daedalus-Figur ebensogut von anderen Bildinhalten übernommen werden kann, ja, dadurch sogar eine künstlerische Verdichtung eintritt: Brueghel erkannte wohl, daß Daedalus – mit einem Gewinn an Konzentration der Aussage – ohne weiteres in den Figuren des pflügenden Bauern, des Hirten, des Anglers und nicht zuletzt auch im Handelsschiff aufgehen konnte. Denn sie alle stehen bei ihm für das positive Prinzip der sinnvollen, zielgerichteten und mittelbewußten Aktivität. Bauer, Hirt und Angler – Ovid gab diese Figuren vor, bei Brueghel stehen sie als Urtypen menschlichen Wirtschaftens. Ihre Arbeit schafft die Grundlagen menschlicher Existenz und erfährt eine horizontsprengende Ergänzung durch das prächtige Schiff, Symbol des expandierenden Welt-handels. Überhaupt dieses Schiff: anders als Bauer, Schäfer und Angler, die mit ihren Tätigkeiten der Natur eng verhaftet bleiben und in ihrem Zyklus wirtschaften, jahraus, jahrein, bringt das Handelsschiff eine neue, vorwärtstreibende Qualität ein. Kraftvoll, mit beinahe absurd geblähten Segeln, steuert es aus dem Dunkel der rechten unteren Bildecke hin zum Licht der sich verbreiternden Bucht. Man bewegt sich nicht mehr nur im kleinen Kreise. Das Bodenständig-Zyklische allein soll der Kontrast zu Icarus nicht sein – es kommt das Wagnis dazu, das Neues sucht und über den Horizont hinausführt, in ferne Länder, zu fremden Schätzen. Aber das ist – in mehr als einem Sinne – *kalkuliertes* Risiko, das zu Erfolg und

Gewinn führt. So ist letztlich das Handelsschiff *der* Kontrapunkt zu Icarus, denn es vertritt optimal den übermalten, überflüssig gewordenen Daedalus, symbolisiert *den seine Bedingungen abschätzenden Wagemut*, den Griff nach fremden Ländern, nicht nach den Sternen. Brueghel weiß, wovon er malt: er lebt zu dieser Zeit in Antwerpen, das nach der Versandung Brügges um 1540 zur ersten Handelsstadt Europas aufgestiegen ist und diese Stellung bis 1585 hält: im Hafen legen die Schiffe aus der Neuen Welt an, bringen Schätze heim und die Idee einer Welt, die täglich größer wird.

Das Schiff als wahrer Widerpart des Icarus – diese Interpretation des Bildes wird auch gestützt durch Brueghels späteren Druck *Kriegsschiff mit dem Sturz des Icarus* (um 1565, Britisches Museum). Man lasse sich durch den Titel nicht irreführen: dieses „Kriegsschiff“ sieht genauso aus wie das „Handelsschiff“ auf den beiden Bildern von 1558 (Christopher Brown: „In Bruegel's [sic] day there was often little difference between merchantman and man-of-war. Most merchantmen were armed and men-of-war often were simply converted merchantmen“³⁵). Der springende Punkt ist auch hier, daß das Schiff viel wichtiger ist – es dominiert die Szenerie – als der kleine Icarus, dessen Flügel sich schon auflösen, wichtiger auch als Daedalus, der hier wieder auftritt, aber auch nur ganz klein und entrückt: das Schiff hat vollständig seine kontrastive Funktion übernommen – es steht *für sich*.

Brueghels Vorstellung von Icarus unterscheidet sich vollständig von der Audens (der in ihm vor allem den Leidenden sieht – dazu später mehr), erst recht aber von jenen z. T. abenteuerlichen Interpretationen, die im Anschluß an Audens Gedicht erfolgt sind und die manchmal sowohl dieses Gedicht als auch den Mythos mißverstanden haben. So stellt uns beispielsweise Richard Johnson Icarus als den Ästheteten vor, „who uses his art to try to escape the world of immediacy, of homely things, who, despite all the interesting and ethically demanding things around him, chose to try to approach the sun, and ended, pictorially, as a quick stroke of the brush.“³⁶ Und Max Bluestone, der auch sonst Wesentliches des Mythos nicht versteht,³⁷ sieht Icarus gar als Opfer des Daedalus: „The title [of the poem] alludes also to the fine art of Dedalus [sic], whose invention was destructively producing yet another martyrdom, ...“³⁸ Abwegiger geht es kaum noch. Im Gegensatz zu all dem ist Brueghels Icarus – wie gezeigt wurde, in Übereinstimmung mit dem Mythos – nicht primär der Überhebliche, der unvernünftige Mensch ohne Maß,³⁹ sondern vor allem ein *Narr* – und somit eine Figur, die Brueghel zeitlebens fasziniert hat, denn Pieter Brueghel, der „Bauern-Brueghel“, könnte mit gleichem Recht auch der „Narren-Brueghel“ genannt werden.

Da fällt zunächst sein Bild *Die niederländischen Sprichwörter* (1559) ein, diese beinahe überwältigende Anhäufung von Beispielen menschlicher Unvernunft,⁴⁰ oder sein *Elck* (= Jedermann) und *Der Alchimist*, beides bittere Darstellungen der Macht der Torheit in der Welt und beide im

selben Jahr wie der *Icarus* entstanden. Oder man denkt an seine frühe *Lasterfolge* (1557), auch an den Turmbau zu Babel (1563), bis hin zum Spätwerk *Das Sprichwort vom Vogelneest* (1568) – ein wahrer Reigen Brueghelscher Unvernunftsallegorien! *Icarus* bildet hier keine Ausnahme, es gehört dazu.

Es ist überhaupt die Zeit der Narrenspiegel. Der große Humanist Erasmus von Rotterdam hatte 1511 sein *Lob der Torheit* veröffentlicht, das er 1509 im Hause des Thomas Morus (*Utopia*) verfaßt hatte und das zeit seines Lebens 40 Auflagen erfuhr: skeptisch, leicht resigniert stellte Erasmus ironisch die Torheit als wahre Weisheit und Herrscherin der Welt vor. Auch das *Narrenschiff* (1494) des Sebastian Brant, der am weitesten verbreitete Narrenspiegel seiner Zeit, ein weiser Ratgeber voller Beispiele aus Antike und Bibel, muß hier erwähnt werden, weil nämlich auch darin Icarus als *Narr* vorgestellt wird (40. Abschnitt: *An Narren Anstoß nehmen*) – ganz ohne die tragische Größe des leidenden, scheiternden Idealtypen.⁴¹

So ist das Rätsel der verschobenen Sonne in Brueghels *Landschaft mit dem Sturz des Icarus* gelöst, wenn man in Icarus den Narren erkennt: der Narr trägt den Grund seines Scheiterns *in sich selbst* – die Sonne setzt Brueghel demonstrativ unschuldig an den Horizont: sie hat damit nichts zu tun.

V.

Audens Icarus ist der Leidende, Brueghels ein Narr, dessen Scheitern wirklich nicht so wichtig ist. Aber Auden glaubte sich mit Brueghel einig. Die Logik dieses Mißverständnisses wirft ein Schlaglicht auf die Art der Konversion, die Auden Ende der 30er Jahre vollzieht.

Man sagt Auden eine gewisse Neigung zu Abstraktionen⁴² und Verallgemeinerungen nach, die „mitunter in begriffliche Verschwommenheit [mündet] und häufig in aufdringliche Belehrung um[schlägt].“⁴³ Der apodiktische Auftakt von *Musée* scheint mir ein gutes Beispiel: „About suffering they were never wrong/The Old Masters ...“. Es sollte im nachhinein stutzig machen, wie Auden hier, obwohl er nur *einen* alten Meister im Sinn hat, sehr weitreichende Behauptungen über alle alten Meister aufstellt und dann sogar das durch nichts gerechtfertigte „never“ hinzusetzt. Aber am fragwürdigsten und entscheidend ist seine Abstraktion „das Leiden“, die derart allgemein ist, daß so Verschiedenes wie das Massaker an den Kindern von Bethlehem und der selbstverschuldete Tod des Icarus als gleichwertige Beispiele angeführt werden. Hier werden wesentliche Unterschiede verwischt, hier liegt auch der Grund für Audens Mißverstehen des Brueghelschen Icarus. Indem der Dichter sich weigert, zu unterscheiden zwischen Greueln, die massenhaft an unschuldigen Opfern verübt werden, und einem Leid, das individueller Torheit

entspringt, weigert er sich auch, den Unterschied zwischen gesellschaftlicher Gewalt, die die Unterdrücker den Unterdrückten antun, und jener, die als quasi-natürliche Folge persönlicher Unachtsamkeit auftritt, weiterhin als signifikant anzuerkennen. Er blendet also die gesellschaftliche Dimension aus, läßt alles im Allgemein-Menschlichen aufgehen („suffering“, „its human position“) und kann daher nicht mehr erkennen, daß Brueghels *Icarus* und der *Bethlehemitische Kindermord* eben nicht dasselbe Thema haben.

Denn für Pieter Brueghel war es nicht praktisch das gleiche, ob da einer ermordet wird oder einen Unfall hat. Er läßt den Kindermord zu Bethlehem in einem verschneiten flämischen Dorf geschehen – die Schergen des Herodes sind nun die des Herzog Alba.⁴⁴ Brueghels Anachronismen haben eine kritische Stoßrichtung, sie sind eine politische Anklage des spanischen Terrors, des Terrors der Unterdrücker. Brueghel legt den Finger auf die Wunden seiner Zeit und spiegelt die Greuel und Leiden der Gegenwart in biblischer Historie, die dadurch lebendig und wirklich wird, für den Betrachter bedeutsam, weil er einen Bezug zu ihr hat. So wird die Vergangenheit in diesem anachronistischen Bild (wie auch in der *Volkszählung zu Bethlehem*, 1566) aktualisiert und den Menschen näher gebracht, während zugleich die Gegenwart eine historische Dimension erhält. Brueghels Kunst klärt auf. Wenn er Vergangenheit und Gegenwart vermischt, dann um Kontinuitäten aufzuweisen: die schreckliche Kontinuität der Unterdrückung, die lächerliche Kontinuität der Torheit.

Anders Auden: Bei ihm wirkt die Zeitlosigkeit seines Leidens-Begriffes eher vernebelnd und hat eine offensichtlich entschärfende Funktion. Sein „Leiden“ – in dieser Allgemeinheit – wird mehr und mehr zum festen Bestandteil einer zwar bedauerlichen, aber unveränderlichen *condition humaine*. Es ist ein Verhängnis. Nach seinen Gründen wird nicht mehr gefragt, weil es pauschal als dem Menschsein ontologisch beigegeben verstanden wird. Auden verabschiedet sich also von einer Sicht, die an den psychologischen und sozialen Gründen des Leidens interessiert ist.⁴⁵ Mir scheint, daß er nicht zufällig in dieser Zeit – Ende der 30er Jahre – auch seine Idee einer umfassenden sozialen Schuld, die durch Engagement abgetragen werden kann, durch die Idee einer metaphysischen Schuld (= Erbsünde) ersetzt.⁴⁶ Beides – Leiden und Schuld – wird generalisiert und transzendiert und so der direkten menschlichen Einflußnahme entzogen. Am Ende steht konsequenterweise die Anerkennung und Annahme des Leidens und der Schuld in religiöser Unterwerfung.⁴⁷

So erkennt man im sich wandelnden Audenschen Leidensbegriff einen Angelpunkt seiner resignierenden Konversion vom politischen Engagement zur eher akzeptierenden Religiosität, zugleich aber auch den Grund für sein Icarus-Mißverständnis, das somit symptomatischen Charakter hat: es markiert den Beginn seiner neuen Phase. Er macht aus der Not eine Tugend: Aus der Erfahrung, wie wenig man ausrichten kann, leitet

er „weise“ Selbstbeschränkung ab.⁴⁸ Zwar hatte sich sein Positionswechsel schon früher angedeutet⁴⁹ und auch die Kritik seiner Freunde hervorgerufen,⁵⁰ die beispielsweise seine Annahme der King's Gold Medal (1937) als eine Art Verrat ansahen.⁵¹ Aber 1938 wird die Veränderung auch literarisch deutlicher: In dem Buch *Journey to War*, das er im Herbst des Jahres zusammen mit Christopher Isherwood verfaßt, ist es Isherwoods Aufgabe, das Erlebnis des chinesisch-japanischen Krieges dokumentarisch festzuhalten, während es Auden übernimmt, „to render the human meaning of what he had seen in the broadest, most general terms“.⁵² Folglich spielt in seinem Beitrag *In Time of War: A Sonnet Sequence with a Verse Commentary* das Besondere dieses Krieges kaum eine Rolle.

Vor dem Hintergrund christlicher Glaubensvorstellungen, die hier schon überraschend eingeführt werden, entwirft Auden ein allgemeines Bild von Krieg und Leid. Das Geschehene wird entzeitlicht, der Krieg gerät zum Gleichnis für das Treiben des Menschen, der frei geboren ist, aber sein Gesetz noch nicht gefunden hat. Nicht Eingreifen, sondern Einsicht, Liebe und Mitleid sind gefordert.⁵³ Dann schreibt er sein *Musée des Beaux Arts*.

Am 19. Januar 1939 meldet der *Daily Express*, daß sich W. H. Auden und Christopher Isherwood am Vortage nach Amerika eingeschifft haben. Ihre Emigration gilt den Zurückgebliebenen als schockierende Fahnenflucht von symbolischer Bedeutung.⁵⁴ Auden und Isherwood treffen am 26. Januar 1939 in New York ein – am selben Tag fällt Barcelona, die vorletzte Bastion der spanischen Republikaner, in die Hände der Faschisten.

¹ „The thirties was the decade in which young writers became involved in politics. The politics of this generation were almost exclusively those of the left.“ Stephen Spender, *The Thirties and After: Poetry, Politics, People, 1933–75*, Glasgow, 1978, S. 13. „If the keynote of the writers of the twenties is ‚tragic sense of life‘, the keynote of the new writers is ‚serious purpose‘.“ George Orwell, *Inside the Whale and other Essays*, 1940, Harmondsworth, 1957, repr. 1972, S. 29.

² Richard M. Ohmann, *Auden's Sacred Awe*, The Commonweal, LXXVIII, May, 31, 1963, S. 279–81, repr. in Monroe K. Spears (ed.), *Auden: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, S. 172ff., hier S. 172.

³ New Verse, Auden double number, Nos. 26/27, November 1937, S. 1.

⁴ New Verse, S. 26.

⁵ New Verse, S. 29.

⁶ Zitiert nach Julian Symons, *The Thirties: A Dream Revolved*, Westport, Connecticut, 1973, S. 13.

⁷ George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge, 1970, repr. 1975, S. 860: „These poets were grossly overpraised in the nineteen-thirties, not least by each other – ...“

- ⁸ Robert Bloom, *Auden's Essays at Man: Long Views in the Early Poetry*, Sheandoah, special issue on W. H. Auden, XVIII, 1967, No. 2 (Winter), S. 23–42, hier S. 25.
- ⁹ Vgl. Spears (ed.), *Auden Essays*, 1964, S. 1 ff..
- ¹⁰ *Illusion and Reality*, London, 1937, letztes Kapitel. Vgl. dazu Samuel Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London, 1976, S. 259–61.
- ¹¹ Orwell, *Whale*, S. 36–37.
- ¹² *Vision and Rhetoric: Studies in Modern Poetry*, London, 1961, teilw. abgedr. in Spears (ed.), *Auden Essays*, 1964, S. 81–104, hier S. 98.
- ¹³ *The Poetry of W. H. Auden, Pelican Guide to English Literature, Vol. VII: The Modern Age*, ed. by Boris Ford, Harmondsworth, 1961, ²1973, S. 395–411, hier S. 395.
- ¹⁴ Vgl. John Fuller, *A Reader's Guide to W. H. Auden*, London, 1970, S. 120 und Joseph Warren Beach, *The Making of the Auden Canon*, Minneapolis, 1957, S. 287.
- ¹⁵ Fuller, *Guide*, S. 121.
- ¹⁶ Vgl. Cox, *Poetry*, S. 404, sowie Richard Hoggart, *Introduction to Auden's Poetry*, from *W. H. Auden: A Selection*, London, 1961, S. 17–41, repr. in Spears (ed.), *Auden Essays*, 1964, S. 105–124, hier S. 114. Vgl. auch George W. Bahlke, *The Later Auden: From „New Year Letter“ to „About the House“*, Rutgers U. P., 1970, S. 16: „The tone is simultaneously meditative and casual, lofty and colloquial.“
- ¹⁷ *Modern Language Notes*, LXXVI, 1961, S. 331–336, hier S. 332–333.
- ¹⁸ *Quest for Necessity: W. H. Auden and the Dilemma of Divided Consciousness*, Harvard U. P., Cambridge, Mass., 1968, S. 96.
- ¹⁹ Dennis Davison, *Literature in Perspective: W. H. Auden*, London, 1970, S. 60: „the large, solid peasant ploughman fills most of the picture“.
- ²⁰ Ebenfalls S. 60.
- ²¹ *Man' Place: An Essay on Auden*, Cornell U. P., Ithaca/London, 1973, S. 40–41.
- ²² *Sir Lewis Naumier and Auden's „Musée des Beaux Arts“*, *Philological Quarterly*, XXXIX, No. 1, Oktober 1960, S. 129–131.
- ²³ *England in the Age of the American Revolution*, London, 1930.
- ²⁴ Vgl. Christopher Brown, *Introduction, Bruegel: Paintings, Drawings, Prints*, London, 1975, S. 4.
- ²⁵ Vgl. dazu Robert (Ranke-)Graves, *Griechische Mythologie: Quellen und Deutung*, Reinbek, 1960, 2 Bde., Bd. 1, S. 282–288.
Michael Grant/John Hazel, *Who's Who in Classical Mythology*, London, 1973, s. v. *Daedalus*.
Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen, Band 2: Die Heroengeschichten*, München, 1966, ⁴1979, S. 185.
Paul Harvey (ed.), *Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford U.P., 1937, repr. with corrections 1962, s. v. *Daedalus*.
Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien, 1959, Reinbek, 1974, s. v. *Daedalus*.
Gertrude Jobes (ed.), *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York, 1961, 2 Vols., s. v. *Daedalus, Icarus, Surrogate*.
Graves gibt außerdem die Variante, daß *Daedalus* schon vor Beginn des Prozesses nach Kreta flieht (S. 283).

- ²⁶ Bzw. weil er glaubte, Talus habe schändliche Beziehungen zu seiner Mutter Polykaste, Daedalus' Schwester, unterhalten (Graves, *Mythologie*, S. 283).
- ²⁷ Vgl. Grant/Hazel, *Who's Who*, S. 133.
- ²⁸ Ovid, *Metamorphosen*, Stuttgart, ²1964, 1977, 8. Buch, 185–87.
- ²⁹ Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 203–206.
- ³⁰ Vgl. Grant/Hazel, *Who's Who*, S. 133.
- ³¹ Zum tieferen kulturgeschichtlichen Verständnis des Daedalus-Icarus-Mythos vgl. Graves, *Mythologie*, Bd. 1, S. 286–88.
- ³² Graves, *Mythologie*, Bd. 1, S. 284.
- ³³ Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 195–200.
- ³⁴ Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 216–220.
- ³⁵ Brown, *Bruegel*, Kommentar zu Tafel 19.
- ³⁶ Johnson, *Man's Place*, S. 41.
- ³⁷ Bluestone, *Iconographic Sources*. So schreibt er etwa (S. 335): „Although the partridge in Ovid's account sings a joyful note as Dedalus is burying his son, to Ovid Dedalus is *pater infelix* ...“ Bluestone hat offenbar überlesen, daß das Rebhuhn der verwandelte Talus ist (Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 237 ff.), dessen Verwandlung für Ovid überhaupt der „Aufhänger“ ist, den Daedalus-Icarus-Mythos in seinen *Metamorphosen* (!) zu behandeln. Bluestones „although“ offenbart tiefe Unkenntnis.
- ³⁸ Bluestone, *Iconographic Sources*, S. 336.
- ³⁹ Vgl. Ernst Günther Grimme, *Pieter Bruegel: Leben und Werk*, Köln, ²1977, S. 37/38.
- ⁴⁰ Vgl. Grimme, *Bruegel*, S. 39–41.
- ⁴¹ Christopher Browns Hinweis auf das *Narrenschiff* als möglicher Quelle für Brueghels *Icarus* scheint allerdings irrig; die knappen, uninspirierten 4 Zeilen des Sebastian Brant dürften Brueghel kaum derart angeregt haben, obwohl eine Kenntnis mit einigem Recht vermutet werden kann. Ovids *Metamorphosen* als Quelle sind aber eher belegbar (s. o.).
- ⁴² Spears (ed.), *Auden Essays*, 1964, S. 6.
- ⁴³ Paul Goetsch, *W. H. Auden: Lay Your Sleeping Head My Love*, in Horst Oppel (Hg.), *Die moderne englische Lyrik: Interpretation*, Berlin, 1967, S. 193–206, hier S. 204.
- ⁴⁴ Vgl. dazu Grimme, *Bruegel*, S. 69–72.
- ⁴⁵ Vgl. zu Audens rückblickender Einschätzung seines Interesses an Karl Marx George T. Wright, *W. H. Auden*, New York, 1969, S. 60.
- ⁴⁶ Vgl. Bloom in Shenandoah, S. 39 und Randall Jarrel, *Freud to Paul: The Stages in Auden's Ideology*, *Partisan Review*, XII, Fall 1945, S. 437–57, hier S. 444–47.
- ⁴⁷ Vgl. Davison, *Auden*, S. 61.
- ⁴⁸ Vgl. Wright, *Auden*, S. 94; Spender, *The Thirties*, S. 85.
- ⁴⁹ So schrieb Graham Grenne schon 1937: „Mr. Auden ... has developed away from politics.“ *New Verse*, S. 29.
- ⁵⁰ Vgl. Hynes, *Auden Generation*, S. 264.
- ⁵¹ Vgl. Symons, *The Thirties*, S. 61/62.
- ⁵² Hynes, *Auden Generation*, S. 344.
- ⁵³ Vgl. dazu Hynes, *Auden Generation*, S. 344–46.
- ⁵⁴ Vgl. Symons, *The Thirties*, S. 163/164.