

Der Sturz des Ikarus im Ausgang von Guillaume Apollinaire: Auden, Hermlin, Hamburger, Williams

Ralph Häfner

Es mag an Verwegenheit grenzen, ein Thema in einigen Grundzügen beleuchten zu wollen, dem der Jubilar Achim Aurnhammer zusammen mit Dieter Martin 1998 eine umfangreiche Anthologie gewidmet hat: *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*.¹ Die Texte, die auf das Gemälde von Pieter Brueghel d.Ä. Bezug nehmen, sind in einer „Appendix“ zusammengefasst.² Sie enthält selbstredend auch die Werke der vier im Untertitel meines Beitrags genannten Autoren. Allerdings sind die entsprechenden Gedichte aus Stephan Hermlins früher Lyriksammlung *Die Straßen der Furcht* bisher, soweit ich sehe, noch nicht in ihrem ideengeschichtlichen Kontext untersucht worden. Die lyrische Form gewinnt insbesondere vom Werk Guillaume Apollinaires her eine über die Ekphrasis hinausreichende bildhafte Konstruktivität, die im Vergleich mit Auden, Hamburger und Williams eine stärker an die Balladen François Villons und die Dichtung Verlaines und Éluards erinnernde Präsenz des seit den Erfindungen Ovids prominenten Mythologems erkennen lässt. In diesem Sinne verstehen sich die folgenden Überlegungen als Marginalie zu einem im Übrigen erschöpften Themenkomplex.

Um die Mitte der 1550er Jahre hat Pieter Brueghel d.Ä. (um 1525–1569) die Erzählung vom Sturz des Ikarus zum Ausgangspunkt einer Seelandschaft gemacht. Das heute in den Sammlungen der Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel aufbewahrte Gemälde integriert das Sujet in die für den Brabanter Maler typische apophthegmatische Tradition. Anhand einer Reihe von Dingsymbolen – vor allem Degen und Geldbeutel – lassen sich damals geläufige Sprichwörter identifizieren, die den Sturz des Ikarus in der Form quasi-emblematischer Amplifikationen interpretieren.³

Brueghels Bildraum öffnet eine weite Aussicht auf eine weite Küstenlandschaft, die sich am fernen Meereshorizont verliert. Formal durch eine Diagonale gegliedert, sind Festland und offenes Meer annähernd hälftig durch das steil abfallende felsige Küstenrelief aufeinander bezogen. Feldbau, Viehzucht, Fischfang

¹ Vgl. Achim Aurnhammer/Dieter Martin (Hg.): *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*, Leipzig 1998.

² Vgl. ebd., S. 183–219: „Kein Pflug steht still um eines Menschen willen“. Pieter Brueghels *Der Sturz des Ikarus* und die Dichter“.

³ Vgl. Charles de Tolnay: *Das Gesamtwerk von Brueghel*, Luzern u. a. 1967, Kat.-Nr. 23. – Zu Ikarus in der Emblemkunst vgl. Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* [1967], Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1616–1617.

und Seefahrt sind durch den pflügenden Ackerbauern im Vordergrund, den Hirten mit Hund und Schafherde, den angelnden Fischer im Mittelgrund sowie die vor der Küste liegenden Schiffe sinnreich hintereinander geordnet. Ein vielfach variiertes Spiel von Licht und Schatten zeichnet sich in den Furchen und dem Gewand des Ackerbauern, der bunten Schafherde vor dunklem Buschwerk und hellem Felsgestein und den hellen, im Wind stolz geblähten Segeln des dreimastigen Schiffs ab. Teil dieser Inszenierung des Lichts ist der in die Fluten des ägäischen Meers gestürzte Held Ikarus, von dem gerade noch die hell besonnten Beine aus der finsternen Flut herausragen. Das mythologische Sujet scheint nur der Vorwand für die Eröffnung einer herrlichen sommerlichen Küstenpartie zu sein. Auch die Tageszeit lässt sich genau bestimmen. Anders als in der Erzählung von Ovids *Metamorphosen*, der die Sonne in den Zenit rückt, zeigt sich der Lichtkörper auf dem Gemälde Brueghels in seinem morgendlichen Aufgang am lichten Horizont. Der Betrachter blickt genau in die Richtung der Lichtquelle, die im Gegenlicht den Zauber des Helldunkels erzeugt. Der Maler, der sich 1553 in Italien aufgehalten hatte, verarbeitet offenbar Eindrücke von Chiaroscuro-Effekten in der zeitgenössischen italienischen Druckgraphik, die er bei dem römischen Illuministen Giulio Clovio (1498–1578) kennengelernt hatte.⁴

Ovids Erzählung vom Sturz des Ikarus⁵ hat in den bildenden und darstellenden Künsten, in Malerei, Bildhauerei, Musik, Oper und Ballett ebenso wie in der Literatur mannigfaltige Umsetzungen gefunden. In einem Blatt von 1943, das in die Serie *Jazz* (1947) eingehen sollte, reduziert Henri Matisse in der Technik farbiger Papiercollagen (der sogenannten ‚papiers découpés‘) den Sturz des Helden auf die schwarze, im tiefblauen Raum zwischen gelben Sternen schwebende Gestalt. In demselben Jahr brachte Louis Aragon eine mit Lithographien von Matisse illustrierte Ausgabe von Baudelaires *Les Fleurs du mal* zum Druck. Matisse wählte für Baudelaires Gedicht *Les Plaintes d'un Icare* eine Ansicht des Helden, die das Antlitz in scharfem Profil zeigt.⁶ Im Kontext von Djaigilews Pariser ‚Ballets

⁴ Eine einlässliche, die mit dem Geographen Abraham Ortelius unternommene Italienreise einbeziehende Untersuchung gibt Karl Kilinski II: Brueghel on Icarus: Inversions of the Fall, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 91–114. Das Problem der Gattung diskutiert Lyckle de Vries: Bruegel's Fall of Icarus: Ovid or Solomon?, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 30, 2003, S. 4–18 (der Autor versucht eine vielleicht nicht restlos überzeugende Deutung des Sujets im Kontext von Eccl. 11,4–6).

⁵ Vgl. grundsätzlich Michèle Dancourt: Dédale et Icare. Métamorphose d'un mythe, Paris 2002; Erich Unglaub: Steigen und Stürzen. Der Mythos von Ikarus, Bern 2001; Bernhard Greiner: Der Ikarus-Mythos in Literatur und bildender Kunst, in: Michigan Germanic Studies 8, 1982, S. 51–126. Zur frühneuzeitlichen Aufnahme vgl. Achim Aurnhammer: Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit, in: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin 2005, S. 139–164.

⁶ Im Jahr 1946 erschien *Vingt-trois lithographies de Henri Matisse pour illustrer „Les Fleurs du Mal“ présentées par Aragon*. Im Jahr darauf folgte eine weitere Ausgabe. Vgl. Kathryn Brown: Matisse's Poets. Critical Performance in the Artist's Book, New York 2017, Abb. 6.8 und 6.9.

russes‘ stattete Pablo Picasso 1935 das Ballett *Icare* von Serge Lifar mit einem Bühnenbild aus, das den grau verschatteten Körper des Ikarus mit an moderne Gleitschirme erinnernden weißen Flügeln abbildet. Im Jahr 1957 folgte das surreale, das Geschehen kubistisch vereinfachende Wandgemälde für den Neubau des Gebäudes der UNESCO in Paris.

Trotz der außerordentlichen Fülle zeitgenössischer Stoffadaptionen, für die die angeführten Beispiele als Beleg genügen mögen, mag es dennoch überraschen, dass eine ganze Reihe von Dichtern, in zeitlich rascher Folge, Pieter Brueghels Gemälde zum Ausgangspunkt lyrischer Entwicklungen gemacht haben, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: Im Folgenden möchte ich einen Blick auf Werke von W. H. Auden, Stephan Hermlin, Michael Hamburger und William Carlos Williams werfen. Von einer gegenseitigen Beeinflussung oder auch nur Bezugnahme kann, soweit ich sehe, nicht eigentlich die Rede sein. In der Form ekphrastischer Inszenierungen, deren Tektonik inkommensurable Sinnräume entwirft, interpretieren die Gedichte ein Werk, dessen bedeutungsvolle Offenheit zum Spiel der Zeichen geradezu aufzufordern scheint.

Die Referenz auf das Gemälde des flämischen Meisters machen die genannten Autoren, wenn auch in unterschiedlicher Weise, bereits im Titel ihrer Dichtungen deutlich. W. H. Auden verweist mit dem Gedicht „Musée des Beaux Arts“ (entst. 1938, publ. 1950) auf den Aufbewahrungsort des Gemäldes, ohne dass der Leser schon über die Identität des Bildes aufgeklärt würde. Stephan Hermlin und William Carlos Williams verwenden mit „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ und „Landscape with the Fall of Icarus“ den gebräuchlichen, nicht vom Maler stammenden Bildtitel des Brueghel’schen Werks. Michael Hamburger schließlich markiert im Titel „Lines on Brueghel’s ‚Icarus‘“ lehrbuchhaft präzise das Genre einer lyrischen Bildbetrachtung.

Auden (1907–1973) schrieb „Musée des Beaux Arts“ während eines Aufenthalts in Brüssel im Dezember 1938 als eines der letzten Gedichte vor der Übersiedlung in die USA.⁷ Zeitlich und thematisch reiht es sich in eine Serie mit dem Sonett „Brussels in Winter“ und dem Gedicht „Gare du Midi“. Vergleichbar mit den groß angelegten Werken *The Sea and the Mirror* (1942/1944) und *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue* (1947/1948), überblendet Auden in „Musée des Beaux Arts“ Formen frühneuzeitlicher Sinnwahrnehmung mit einer modernen, scheinbar unbefangenen Sicht auf das von Brueghel präsentierte Geschehen. Die beiden ersten Strophen des unregelmäßig freirhythmischen Werks durchspielen die Themen des

⁷ Vgl. Erich Unglaub: Steigen und Fallen (Anm. 5), S. 77–78 (mit Beziehung auf Bertolt Brechts Deutung des Ikarus-Motivs). Zum Brecht-Kontext vgl. Tom Kuhn: Brecht reads Bruegel: *Verfremdung*, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, in: Monatshefte 105, 2013, S. 101–122; Arthur F. Kinney: Auden, Bruegel, and „Musée des Beaux Arts“, in: College English 24, 1963, S. 529–531, bezieht Audens Bildmotive auf mehrere Gemälde Brueghels. Zur Wirkung Brueghels in der modernen Lyrik seit Baudelaire vgl. die Hinweise von Donald B. Burness: Pieter Bruegel: Painter for Poets, in: Art Journal 32, 1972/1973, S. 157–162, zu Auden vgl. ebd., S. 157–159.

Leidens und des Martyriums im Blick auf altmeisterliche Inszenierungen dieser Topoi: „About suffering they were never wrong, / The Old Masters“. Die zeitliche Koinzidenz entgegengesetzter Lebenslagen lässt ‚Wirklichkeit‘ als Kristallisation sehr individueller und individuell erfahrener Empfindungen, Wünsche, Begehungen und Handlungen erscheinen, die für andere Individuen belanglos, nicht vermittelbar, ja, gänzlich inexistent sind. Brueghels Sturz des Ikarus ist das Modell der Unmöglichkeit des Mitleids. Was bleibt, ist der vom Künstler inszenierte schöne Schein einer Landschaft, die eine Harmonie jenseits der „human position“ suggeriert. Der Sinn des Gleichgültigen, Gemächlich-Gewöhnlichen belebt eine Landschaft, in der der Schmerzensschrei des Helden gerade verstummt ist: „how everything turns away / Quite leisurely from the disaster“. Obwohl der Sturz des Ikarus bemerkt worden sein muss – ein Ereignis, „Something amazing, a boy falling out of the sky,“ –, so verliert er sich noch im Augenblick des Falls – so als ob nichts gewesen wäre. Was bleibt, ist der von der Sonne erzeugte exquisite Farbklang von Weiß (die Beine des Helden) und Grün (das Meer) angesichts der Unabwendbarkeit der Ereignisse. Die ‚Wirklichkeit‘, so scheint die sarkastische Botschaft des Gedichts zu lauten, ist trotz aller Kalamitäten im schönen Schein gerechtfertigt.

Stephan Hermlin (1915–1997)⁸ unterhielt in den dreißiger und vierziger Jahren enge Kontakte zum Pariser Kreis der Surrealisten.⁹ 1952 erschien seine Übersetzung von Louis Aragons Roman *Les beaux quartiers* (1936), dem zweiten Band aus dem Zyklus *Le monde réel*. Unter den Lyrikern ist neben Guillaume Apollinaire (1880–1918),¹⁰ der surreal-assoziative Sinnkaskaden in balladeske Formen brachte, vor allem Paul Éluard (1895–1952) für Hermlins frühes lyrisches Schaffen bestimmend geworden. Eine erste Auswahl von Éluards *Gedichten* in der Übersetzung Hermlins erschien 1947 zeitgleich im Oberbadischen Verlag in Singen und im Berliner Verlag Volk und Welt. Dort folgte 1949 der Band *Politische Gedichte*. In engem zeitlichen Kontext zu den Übersetzungen Éluards publizierte Hermlin 1946, wiederum im Oberbadischen Verlag in Singen, seinen eigenen Gedichtband *Die Straßen der Furcht*. Das in fünf Abschnitte gegliederte Werk enthält nicht weniger als drei Ikarus-Gedichte. Das erste, „Der Flug des Ikarus“, beschließt den ersten Abschnitt, der den Titel des gesamten Bandes, *Die Straßen der Furcht*, aufnimmt. Autobiographische Reminiszenzen wie in dem, im selben Abschnitt enthaltenen, politischen Gedicht „Nike von Samothrake (*Louvre, Paris 1942*)“, scheinen ebenso auf wie literarische Bezugnahmen in den „Variationen über zwei Themen des Paul Verlaine“. Quasi-musikalische Ausdrucksformen erproben das Franz Schuberts

⁸ Zu Hermlins Exildichtung vgl. Heinrich Detering: „Die Stimme im Dornbusch“. Jüdische Motive und Traditionen in den Exilgedichten Stephan Hermlins, in: Itta Shedletzky/Hans Otto Horch (Hg.): *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur* (Conditio Judaica 5), Tübingen 1983, S. 253–269.

⁹ Zum Ikarus-Motiv bei André Breton vgl. Erich Unglaub: Steigen und Stürzen (Anm. 5), S. 66 und S. 79, bzgl. Bretons Collage *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*.

¹⁰ Vgl. Adrian Hicken: Apollinaire, Cubism and Orphism, Ashgate 2017.

Streichquartett evozierende Gedicht „Der Tod und das Mädchen“ und „La Valse grise“.

Während „Nike von Samothrake“, „Der Tod und das Mädchen“ und „Pygmalion“ die Sonettform variieren, experimentiert Hermlin in dem hermetischen Gedicht „Der Flug des Ikarus“ mit einer aus vier Versen bestehenden, durch daktylische Fünfheber mit Kreuzreim rhythmisierten Strophe, die „erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts“,¹¹ bei Gundolf und Rilke, aufgekommen war. Aufgrund der räumlichen Nähe zu den anderen Gedichten der Abteilung ist anzunehmen, dass es das früheste, vielleicht 1942 entstandene Ikarus-Gedicht Hermlins ist. Die „Ballade vom Gefährten Ikarus“, das fünfte Stück der Abteilung „Zwölf Balladen“, ist datiert auf das Jahr 1944; es handelt sich um ein Schlüsselgedicht, „Dem Gedächtnis meines Bruders Alfred, der den Fliegertod starb“,¹² zugeeignet. Alfred Leder, Hermlins Bruder, war als Mitglied der britischen Royal Air Force bei einem Übungsflug in Kanada 1943 ums Leben gekommen. Die Ballade nimmt das Metrum von „Der Flug des Ikarus“ auf; es erzeugt eine Stimmung, die in quasi-musikalischen Modulationen – sehr schön etwa in dem approximativen Reim „Gesträuch“ – „Geräusch“ vernehmbar – an Verlaines Kunst der Nuancierung ebenso erinnert wie an Guillaume Apollinaires Verarbeitung des Ikarus-Mythologems.¹³ Blicken wir daher kurz auf Apollinaire.

Der Dichter der Sammlung *Alcools* entfaltet in dem Gedicht „L’Ignorance“ thematische Akzente der Daedalus-Ikarus-Erzählung. Das Werk ist ein Mikro-Drama, das mit dem Personal Ikarus, Viehhirt und Schiffsleute Brueghel-Reminiszenzen weckt. In ekstatischer Anrufung der Sonne bittet Ikarus um Vergebung für seine waghalsige Tat. Mitunter gleicht der exquisite Wortschatz einer Parodie der Diktion Verlaines und der Dichter des Parnasse:

Et j’ai pris mon essor vers ta face splendide
Les horizons terrestres se sont étalés
Des déserts de Libye aux palus méotides
Et des sources du Nil aux brumes de Thulé.

Soleil, je viens caresser ta face splendide
Et veux fixer ta flamme unique, aveuglement.
Icare étant céleste et plus divin qu’Alcide
Et son bûcher sera ton éblouissement.

Der Viehhirt ist erstaunt über das Wunder des stürzenden „länglichen Gottes“ („un dieu oblong“) und bittet darum, wenn es sich um einen „sterbenden Gott“ handele, dass er „woanders“ („ailleurs“) herabstürzen möge. In demselben enthusiastischen Ton wie zuvor reflektiert Ikarus im freien Fall dann über seine „Un-

¹¹ Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, München/Wien 1980, S. 295.

¹² Stephan Hermlin: Die Straßen der Furcht, Singen [1946], S. 58.

¹³ Zum Ikarus-Motiv im Symbolismus vgl. Charles Maingon: Emile Verhaeren critique d’art, Paris 1984 (chapitre III: Brueghel ou la vision cosmique).

wissenheit“ – zu glauben, sein Körper sei ebenso „göttlich“ wie der „kreisrunde gute Gott“ („Dieu circulaire et bon“), dessen Blendung ihn nun verzehrt. Die Schiffsleute ihrerseits kommentieren das Ereignis im Tone nüchternen Lakonismus'. Der ‚nackte Gott mit leeren Händen‘ werde wie ein Ertrunkener auf einer Insel im Anblick der Sonne verfaulen, während die zwei herrenlosen Flügel im Luftraum Ioniens umherflattern („feuillolent“¹⁴):

Un dieu choit dans la mer, un dieu nu, les mains vides
 Au semblant des noyés il ira sur une île
 Pourrir face tournée vers le soleil splendide.
 Deux ailes feuillolent sous le ciel d'Ionie.

Die Verlorenheit des Individuums („je“, „moi“) im kosmischen Kontinuum symbolisiert Apollinaire in dem Pablo Picasso gewidmeten Gedichtzyklus „Les Fiançailles“ aus der Sammlung *Alcools*;¹⁵ wie magische Reliquien verwandeln sich die auszusprechenden Wörter in Sterne, so wie die Augen wie Sonnen in Sternennebeln blinken, zu denen sich „ein Ikarus“ aufschwingt. Die Auslöschung des einzelnen Ichs ist gerade nicht das erhoffte „Ende der Welt“; Individuum und Kosmos sind grundsätzlich gespalten:

Je n'ai plus même pitié de moi
 Et ne puis exprimer mon tourment de silence
 Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles
 Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux
 Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses
 Qu'ai-je fait aux bêtes théologiques de l'intelligence
 Jadis les morts sont revenus pour m'adorer
 Et j'espérais la fin du monde
 Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan¹⁶

Die Sternenschrift – prominentes Thema seit den astrologischen Spekulationen des 17. Jahrhunderts – ist nicht mehr lesbar; der Träger ihrer Semantik verglüht inmitten der Sternennebel, während das Universum in namenloser Stille verharrt. Die Rolle des Ikarus kehrt sich angesichts zweier Sonnen ins Absurde. – Auf ganz andere Weise verfuhr Apollinaire in dem Gedicht „L'Avion“. Es verherrlicht im Kontext futuristischer Technikphantasien den zu späten Ehren gekommenen französischen Flugzeugpionier Clément Ader (1841–1925).¹⁷ Das um 1910 entstandene

¹⁴ ‚Feuilloler‘ ist ein nur von Apollinaire verwendetes Hapaxlegomenon.

¹⁵ Vgl. Peter Read: Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973, Paris 1995; Francis J. Carmody: The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901–1914, Berkeley 1963, bezieht hermetische Hintergründe (v.a. den ps.-hermetischen ‚Poimandres‘) in der Lyrik Apollinaires ein.

¹⁶ Guillaume Apollinaire: Œuvres complètes, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris 1966, S. 130.

¹⁷ Zu Apollinaires Gedicht vgl. Felix Philipp Ingold: Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur, Basel/Stuttgart 1978, S. 193–195. Vgl. ebd., S. 349–350 bzgl. Apollinaires Dichtung „Zone“ (1912).

Werk erschien zuerst 1947 in André Billys Apollinaire-Biographie. Apollinares Enthusiasmus der Luftfahrt ist in seinem Werk vielfach präsent und zeigt sich auch in der postum publizierten Sammlung *Poèmes à Lou*. Die Widmungsträgerin ist Louise de Coligny-Châtillon, eine der ersten Pilotinnen der Fluggeschichte. Apollinaire hatte sie im September 1914 in Saint-Jean-Cap-Ferrat kennengelernt. Das von Ader erfundene „zarte Wort“ „l’avion“ wird – im Gegensatz zu dem an ‚deutsche Wortlänge‘ (so der Dichter) erinnernden, damals nicht ungebräuchlichen Terminus ‚l’aéroplane‘ – zur modernen Chiffre einer dem Balladenstil François Villons angehöhten Kunstform: „Cette douce parole eût enchanté Villon, / Les poètes prochains la mettront dans leurs rimes.“ In sprachmagischer Arabeske wird das Flugzeug zum Symbol einer unendlichen Befreiung:

L’avion ! l’avion ! qu’il monte dans les airs,
 Qu’il plane sur les monts, qu’il traverse les mers,
 Qu’il aille regarder le soleil comme Icare
 Et que plus loin encore un avion s’égare
 Et trace dans l’éther un éternel sillon
 Mais gardons-lui le nom suave d’avion
 Car du magique mot les cinq lettres habiles
 Eurent cette vertu d’ouvrir les ciels mobiles.

Hermelin amalгамиert in seiner Ballade Verlaine- und Apollinaire-Akzente, wenn er mit – futuristischer Lyrik analogen – Attributen der modernen Luftfahrt („Maschine“, „Hebel“, „Gestänge“) zunächst die Verlaine’schen Modulationen antönt, um dann im Modus ekstatischer Anrufung des mythischen Helden Ikarus das Motiv der Befreiung aufscheinen zu lassen:

Rosen versteinerten grün im Schreien der Pfauen
 Durch die schwierigen Türen taute Musik
 Aus dem Zwielflicht grüßte beginnendes Grauen
 Vogelflüge darin ich fahl mich verstieg
 Maß schon da deiner Wimper Unschuld Maschine
 Hebel Gestänge im äschernen Hause der Nacht?
 Zärtliches schmales Gespenst auf verdunkelter Bühne
 Unsrer Verzweiflung das süß die Ängste bewacht
 [...]

Ikarus! Warte auf uns! Im Gestirne zu heilen
 Hebt uns die steuernde Hand wo die Höhe befreit
 Feuiger Regen in dem wir lächelnd verweilen
 Auf dem erfüllten Gelände Unendlichkeit ...

Hermelin integriert traumhafte Elemente des Bewusstseins, das die ‚Landschaft‘ zum surrealen Raum umschafft; das Bewusstsein ist der Ort, in dem sich der Sturz zum ewigen ‚Verweilen‘ in der „Unendlichkeit“ verkehrt: im „erfüllten Gelände“, das – nicht zufällig selbst in der Rhythmisierung – Paul Éluards Imagination der Elemente im Sinne Gaston Bachelards aufruft. So hatte René Passeron 1946 in der

Zeitschrift *Arts Lettres* den Ikarus-Mythos im Werk des französischen Dichters interpretiert. In dem Gedicht „Les Gertrude Hoffmann Girls“ der Sammlung *Capitale de la Douleur* (1926) etwa wird der Tanz zur surrealen Arabeske, in die sich der Stürzende verliert:

Vos danses sont le gouffre effrayant de mes songes
Et je tombe et ma chute éternise ma vie,
L'espace sous vos pieds est de plus en plus vaste,
Merveilles, vous dansez sur les sources du ciel.¹⁸

Von dieser Diktion hebt sich das ekphrastische Sonett „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ deutlich ab. Es ist das erste der „Vier Gedichte nach Pieter Breughel“, gefolgt von den Sonetten „Der ungetreue Hirt“, „Der düstere Tag“ und dem Gedicht „Die Treulosigkeit der Welt“, in dem Hermlin mit hexametrischer Form experimentiert. In abermaliger Verwandlung erscheint Ikarus kaum erkennbar eingesenkt in „die äußere Welt“, die den „Augen“ „in sich ewig genügender Weite gefällt“. Das Sonett nimmt einzelne Bild-Reminiszenzen auf, die sich zu einem unvollständigen Mosaik zusammensetzen: Der auf seine Arbeit „sinnende Bauer“ und sein „Pflug“, „der vergessene Leichnam im Busch“, das Schiffs-„Segel“, das sich „heftig-schön“ „zur Welle“ stimmt, sind Elemente, die Aspekte des Brueghel'schen Gemäldes vergegenwärtigen. Darin eingelassen ist im auffallend doppelten Enjambement, das zugleich zweites Quartett und erstes Terzett miteinander verklammert, die rhetorische Frage: „Verschweigt // Uns der bereitete Tag denn gar nichts vor Meer / Und fernwogender Stadt?“ Was das Bild beinahe ‚verschweigt‘, ist das eigentliche Sujet: Der Sturz des Ikarus. „Ist niemand der / Ikarus dich bejammert?“, fragt das Gedicht. Durchaus vergleichbar mit dem Ergebnis in Audens Ikarus-Dichtung – „how everything turns away / Quite leisurely from the disaster“ – bleibt auch bei Hermlin eine Landschaft zurück, deren Selbstgenügsamkeit das Ereignis des Sturzes geradezu unterschlägt.

Hermlins Ekphrasis ist übrigens unter den hier zu betrachtenden Dichtungen die einzige, die die Gestalt des Dädalus, als gleichsam witzige Pointe des Plots, integriert: „Dädalus klimmt / Irgendwo im Azur wo er uns leer / Leuchtend-gleichgültig in die Umarmung nimmt“. Offenbar bezieht sich Hermlins Sonett gar nicht auf das authentische Gemälde Brueghels in Brüssel, sondern auf die vermutlich erst nach des Malers Tod angefertigte Kopie aus der Sammlung des niederländisch-belgischen Ehepaars van Buuren. Das vermutlich in den 1590er Jahren entstandene Gemälde wurde zuerst 1935 aufgefunden und in der damals in Paris befindlichen Sammlung gezeigt. Hermlin muss es bei seinen Aufenthalten dort gesehen haben, bevor es über die USA nach dem Krieg in das private Brüsseler Museum van Buuren gelangte. Die Beschreibung, die das Gedicht von Dädalus gibt, ist präzise. Der Held schwebt mit leeren Flügeln am oberen Bildrand im blauen

¹⁸ Vgl. René Passeron: Paul Eluard et le mythe d'Icare, in: *Arts Lettres* 7.12, 1946, S. 423–437, hier S. 435.

Firmament. Dass er „uns“, und das soll wohl heißen: den Betrachter, „in die Umarmung nimmt“, trägt zur witzigen Pointe bei. Während der Hirte – auf Brueghels authentischem Gemälde, beziehungslos-sinnend zum Himmel hinaufblickt, aus dem Ikarus soeben gestürzt war, erhält der Blick durch Dädalus' Gegenwart auf der Kopie der Sammlung van Buuren eine dezidiert narrative Konnotation. Die ungewöhnliche Erscheinung des Dädalus, der wie die Travestie eines Albatros mit gravitätischem Flügelschlag vorüberzieht, wird zum eigentlichen Sujet des Bildes. Es ist tatsächlich „niemand“, wie Hermlins Sonett fragend feststellt, der Ikarus „bejammert“.

Michael Hamburgers jüdische Familie emigrierte 1933 von Berlin nach London. Nach dem Kriegsdienst und dem Studium in Oxford war Hamburger seit 1951 zunächst am University College in London tätig. Neben seiner akademischen Tätigkeit trat er insbesondere als Übersetzer Hölderlins, Benns und Celans hervor. Bereits 1946 erschienen Baudelaires *Poèmes en prose* in Hamburgers Übersetzung. Im Jahr 1952 publizierte er seinen ersten Gedichtband, dessen Titel in seiner Schlichtheit an Heines letzte Lyriksammlung erinnert: *Poems 1950–1951*. Das Gedicht „Lines on Brueghel's ‚Icarus‘“ teilt sich in zwei Strophen; bis auf einen (um einen Versfuß verkürzten) Vers liegen fünfhebige Jamben mit Kreuzreim im Sinne des *vers commun* vor. Im Verhältnis zur aufgeladenen Symbolik bei Auden und Hermlin zeichnet sich Hamburgers Gedicht durch eine stärkere Narrativierung des Geschehens in der Form der Satire aus. Nach skizzenhaften Kurzporträts des Feldbauern und des Fischers gleich im ersten Vers, die durch semantische Repetition den gewöhnlichen Lauf der Dinge ins Bild setzen („The ploughman ploughs, the fisherman dreams of fish“), wird das in professioneller, privater und erotischer Beziehung lockere Leben des Seemanns anekdotisch-detailreich ausgeführt. Der schönen Metapher einer ‚Welt aus Netzen‘ („a world of ropes“), die den Alltag des Seemanns bezeichnet, korrespondieren jene fieberhaften „tangled meditations“, die in ihm pulsieren. Die dreifache Repetition des Wortes „rum“ („Past rum consumed, rum promised, rum potential“) steht ganz im gattungstypischen Horizont einer satirischen Kritik der Sitten. Der Totaleindruck der Landschaft („a sheepish present“) wird aus der Sicht der Schafe gegeben: „the essential, / Illimitable juiciness of things“. Dieser „Saftigkeit“ entspricht das begrenzte Farbenspektrum: „Greens, yellows, browns are what they see.“ Das Gedicht imaginiert den Augenblick *vor* dem Fall: Der Schäfer starrt unsicher nach oben, weil er so etwas wie einen Flügelschlag, vielleicht den eines Adlers, gehört zu haben glaubt. Hamburger hatte also wohl das authentische Gemälde vor Augen. Der Blick an das Firmament richtet sich nicht auf den Dädalus der Kopie, sondern auf den – inzwischen gestürzten – Ikarus. Das Gedicht nimmt die Imagination einer ‚vergangenen Gegenwart‘ ins Bild hinein. Damit beginnt die zweite Strophe: Es ist „zu spät“ („Too late“). Eine verhalten christliche Deutung des Ikarus-Mythologems im Sinne eines Engelsturzes enthält auch die Begründung; Ikarus stürzt („The angel, Icarus, for ever failed“), weil er in seiner

Hybris die herrschende Naturordnung missachtete. Der Versuch, von neuem zu steigen, scheitert; der Held ist zu weit von seinen „Halbbrüdern“ an der Küste entfernt. „Kaum zu begreifen“, endet er im Tod durch Ertrinken: „Too far from his half-brothers on the shore, / Hardly conceivable, is left to drown.“

Gleichwie ein Echo klingt der letzte Vers in die Ekphrasis hinüber, die William Carlos Williams (1883–1963) in seinem späten Gedichtband *Pictures from Brueghel and other poems* (1962) entfaltet hat.¹⁹ Das zweite Gedicht trägt den Titel „Landscape with the Fall of Icarus“ und endet mit der Strophe:

[...]

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

Williams wuchs in Rutherford im Bundesstaat New Jersey auf, erhielt seine Schulbildung aber zum Teil in Genf und Paris. Während seines Studiums an der University of Pennsylvania lernte er Ezra Pound kennen. Von 1924 bis zu seinem Tod war er als Kinderarzt an einer Klinik tätig. Seine Mutter, eine französischstämmige Puerto-Ricanerin, war eine ausgebildete Malerin und begünstigte die Affinität ihres Sohnes zur Malerei. Williams' Dichtung seit den 1920er Jahren ist in engem Zusammenhang mit der Bewegung des Präzisionismus zu sehen, in dem sich kubistische und futuristische Formprinzipien zu einer ‚realistischen‘, auch an der Photographie (Man Ray) orientierten Tektonik verbanden. Dieser Tektonik entspricht Williams' Erfindung der „Poetik des triadischen Verses“ („Triadic-line poetry“). Eine musikalische Rhythmisierung des Körpers im Raum, wie sie Oskar Schlemmer im ‚Triadischen Ballett‘ (1922) angestrebt hatte, wirkt sich in Williams' Gedichten in der Gestaltung eines rhythmischen Gesamtaufbaus aus, innerhalb dessen die zu Triaden zusammengeschlossenen Verse durch häufige Enjambements zusammengefügt sind. Die scheinbar der Alltagssprache entnommenen, einem sachlichen Bericht über den Sturz des Ikarus angenäherten Sätze suggerieren durch diese lyrische Technik den Eindruck des Unausweichlichen. Gelangte man im Falle von Michael Hamburgers Ekphrasis zu der Frage, wie es möglich war, dass das Ereignis unbemerkt sich hatte ereignen können („hardly conceivable“), so markiert Williams' Gedicht gerade umgekehrt die Bedeutungslosigkeit der Zeichen: „unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed“.

¹⁹ Zu dieser Gedichtsammlung vgl. Joel Conarroe: The Measured Dance: Williams' „Pictures From Brueghel“, in: *Journal of Modern Literature* 1, 1971, S. 565–577; Conarroe (S. 572) macht es wahrscheinlich, dass Williams seine Kenntnis von Brueghels Werk aus folgendem Werk bezogen hatte: Thomas Craven: *A Treasury of Art Masterpieces, From the Renaissance to the Present Day*, New York 1939. Bei dem Ikarus-Gemälde Brueghels handelt es sich um die Version der *Musées des Beaux Arts* in Brüssel. – Vgl. auch Mary Ann Caws: A Double Reading by Design: Breughel, Auden, and Williams, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, 1983, S. 323–330 (unter Einbezug weiterer Gedichte aus Williams' *Pictures from Brueghel*).

Brueghels Gemälde vom Sturz des Ikarus regte in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum zu sehr unterschiedlichen lyrischen Entfaltungen des Mythos an. Dem gewollt unverantwortlichen Sarkasmus bei Auden steht Michael Hamburgers Versuch gegenüber, die Zeichen des Sturzes mit den konventionellen Mitteln der Satire moralisch zu deuten. Im Falle von William Carlos Williams führt die auf die Dichtung übertragene präzisionistische Technik zu einer Entsubjektivierung des Ereignisses, dessen Tektonik Gestaltungsmomente David Hockneys und George Segals vorwegzunehmen scheint. Das ungewöhnliche Ereignis verwandelt sich in ein alltägliches Geschehen, das in seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit den Charakter des Einzigartigen annimmt. Stephan Hermlin wiederum bietet Interpretationsangebote, die die in der Auseinandersetzung mit Verlaine, Apollinaire und Éluard gewonnenen lyrischen Strukturmerkmale in sehr unterschiedlicher Weise umsetzen. In der Ökonomie des Sonetts gewinnt die Bildbetrachtung eine Form, die den Leser/Betrachter mit ins Bild nimmt. Die „Ballade vom Gefährten Ikarus“ hinwiederum aktualisiert das Ereignis vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeiten des Maschinenzeitalters. Aus Apollinaires Hymnus auf den Flugpionier Clément Ader wird im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs ein lyrisches Denkmal, das den libertinen Lakonismus des Villon'schen Balladentons in die Vision einer existentiellen Befreiung übersetzt.

*Text-Anhang*²⁰

1. W. H. Auden: Musée des Beaux Arts (1938)

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;

 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

²⁰ Nachweise: 1. W. H. Auden: *Collected Poems*, hg. von Edward Mendelson, London 1976, S. 179. – 2. und 3. Stephan Hermlin: *Die Straßen der Furcht*, Singen 1946, S. 45 und S. 58–59. – 4. und 5. Guillaume Apollinaire: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris 1966, S. 565–566 („L'Avion“, entstanden 1910, zuerst in: André Billy: *Guillaume Apollinaire*, Paris 1947) und S. 312–313 („L'Ignorance“, zuerst in: *Revue Franco-Wallone*, n° 3, Juli 1914, postum dann in: *Guillaume Apollinaire: Il y a*, hg. von Jean Royère, Paris 1925). – 6. Michael Hamburger: *Collected Poems 1941–1994*, London 1995, S. 31–31. – 7. William Carlos Williams: *Collected Poems*, hg. von Christopher MacGowan, Bd. 2: 1939–1962, London 1991, S. 385–386.

Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

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.

2. Stephan Hermlin: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus

Augen denen immer die äußere Welt
Fern und kühl mit dem Gestirn so fahl
Über der sanften See mannigfach und fatal
In sich ewig genügender Weite gefällt:

Gruß euch! Eurem unendlichen Aufschlag geneigt
Stellt auch der sinnende Bauer den Fuß zum Pflug
Und der vergessene Leichnam im Busch ist vom Flug
Unsichtbarer Tauben beschattet. Verschweigt

Uns der bereitete Tag denn gar nichts vor Meer
Und fernwogender Stadt? Auch das Segel stimmt
Heftig-schön sich zur Weite. Ist niemand der

Ikarus dich bejammert? Dädalus klimmt
Irgendwo im Azur wo er uns leer
Leuchtend-gleichgültig in die Umarmung nimmt.

3. Stephan Hermlin: Ballade vom Gefährten Ikarus

Dem Gedächtnis meines Bruders
Alfred, der den Fliegertod starb.

Rosen versteinerten grün im Schreien der Pfauen
Durch die schwierigen Türen taute Musik
Aus dem Zwielflicht grüßte beginnendes Grauen
Vogelflüge darin ich fahl mich verstieg

Maß schon da deiner Wimper Unschuld Maschine
Hebel Gestänge im äschernen Hause der Nacht?
Zärtliches schmales Gespenst auf verdunkelter Bühne
Unsrer Verzweiflung das süß die Ängste bewacht

Süß unsre Ängste süß unsre letzte Verweisung
Hold war die See dir Hold noch entblätterter Baum
In deinen Brauen schmolz eine Sonne Vereisung
Ruhete die Rache und schlief der bezauberte Raum

Dämmer vor Nacht O geruhsam tönende Flöte
In der Gewitter farbig entflammtem Gesträuch
Wie schlief ich sanft in die unaussagbare Röte
Heidnischen Morgens in der Stille Geräusch

Ikarus! Wohin ist deine Stimme gegangen?
Wandert sie klagend in meines Bluts Labyrinth?
Als wir von falschem Träume lügend umfassen
Endlich erwachten weinte ferne ein Kind

Strauchelnder Fuß stand bestürzt auf sterbenden Blüten
Die gleich Niobes Tränen versehrte das Wachs
Wird der Archipelagus dein Sterben behüten?
Küßt dich im klirrenden Fjord der weißzahnige Lachs?

Weißt du noch Ikarus ... Aus dem verbrannten Getriebe
Ging unsre Scham unser Schweigen in donnernde Flut
Warum sagtest du mir nicht daß ich dich liebe?
Wo verlangt nach mir nun dein beruhigtes Blut?

Ikarus! Warte auf uns! In entflammender Schwinge
Trugst du den Wind des Erinnerns in unser Gebiet!
Grüße uns Stürzender aus dem entferntesten Ringe
Hold unserm Auge das aus den ebenen flieht!

Ikarus! Warte auf uns! Im Gestirne zu heilen
Hebt uns die steuernde Hand wo die Höhe befreit
Feuriger Regen in dem wir lächelnd verweilen
Auf dem erfüllten Gelände Unendlichkeit ...

4. Guillaume Apollinaire: L'Avion

Français, qu'avez-vous fait d'Ader l'aérien ?
Il lui restait un mot, il n'en reste plus rien.

Quand il eut assemblé les membres de l'ascèse
Comme ils étaient sans nom dans la langue française
Ader devint poète et nomma l'avion.

O peuple de Paris, vous, Marseille et Lyon,
Vous tous fleuves français, vous françaises montagnes,
Habitants des cités et vous gens des campagnes,
L'instrument à voler se nomme l'avion.

Cette douce parole eût enchanté Villon,
Les poètes prochains la mettront dans leurs rimes.

Non, tes ailes, Ader, n'étaient pas anonymes.
Lorsque pour les nommer vint le grammairien
Forger un mot savant sans rien d'aérien,
Où le sourd hiatus, l'âne qui l'accompagne
Font ensemble un mot long comme un mot d'Allemagne.

Il fallait un murmure et la voix d'Ariel
 Pour nommer l'instrument qui nous emporte au ciel.
 La plainte de la brise, un oiseau dans l'espace
 Et c'est un mot français qui dans nos bouches passe.

L'avion ! l'avion ! qu'il monte dans les airs,
 Qu'il plane sur les monts, qu'il traverse les mers,
 Qu'il aille regarder le soleil comme Icare

Et que plus loin encore un avion s'égare
 Et trace dans l'éther un éternel sillon
 Mais gardons-lui le nom suave d'avion
 Car du magique mot les cinq lettres habiles
 Eurent cette vertu d'ouvrir les ciels mobiles.

Français, qu'avez-vous fait d'Ader l'aérien ?
 Il lui restait un mot, il n'en reste plus rien.

5. Guillaume Apollinaire: L'Ignorance

ICARE

Soleil, je suis jeune et c'est à cause de toi,
 Mon ombre peut être fauste je l'ai jetée.
 Pardon, je ne fais pas plus d'ombre qu'une étoile
 Je suis le seul qui pense dans l'immensité.

Mon père m'apprit les détours du labyrinthe
 Et la science de la terre et puis mourut
 Et depuis j'ai scruté longtemps la vieille crainte
 Du ciel mobile et me suis nourri d'herbes crues.

Les oracles, c'est vrai, désapprouvaient ce zèle
 Mais nul dieu pour tout dire n'est intervenu
 Et pieux j'ai peiné pour achever les ailes
 Qu'un peu de cire fixe à mes épaules nues.

Et j'ai pris mon essor vers ta face splendide
 Les horizons terrestres se sont étalés
 Des déserts de Libye aux palus méotides
 Et des sources du Nil aux brumes de Thulé.

Soleil, je viens caresser ta face splendide
 Et veux fixer ta flamme unique, aveuglement.
 Icare étant céleste et plus divin qu'Alcide
 Et son bûcher sera ton éblouissement.

UN PATRE

Je vois un dieu oblong flotter sous le soleil,
 Puisse le premier dieu visible s'en aller
 Et si c'était un dieu mourant cette merveille
 Prions qu'il tombe ailleurs que dans notre vallée.

ICARE

Pour éviter la nuit, ta mère incestueuse,
 Dieu circulaire et bon je flotte entre les nues
 Loin de la terre où vient, stellaire et somptueuse,
 La nuit cette inconnue parmi les inconnus.

Et je vivrai par ta chaleur et d'espérance.
 Mais, ton amour, soleil, brûle divinement
 Mon corps qu'être divin voulut mon ignorance
 Et ciel ! Humains ! Je tourne en l'éblouissement.

BATELIERS

Un dieu choit dans la mer, un dieu nu, les mains vides
 Au semblant des noyés il ira sur une île
 Pourrir face tournée vers le soleil splendide.
 Deux ailes feuilloyent sous le ciel d'Ionie.

6. Michael Hamburger: Lines on Brueghel's "Icarus"

The ploughman ploughs, the fisherman dreams of fish;
 Aloft, the sailor, through a world of ropes
 Guides tangled meditations, feverish
 With memories of girls forsaken, hopes
 Of brief reunions, new discoveries,
 Past rum consumed, rum promised, rum potential.
 Sheep crop the grass, lift up their heads and gaze
 Into a sheepish present: the essential,
 Illimitable juiciness of things,
 Greens, yellows, browns are what they see.
 Churlish and slow, the shepherd, hearing wings –
 Perhaps an eagle's – gapes uncertainly;

Too late. The worst has happened: lost to man,
 The angel, Icarus, for ever failed,
 Fallen with melted wings when, near the sun
 He scorned the ordering planet, which prevailed
 And, jeering, now slinks off, to rise once more.
 But he – his damaged purpose drags him down –
 Too far from his half-brothers on the shore,
 Hardly conceivable, is left to drown.

7. William Carlos Williams: Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel
 when Icarus fell
 it was spring

a farmer was ploughing
 his field
 the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning