



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Prometheus-Mythos im Sitzungssaal der neuen
Akademie der Wissenschaften in Athen von
Christian Griepenkerl“

verfasst von / submitted by

Aristea Christina Mavromati

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Ingeborg Schemper

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Die Akademie der Wissenschaften in Athen	4
2.1 Historischer und sozialer Hintergrund des Vorschlags einer neuen Akademie	4
2.2 Hansen und die Athener Trilogie	5
2.3 Errichtung der Akademie	7
2.4 Die plastische Ausschmückung der Außenfassaden	8
3. Griepenkerls Bilderzyklus im Zeremoniensaal	10
3.1 Die räumliche Organisation des Zyklus	10
3.2 Der Maler Christian Griepenkerl	10
3.3 Das Prometheus-Thema der acht Gemälde	11
3.4 Das Werk unter Einfluss des deutschen Zeitgeists	11
3.5 Entwürfe für den Sitzungssaal	13
3.6 Das Endergebnis	14
3.7 Andere Werke von Griepenkerl mit demselben Mythos	15
3.8 Die Besonderheit des Werkes in der Akademie	16
4. Die Westwand	17
4.1.1. Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus	17
4.1.2. Entwürfe	22
4.2.1. Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes	24
4.2.2. Entwürfe	29
4.3.1. Prometheus belebt das Menschenbild	30
4.3.2. Entwürfe	36
5. Die Nordwand	37
5.1. Titanomachie	37

5.2. Entwürfe	45
6. Die Ostwand	47
6.1.1. Prometheus bringt den Menschen das Feuer	47
6.1.2. Entwürfe	54
6.2.1. Der gefesselte Prometheus beklagt von Okeaniden	56
6.2.2. Entwürfe	63
6.3.1. Herakles befreit Prometheus	64
6.3.2. Entwürfe	69
7. Die Südwand	71
7.1. Aufnahme des Prometheus in den Olymp	71
7.2. Entwürfe	82
8. Epilog	83
9. Literaturverzeichnis	87
10. Abbildungen	96
11. Abbildungsverzeichnis	144
12. Abstract	149

1 Einleitung

Der deutsche Künstler Christian Griepenkerl (1839–1912) schuf in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein monumentales ikonografisches Ensemble für den Zeremoniensaal der Akademie der Wissenschaften in Athen. Der Zyklus besteht aus acht großformatigen Gemälden, die verschiedene Momente aus dem Prometheus-Mythos darstellen. Er stellt ein kulturhistorisch bedeutendes Werk für das neue Griechenland nach der Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich dar.

Die Innenausstattung des klassizistischen Gebäudes der Akademie hebt sich von den Dekorationen anderer Gebäude ab, die in den ersten Jahren nach der Griechischen Revolution (1821–1829) entstanden. Sie basiert auf Entwicklungen der europäischen Monumentalmalerei im 19. Jahrhundert, die in Europa vorherrschten, insbesondere im deutschsprachigen Raum.¹ Der einzigartige Zyklus ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Maler Christian Griepenkerl und dem dänischen Architekten Theophil Hansen. Sein Hauptzweck ist die Hervorhebung des antiken, hellenistischen Ideals. Die Werke sind in exzellentem Zustand erhalten und gehören zu den wenigen Bildprogrammen in Europa, die den Mythos so ausführlich darstellen.

Der Prometheus-Mythos ist in der Kunsttradition seit der Antike weit verbreitet und hat in der westlichen Kultur einen zeitlosen, universellen Charakter erlangt. In dem Land, in dem er entwickelt wurde, ist er bis heute sehr bekannt und beliebt. Der mythologische Held symbolisiert den Aufstand gegen die Tyrannei und hebt außerdem die Willensmacht hervor, diese zu überwinden. Bei der Tragödie des Prometheus handelt es sich um einen Archetypus der Kämpfe der Menschheit um ihre Entwicklung durch den Erwerb von Wissen und die Schaffung von Zivilisation. Daher eignete sich die Legende gut, um die akademische Funktion des neuen Gebäudes im Kontext der neuen, unabhängigen griechischen Republik zu repräsentieren.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Griepenkerls Darstellungsweise des Bildprogramms. Der Bildvergleich offenbart die Einzigartigkeit des untersuchten Werkes – einerseits mit anderen Prometheus-Zyklen aus dem 19. Jahrhundert sowie ikonografischen Vorbildern aus der christlichen Kunst, andererseits mit weiteren Werken von Griepenkerl zu ähnlichen Themen, aber in anderen Ausstellungskontexten. Diese geht auf die Schaffung einer neuen nationalen Identität zurück und repräsentiert die entsprechenden Ideale der griechischen Gesellschaft der Zeit.

Griepenkerl hat in seinem Zyklus nicht nur die bekannten Hauptmotive des Prometheus-Mythos verwendet, wie die Menschenbildung, den Feuerraub und die Bestrafung. Er hat auch andere Episoden dargestellt, die in der ikonografischen Tradition nicht so verbreitet sind. Vor allem die Gabe Prometheus', den Menschen Feuer und Kultur zu bringen, nimmt im Zusammenhang mit dem Projekt einer Neugründung der Athener Akademie als Ort der Weisheit und Wissenschaft eine zentrale Rolle

¹ Siehe Wagner 1989 für mehr Informationen über die monumentale Malerei im 19. Jahrhundert in Deutschland.

ein.

Daher konzentriert sich der erste Teil der Arbeit auf die grundlegenden Informationen zur Errichtung des Gebäudes sowie auf die politischen und sozialen Rahmenbedingungen der Zeit. Darauf folgt eine kurze Biografie des Künstlers und ein Überblick über eine Auswahl seiner Arbeiten.

Der zweite Teil fokussiert auf die acht Gemälde. Zunächst erfolgt für jedes Bild isoliert eine detaillierte Beschreibung, gefolgt von relevanten Bildvergleichen. Die Analyse in Bezug auf Unterschiede und Ähnlichkeiten offenbart die Eigenheiten und die Bedeutung der Darstellungen. So wird versucht, die Bilder in ihrem historischen Kontext zu interpretieren. Abschließend werden Zeichnungen Griepenkerls hinzugezogen, die er für Studienzwecke herstellte, um den Entstehungsprozess nachzuvollziehen.

Danach wird der Stand der Forschung zu Griepenkerls Werk in der Akademie von Athen zusammengefasst. Außerdem werden wichtige Studien vorgestellt, die sich generell mit dem Mythos von Prometheus in der ikonografischen Tradition beschäftigen.

Das Buch von Chrysanthou Christou ist die einzige kunsthistorische Abhandlung, die jedes Bild von Griepenkerls Athener Zyklus im Detail beschreibt.² Daher bildete es für diese Arbeit eine wichtige Grundlage für die Identifizierung der Figuren. Christou zeigt auf, von welchen Werken die Darstellungen besonderes beeinflusst wurden. Außerdem analysiert er die historische Bedeutung der Arbeit im Kontext der Gestaltung eines neuen Athens im 19. Jahrhundert.

Ein wichtiges Buch für diese Arbeit war Bettina Vaupels Publikation zur Rolle des Prometheus in der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert.³ In ihrer Monografie stellt sie die neuen Ansätze des Mythos in Bezug auf seine Bildtradition vor und interpretiert, warum sie sich in den Neubauten des 19. Jahrhunderts so verbreitet haben. Vaupel bringt die Herausbildung der Demokratie und Emanzipation des bürgerlichen Individuums mit dem Prometheus-Mythos in Verbindung. Vor diesem Hintergrund wurde Prometheus im 19. Jahrhundert zur subjektiven Ausdrucksfigur für das Menschenbild, aber auch für das Selbstbild des Künstlers entwickelt, so ihre These. In dieser Rolle konnte Prometheus zu einem Patron für die Künste und die Wissenschaften werden, die zahlreiche Ausstattungsprogramme von Museen und Universitäten bestimmte. Vaupel beleuchtet dabei insbesondere zwei Bilder (Feuerbringer und Befreiung) des Prometheus-Zyklus in der Athener Akademie.

Die Masterarbeit von Alexandra Sattler konzentriert sich auf einen Überblick über das Leben und Werk von Griepenkerl.⁴ Neben archivalischen Informationen über seine Arbeit umfasst die Publikation auch gutes Bildmaterial. Dieses war hilfreich für die Identifizierung gewisser Figuren.

Cornelia Reiter behandelt das Tagebuch von Griepenkerl sowie seine Entwürfe für die Akademie in

² Chrysanthou Christou, *Ο μύθος του Προμηθέα και ο ζωγραφικός διάκοσμος της Ακαδημίας Αθηνών*, Athen 2003.

³ Bettina Vaupel, *Göttergleich – Gottverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weimar 2005.

⁴ Alexandra Sattler, *Christian Griepenkerl: Studien zu Leben und Werk eines Malers der Ringstraßenzeit*, Wien 2013.

Athen.⁵ Die Skizzen werden von kurzen Beschreibungen begleitet. Diese Primärquellen ermöglichten eine tiefergehende Analyse.

In der historischen Publikation von Georgios Laios geht es um Simon Sinas, den Stifter der Akademie von Athen.⁶ Er publiziert einige Briefe zwischen Sina und Politikern sowie den Architekten Theophil Hansen und Ernst Ziller (der Hansen mit der Bauausführung beauftragte), die hauptsächlich die Gründung der Akademie betreffen. Außerdem enthält das Buch wichtige Informationen über die Konstruktion des Gebäudes sowie einige Aufzeichnungen der Zeit, die auch eine Veröffentlichung von Ziller mit einer Beschreibung des Zyklus umfasst.

Darüber hinaus war auch Reinhard Steiners Buch hilfreich.⁷ Es fokussiert auf die innovativen Vorgänger des Athener Prometheus-Zyklus und auf die Kunsttheorie seiner Zeit. Obwohl unser Forschungsthema nicht zum untersuchten Zeitraum gehört, waren diese Bildvergleiche wichtig, um motivische Veränderungen und ihre Bedeutungen zu verstehen.

Eine aktuelle Forschungslücke, die im Zuge dieser Masterarbeit nicht geschlossen werden konnte, ist das Studium der Briefe zwischen Hansen und Ziller während dessen Aufenthalt in Athen. Sie dienten der Überwachung des Baus der Akademie und es ist möglich, dass auch Anhaltspunkte zum Prometheus-Zyklus enthalten sind. Ein Großteil des Archivmaterials befindet sich in der königlichen Bibliothek von Kopenhagen und wurde leider noch nicht gründlich untersucht.

⁵ Beatrix Bastl/Cornelia Reiter/Eva Schober (Hg.), Theophil Hansen und die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Weitra 2011.

⁶ Georgios Laios, Σίμων Σίνας, Athen 1972.

⁷ Reinhard Steiner, Prometheus: Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, Grafrath 2016.

2 Die Akademie der Wissenschaften in Athen

2.1 Historischer und sozialer Hintergrund des Vorschlags einer neuen Akademie

Mit der Revolution von 1821 gelang es, Griechenland von der türkischen Herrschaft zu befreien. Die Formung eines neuen, unabhängigen Staates nach den Befreiungskriegen gegen die Osmanen war kompliziert. Die radikale Reformierung nach der Ankunft von Prinz Otto I (1815–1867), dem Sohn von König Ludwig I von Bayern, bedeutete einen entscheidenden Umbruch. Er wurde 1833 erster König von Griechenland und führte tiefgreifende Veränderungen in der Lebensweise der Griechen herbei, im Kulturbereich durch den Einfluss des deutschen Klassizismus. Um die Hauptstadt des neuen Staates mit einer modernen europäischen Stadt gleichzusetzen, brachte er viele ausländische Wissenschaftler und Künstler mit sich, die zum Aufbau und zur kulturellen Erneuerung des Staates beitragen sollten. Das Ergebnis war eine seltene Verbindung von „deutschen und griechischen Wesen“, die eine neue Realität dokumentierten.⁸

Gleichzeitig gab es eine soziale Modernisierung der griechischen Bevölkerung. Es war notwendig, die Identität der Nation neu zu definieren, indem ein gemeinsames nationales Bewusstsein geschaffen wurde, das für die breite Öffentlichkeit verständlich und akzeptabel war.⁹

Im Jahre 1833 wurde das beschädigte Athen zur Hauptstadt des neuen jungen Staates ausgerufen, aus diesem Grund musste es vollständig nach einem europäischen Modell konzipiert werden.¹⁰ Als Resultat wurden von deutschen und griechischen Architekten neue öffentliche Gebäude für bürgerliche Bedürfnisse errichtet.¹¹ Der Fokus lag auf pädagogischen Gebäuden, die einen monumentalen Charakter hatten, um die Bedeutung des Lernens zu zeigen, das als Voraussetzung für die Entwicklung der Wirtschaft und Gesellschaft galt.¹²

In den westlichen Hauptstädten wurde die neoklassizistische Architektur im 19. Jahrhundert als dominierender architektonischer Stil etabliert. Dieser Stil hat als Hauptmerkmal die verklärte Idee der antiken Vergangenheit.¹³ Auch die Architekten in Griechenland, vom damaligen Klima beeinflusst, folgten diesem Stil. Für sie hatte er nicht nur einen internationalen, sondern auch einen nationalen Bezug, letzterer aufgrund der Referenz an den Hellenismus.¹⁴

Hauptspensoren für den Bau der neuen Gebäude waren hauptsächlich wohlhabende Griechen im Ausland. Dies traf auch im Fall der Gründung der neuen Akademie der Wissenschaften in Athen zu (Abb. 1). Viele Jahre lang stand in Gelehrtenkreisen der Bau einer neuen Akademie in Diskussion,

⁸ Lydakis 1972, S. 27.

⁹ Zu mehr über die Erschaffung eines nationalen Images siehe Bastéa 2000, S. 29–30.

¹⁰ Die neue neoklassizistische Stadtplanung wurde von Leo von Klenze und Eduard Schaubert konstruiert, die auf dem zentralisierenden Grundsatz des „patte d’ oie“ (Entenschritt) basiert. Lang-Grypari 2012, S. 78.

¹¹ Weitere Informationen zur Planungsarbeit der neuen Hauptstadt dieser Zeit gibt es in der Dissertation von Demosthenopoulou 1970; Bastéa 2000, S. 69f.

¹² Roubien 2017, S. 7.

¹³ Lydakis 1972, S. 28.

¹⁴ Bastéa 2000, S. 147.

wurde jedoch nicht verwirklicht.¹⁵

Das Ziel war, einen „Tempel der Wissenschaft“ zu kreieren:¹⁶ eine neue Kulturinstitution höchsten geistigen Niveaus für die individuelle Forschung und Förderung von Wissenschaft, Literatur und Kunst, um die neue Nation intellektuell zu erleuchten. Sie sollte in Abgrenzung zu den zahlreichen europäischen Institutionen dieser Zeit der platonischen Akademie ideologisch nahestehen.¹⁷

Im Jahr 1856 bot der griechische Mäzen Simon von Sina (1810–1876), der ständig in Wien lebte und sich für den Fortschritt Griechenlands interessierte, an, das öffentliche Gebäude in Athen zu finanzieren.¹⁸ Daher stammt auch der Name „Sinaea Akademie“. Anschließend bat Sina den bekannten deutschen Philologen Friedrich Thiersch (1784–1860) um inhaltliche Anweisungen zur Gründung der Akademie, der wiederum seine Rat- und Vorschläge schriftlich niederlegte.¹⁹ Für die Gestaltung des Gebäudes wandte sich der Sponsor an den dänisch-österreichischen Architekten Theophil Edvard Hansen (1813–1891), mit dem er auch in Zukunft an anderen Projekten zu arbeiten beabsichtigte.²⁰ Er hatte tatsächlich so viel Vertrauen in den Baumeister, dass er ihm absolute künstlerische Unabhängigkeit verlieh, ohne sich an seiner Arbeit zu beteiligen.²¹

2.2 Hansen und die Athener Trilogie

Hansen gilt als der Schöpfer vieler neoklassizistischer Gebäude im 19. Jahrhundert in Neu-Athen und als entscheidender Schöpfer bei deren Ausbau in eine europäische Hauptstadt.²² Er hatte von 1827 bis 1838 an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Kopenhagen bei Gustav Friedrich Hetsch (1788–1864) studiert und erhielt nach seinem Abschluss ein Stipendium für eine Studienreise nach Deutschland. Nach Ermunterung durch seinen Bruder Hans Christian Hansen (1803–1883), der

¹⁵ Die erste offizielle Debatte über die Realisierung einer neuen Akademie fand am 10. April 1824 statt, bei der 30 Gelehrte den Akademieplan unterzeichneten, jedoch nicht fortführten. Laios 1972, S. 141. Einige Jahre später machte der Philologe und Philhellene Friedrich Thiersch denselben Vorschlag. In dem Buch, das den gegenwärtigen Zustand Griechenlands beschreibt, wird in einem ganzen Kapitel die Gründung der Universität und der Akademie als erste Priorität des neuen Staates vorgeschlagen. Thiersch 1833, S. 165f.

¹⁶ Dies ist die Charakterisierung des Königs Otto in seiner Rede für das Gebäude der Akademie, bei der die Grundsteinlegung anerkannt wurde. Laios 1972, S. 186.

¹⁷ Roubien 2017, S. 14.

¹⁸ Die Publikation von Laios beschäftigt sich mit Simon von Sina und enthält viele Informationen über die Errichtung der Akademie. Der Sponsor betrieb ab Mitte des 18. Jahrhunderts Handels- und Bankaktivitäten in Wien. Zeitungen wie der „Helios“ berichteten von Sinas Ankündigung der Spende. Mehr dazu findet sich bei Laios 1972, S. 143–144.

¹⁹ Ebd., S. 146. Den Originalbrief von Sina, in dem Thiersch seine Anweisungen darlegt, findet man ebd., S. 147–148.

²⁰ Russack bezieht sich auf die besondere Beziehung zwischen den Familien Sina und Hansen. Er charakterisiert Hansen als „Hofarchitekt“ von Baron Sina, nachdem er die meisten Arbeiten ausgeführt hatte, die von Sina finanziert worden waren, zum Beispiel die Renovierung seiner Residenzen in Wien und Venedig oder den Bau öffentlicher Gebäude wie die Griechenkirche zur Heiligen Dreifaltigkeit in Wien. Russack 1942, S. 129.

²¹ „Ich gehe, wie Sie sehen, gleich zum Schmied und nicht zum Schmiedl, habe Vertrauen zu Ihnen und werde mich, da ich vom Bauen gar nichts verstehe, nicht weiter hineinmischen; wird das Werk schlecht, so haben daher Sie und nicht ich die Schuld.“ Niemann/Feldegg 1893, S. 29. Es gab regelmäßige Briefwechsel zwischen Sina und Hansen. Der größte Teil befindet sich in Theophil Hansens Nachlass in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen.

²² Für weitere Informationen über Hansens Werk zur Neugestaltung der Stadt siehe Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 22f.

sich als Architekt in Griechenland niedergelassen hatte, um die neugegründete Universität zu planen, besuchte er zwischen 1838 und 1846 zum ersten Mal Athen.²³ Im Jahr 1846 ließ sich Theophil Hansen endgültig in Wien nieder, wo er eine glänzende Karriere als Architekt machte und 1868 Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien wurde. Er war ein Unterstützer des sogenannten Wiener Stiles.²⁴ Mit großartigen Gebäuden für private und öffentliche Institutionen, hauptsächlich entlang der Ringstraße, trug er wie kein anderer Architekt zuvor zur neuen Konstituierung der Stadt bei.

Der jahrelange Aufenthalt in Athen hat als idealer Bildungsort für die Gestaltung des persönlichen Stils funktioniert. Hansen erhielt damals die Möglichkeit, an archäologischen Forschungen teilzunehmen und die Überbleibsel der klassischen Vergangenheit aus der Nähe zu studieren, die er später in seiner Architektursprache übernehmen sollte. Geprägt von diesen Studien verbindet sein individueller, neoklassizistischer Stil die griechische Antike mit der italienischen Renaissance. Seine Architektur kann mit dem Begriff „griechische Renaissance“ charakterisiert werden.²⁵

Im Jahr 1856 begann Hansen mit der Planung der Akademie der Wissenschaften. Der Ort, an dem gebaut werden sollte, war noch nicht festgelegt. Aus diesem Grund entschied er sich, nach Athen zu reisen, um einen geeigneten Platz für sein Bauwerk zu finden.²⁶

Den Plan zur „Athener Trilogie“ (Abb. 2) fasste er 1859, einem harmonischen Zusammenhang dreier öffentlicher neoklassizistischer Gebäude.²⁷ Hansens Darstellung des dreiteiligen architektonischen Werkes beinhaltet auf der rechten Seite das Gebäude der Akademie der Wissenschaft mit ionischen Bauelementen, während auf der linken Seite die Nationalbibliothek mit dorischen Merkmalen errichtet wurde.²⁸ In der Mitte befindet sich das damals in Bau befindliche Gebäude der Universität, das 1864 fertiggestellte Werk seines älteren Bruders Christian Hansen. Die Dekoration des Frieses der Propyläen der Universität basiert auf Entwurfsskizzen von Carl Rahl (1812–1865) und handelt von der Entwicklung der griechischen Zivilisation.²⁹ Der österreichische Künstler war einer der

²³ Im Juni 1838 blieb er in Berlin, wo er die Werke von Schinkel sah, die ihn so sehr beeindruckten, dass er später in einem Brief an Ziller sich selbst als „einen Schüler Schinkels“ definierte. Niemann/Feldegg 1893, S. 119.

²⁴ Ebd., S. 3.

²⁵ Ganz erstellt in seinem Text einen Vergleich mit dem Parlament in Wien, das auch mit der besonderen „griechischen Renaissance“ von Hansen kreiert wurde. Ganz 1972, S. 78f. Näheres über diesen besonderen Stil Hansens findet sich bei Georgios A. Panetsos, Marilena Z. Cassimatis, The „Hellenische Renaissance“ of Theophil Hansen. An Invented Tradition in 19th Century Architecture, in: Cassimatis/Panetsos 2014, S. 35f.

²⁶ Für die verschiedenen Orte, die ursprünglich vorgeschlagen wurden, siehe Laios 1972, S. 149, 151.

²⁷ Näheres über die Athener Trilogie findet sich bei Niemann/Feldegg 1893, S. 29f.; Ganz 1972, S. 69f.; Bastéa 2000, S. 156f.

²⁸ Hansen schlug an dieser Stelle zunächst den Bau eines Museums vor, aber in der Stadt existierte bereits das Archäologische Nationalmuseum, aus diesem Grund wurde schließlich die Bibliothek gebaut.

²⁹ Diese spezifische Arbeit des Malers in der Athener Universität ist eine Apotheose auf König Otto, wobei er sich als Beschützer der Wissenschaften und Künste in der Mitte der Komposition präsentierte. Lydakis 1972, S. 37. Der König sitzt auf seinem Thron und trägt ein antikisierendes Gewand. Bastl 2014, S. 244. Um ihn herum entwickeln sich verschiedene Gruppen, flankiert von Berühmtheiten der Antike, mythologischen Helden und allegorischen Gestalten. Dieses Projekt wurde auch von Sina finanziell unterstützt. Es wurde 1859 von Rahl entworfen und 1889 von Griepenkerls Schüler, dem in Polen geborenen Eduard Lebiezki, mit Stuccolustro-Technik vollendet. Auf dem Weg hat er wenige Änderungen im Vergleich zu Rahls ursprünglichem Plan vorgenommen, mit der großen Ausnahme, dass er ursprünglich den König von Griechenland, König Otto I., dargestellt hat, im Endergebnis jedoch König Georg I.

Hauptvertreter der Wiener Akademiemalerei und hatte mehrmals mit Theophil Hansen zusammengearbeitet.

2.3 Errichtung der Akademie

Die Athener Akademie gilt als einer der monumentalsten und teuersten öffentlichen Bauten in der Geschichte des modernen Athens.³⁰ Das Gebäude wird häufig als das repräsentativste Beispiel der neoklassizistischen Architektur von Hansen in Griechenland angesehen.³¹ Hansen war Unterstützer der Wechselbeziehung zwischen Architektur, Malerei und Skulptur. Auch im Fall der Athener Akademie verfolgte er eine umfassende künstlerische Komposition, ein sogenanntes Gesamtkunstwerk.³² So kann eine Vereinigung der Einzelkünste beobachtet werden, welche die Einheitlichkeit und Harmonie des Gebäudes und seiner Bestandteile sicherstellen sollte. Als Resultat gelang es ihm, ein Gebäude als Bedeutungsträger der Wissenschaft zu kreieren, das sowohl in seiner Form als auch in seinem Inhalt neu war – nicht nur für Griechenland, sondern auch für das übrige Europa.³³

Der Grundstein des athenischen Gebäudes wurde am 2. August 1859 in König Ottos Anwesenheit gelegt.³⁴ Während der Zeremonie wurde ein Formular mit einer Ode (Abb. 3) von Georgios Tertsetis (1800–1874) verteilt, die aus acht Strophen besteht.³⁵ Der Autor stellte in seinem Werk die Parallelität zwischen alten und modernen Griechen dar. Dem Schöpfer des hier im Zentrum stehenden Bilderzyklus war möglicherweise die Existenz dieses Textes bekannt. Denn, wie in dieser Arbeit immer wieder gezeigt wird, gibt es zwischen einigen der acht Bilder inhaltliche Entsprechungen mit der jeweiligen Strophe der Ode.

Zurück in Wien ernannte Hansen im Jahr 1859 den Architekten Ernst Ziller (1837–1923) als Verantwortlichen für die Überwachung des Gebäudes der Akademie.³⁶ Zwischen ihnen gab es häufige Korrespondenz, sodass Hansen über den Fortschritt des Projekts informiert wurde.³⁷ Während des

darstellte, der zu dieser Zeit regierte. Vaupel 2005, S. 76–77; Kitlitschka 1981, S. 57f. Heute befinden sich die Originalentwürfe in der Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett (im Folgenden „Ku.“) Inv.-Nr. 20370, Reiter 2009, S. 144, Bild 341; Ku. Inv.-Nr. 21000b, Ebd., S. 147, Bild 346; Ku. Inv.-Nr. 21000a, Ebd., S. 147, Bild 347; Ku. Inv.-Nr. 21000c, Ebd., S. 147, Bild 348.

³⁰ Roubien 2017, S. 24.

³¹ Demosthenopoulou 1970, S. 76.

³² Hansen war, mehr als jeder seiner zeitgenössischen Kollegen, Verfechter der Vereinigung von Architektur, Skulptur und Malerei. Niemann/Feldegg 1893, S. 3. Für die Rolle des Gesamtkunstwerks im Werk Hansens siehe Reiter/Stalla/Feher 2013, S. 74–75. Allgemeines zur Idee des Gesamtkunstwerks findet sich bei Marr 1999, S. 79f.

³³ Cassimatis/Panetsos 2014, S. 276.

³⁴ Die Einladung zu diesem Ereignis bei Laios 1972, S. 184, Bild 15.

³⁵ Zu mehr über das Werk des Gelehrten Tertsetis siehe Beaton/Ricks 2009, S. 117f.

³⁶ Näheres zum Brief, den Hansen an Ziller geschickt hat, findet sich bei Laios 1972, S. 358, Dokument 69. Für die Antwort Zillers an Hansen siehe ebd., S. 189, 359–360, Dokument 70.

³⁷ In der königlichen Bibliothek in Kopenhagen befinden sich unveröffentlichte Briefe zwischen Hansen und Ziller für den Zeitraum 1861–1890. Ein Teil davon bezieht sich auf Hansens Briefe über den Fortschritt und die Verwaltung der Arbeit in der Akademie auf technischer, architektonischer und künstlerischer Ebene; auch gibt es allgemeinere

Baus des Gebäudes reiste Hansen einmal im Jahr nach Athen, um Zillers Arbeit zu kontrollieren.³⁸ Zunächst wurde die Bauzeit des gesamten Gebäudes auf 10 Jahre geschätzt, was aus unterschiedlichen Gründen nicht eingehalten werden konnte. Unter anderem bewirkte die Entthronung von König Otto im Jahr 1862 die Einstellung der Finanzierung und der Bauarbeiten.³⁹ Ziller ging nach Wien, wo er zwischenzeitlich in Hansens Büro arbeitete.

Im Jahr 1865 wies Sina seine Erben an, die Gründung der Akademie fortzusetzen, wofür er eine Summe von 1.000.000 österreichischen Gulden zur Verfügung stellte.⁴⁰ Drei Jahre später gab Sina seiner Frau Iphigenie die Vollmacht, mit weiteren 200.000 Drachmen jährlich das Gebäude fertigzustellen.⁴¹ In diesem Jahr kehrte Ziller nach Athen zurück, um seine Arbeit dank der neuen Finanzierung fortzusetzen.

Sina starb im April 1876. Der Bau wurde von seinen Erben fast ein Jahrzehnt lang weitergeführt. Dann veranlasste Sinas Familie durch Ziller die Übergabe der fertiggestellten Akademie an die griechische Regierung. Ziller übergab das Gebäude am 20. März 1887 dem damaligen Premierminister Charilaos Trikoupis ohne jegliche Feierlichkeit.

In den ersten Jahren wurde das Gebäude für den wissenschaftlichen Zweck, für den es geschaffen wurde, nur zeitweise genutzt, da unterschiedliche Ansichten über seine Notwendigkeit bestanden.⁴² So kam es, dass das Gebäude erst 1926 von der damaligen Regierung offiziell eröffnet wurde, mit einer ersten akademischen Sitzung. Heute hat das Gebäude noch die gleiche Funktion, wobei das akademische Corps aus drei Sektionen besteht.⁴³

2.4 Die plastische Ausschmückung der Außenfassaden

Im Jahr 1868 beauftragte Hansen den Bildhauer Leonidas Drosis (1836–1882) mit der figuralen Ausschmückung der Akademie der Wissenschaft. Der Bildhauer hatte mit einem Stipendium von Simon Sina in München und Dresden studiert.⁴⁴

Ziller berichtet, dass Rahl für die ganze Konzepterstellung hinsichtlich der plastischen Ausschmückung des Gebäudes zuständig gewesen sei.⁴⁵ Auf der zentralen Giebelplastik der

Informationen zu Arbeitnehmernamen und Löhnen. Als Beispiel sei Zillers Brief an Hansen mit der allgemeinen Abrechnung über die Gründung der Akademie genannt. Laios 1972, S. 393–394, Dokument 99.

³⁸ Cassimatis/Panetsos 2014, S. 27.

³⁹ Laios 1972, S. 200f.

⁴⁰ Ebd., S. 213, 377, Dokument 85.

⁴¹ Ebd., S. 215, 377, Dokument 86.

⁴² Ebd., S. 239f.

⁴³ Sektion der Wissenschaften.

Sektion der Literatur und Bildenden Kunst.

Sektion der Ethik- und Politikwissenschaften.

⁴⁴ Allgemeines über Drosis findet sich bei Thieme 1913, S. 576; Papanikolaou 2005, S. 111f.

⁴⁵ „Hansen hatte sich damals etwa sechs Wochen in Athen aufgehalten. In seiner Gesellschaft befand sich Carl Rahl, welcher das griechische Königspaar zu porträtieren hatte. Er war es, welcher die Idee der figuralen Ausschmückung der

Hauptfassade wird die Geburt der Göttin Athena (Abb. 4) thematisiert.⁴⁶ Die restlichen kleineren Skulpturen in den acht seitlichen Giebfeldern wurden 1875 aus Wien geschickt.⁴⁷ Sie sind von Franz Melnitzky (1822–1876) kreiert. Der Bildhauer konnte vermutlich auch auf Rahls Friesentwürfe für die Universität zurückgreifen, bei denen die Ähnlichkeit der Figurendisposition offensichtlich ist.⁴⁸ Die Giebel zeigen vier Figuren, die Göttin Athena als Beschützerin von Georgien, Handwerk, Schiffbau, Kunst und Wissenschaften.

Im Jahr 1882 wurde das Werk mit Athena im zentralen Giebel platziert und auf den ionischen Säulen beidseitig des Eingangs wurden die Statuen von Athena (Athena Promachos, Abb. 5) und Apollo (Apollo Citharoedus, Abb. 6) aufgestellt.⁴⁹ Zwei Sitzstatuen der Philosophen von Platon (Abb. 7) und Sokrates (Abb. 8) fanden 1885 ihren Platz auf beiden Seiten der Freitreppe vor dem Hauptbau. Zeitgleich wurde die Büste von Simon Sina für den Zeremoniensaal fertiggestellt. Die drei Skulpturen wurden vom italienischen Bildhauer Piccarelli kreiert, und zwar gemäß den Modellen von Drosis, die er bei seinem Tod 1882 hinterließ.⁵⁰

Akademie gegeben hat: Auf freistehenden Säulen Apollo und Athena; im großen, mittleren Giebel die Geburt der Athena; zu beiden Seiten der Freitreppe die Standbilder griechischer Gelehrter.“ Niemann/Feldegg 1893, S. 30.

⁴⁶ Die Ausführungszeit dieses Werkes wurde ursprünglich auf vier Jahre (1868–1872) festgelegt und die Kosten betragen 90.000 Drachmen. Laios 1972, S. 215, 377f., Dokument 87.

⁴⁷ Ebd., S. 224–225.

⁴⁸ Für die Entwürfe Rahls siehe ebd., Bild 66a–67b; Ku. Inv.-Nr. 20371–20374, Reiter 2009, S. 144f., Bilder 342–345.

⁴⁹ Laios 1972, S. 233.

⁵⁰ Laios 1972, S. 233–234.

3 Griepenkerls Bilderzyklus im Zeremoniensaal

3.1 Die räumliche Organisation des Zyklus

Die bildliche Erzählung im Zeremoniensaal wird auf acht großformatigen Leinwandgemälden dargestellt. Sie befinden sich im oberen Teil aller vier Wände und sind voneinander durch je zwei Pilaster getrennt. An den Längswänden des Saales sind je drei kleinere Bilder, an den Querwänden ist je ein größeres Bild eingelassen.⁵¹ Die Geschichte beginnt an der langen Wand links vom Eingang, von wo aus die Leserichtung kontinuierlich nach rechts geht. Der Bilderfries, der den Zyklus oberhalb und unterhalb einfasst, beinhaltet Ornamente mit griechischen Motiven in goldener Farbe.⁵²

3.2 Der Maler Christian Griepenkerl

Ende 1871 beauftragte Hansen den Deutschen Christian Griepenkerl (1839–1916) mit der Dekorationsmalerei der Wände des Sitzungssaals (Abb. 9).⁵³ Nach dem Tod von Rahl bevorzugte es Hansen, mit Griepenkerl zusammenzuarbeiten.⁵⁴ Dieser Maler hatte in Wien studiert und gehörte zur Rahl-Schule. Als Resultat hatte er die künstlerischen Ideale seines Lehrers, den strengen akademisch-klassizistischen Stil, übernommen.⁵⁵ Im Jahr 1874 wurde er zum Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.

Seine thematische Hauptausrichtung waren die mythologisch-allegorischen Themen, zu einem gewissen Teil später auch das Porträt. Das Werk in der athenischen Akademie gehört zur Spätphase von Griepenkerl, in der er einzelne Figuren aus seinen früheren Kompositionen verwendete und sich nicht mehr auf die Werke seines Lehrers verließ.⁵⁶

Eine wichtige Quelle für Griepenkerls Werk ist sein Arbeits-Jahrbuch, in dem seine Aufträge und eine Chronologie seiner Arbeitsprozesse in der Periode von 1855 bis 1881 detailliert festgehalten sind. Heute befindet es sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien (Inv.-

⁵¹ Christou gibt eine Annäherung an die Dimensionen der Werke. Die erste und dritte Darstellung auf der östlichen und westlichen Seite sind 4,10 m und die auf der mittleren 5,88 m lang. Die großen Gemälde in den Giebeln auf der Nord- und Südseite betragen 8,20 m mit einer maximalen Höhe von 11,35 m. Die Gesamtlänge der Arbeiten beträgt 52 m lang. Christou 2003, S. 67.

⁵² Der Saal in der Akademie mit der Pilastergliederung zwischen den Gemälden und damit Bildfries im oberen Teil der Wände verweist auf den Speisesaal des Palais Todesco in Wien. Es erinnert an ein anderes Projekt von Hansen und Griepenkerl. Für detailliertere Informationen über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der architektonischen Gliederung zwischen diesen beiden Sälen siehe Mavrika 2005, S. 278–279.

⁵³ Ziller erwähnt in einem Brief an Hansen vom 19. Mai 1871, dass man sich Gedanken über die Gemäldedekoration des Gebäudes machen müsse. Er brachte seine Besorgnis über die mögliche Verspätung des Projekts, wie dies bei der Arbeit von Drosis geschehen war, zum Ausdruck und hatte die Befürchtung, dass das Gebäude ohne Dekoration bleiben würde. Laios 1972, S. 223.

⁵⁴ Hansen hatte dreizehn Projekte mit Griepenkerl durchgeführt. Sattler 2013, S. 51. Für nähere Informationen über den Künstler siehe Thieme/Willis 1922, S. 22; Kitlitschka 1981, S. 71f.; Reiter 2009, S. 186.

⁵⁵ Für mehr Informationen über die Rahl-Schule siehe Reiter 2009, S. 11f.; Sattler 2013, S. 16f.

⁵⁶ Ebd., S. 88.

3.3 Das Prometheus-Thema der acht Gemälde

Das Thema des Zyklus wurde aus der griechischen Mythologie übernommen, der Prometheussage und der Titanomachie. Die Handlung erzählt die Geschichte der Menschheit: den Verlauf vom Tierzustand zur Intellektualisierung. Der Titan Prometheus wollte das Aussterben der Menschheit verhindern und deshalb entschied er sich dazu zu helfen. Er beschloss, das göttliche Feuer von Zeus zu stehlen, das er dann zusammen mit dem technischen Wissen an die Sterblichen übergab. Seine Gaben bedeuteten den Beginn der Kultur. Zeus wollte, dass die Menschen sterben, und entschied, Prometheus zu bestrafen. Jeden Tag seines Lebens sollte ein Adler seine Leber fressen, die über Nacht stets wieder erneuert wurde. Prometheus wird jedoch von seinen Qualen durch Herakles befreit.

Die Folterung von Prometheus symbolisiert die ewige Mühe, die man durchmachen muss, um seine Ziele zu erreichen: um etwa Freiheit gegen die Tyrannei zu erlangen, den Fortschritt der Menschheit gegen die Stagnation voranzutreiben oder Wahrheit und Wissenschaft gegen Unkenntnis und Aberglauben der Völker zu etablieren.⁵⁸ Prometheus' Ziele übertreffen die individuelle Ebene und zielen auf das Gemeinwohl ab. Dafür leidet er bewusst schmerzhaftere Ereignisse, wird aber am Ende von den anderen Göttern akzeptiert.

Die Figur des Prometheus verstehe ich aufgrund ihrer jahrhundertelangen Verwendung als universal und zeitlos. Einerseits bezieht sie sich immer auf die antike Vergangenheit, andererseits dient sie aber auch als Bedeutungsträger, der vom jeweiligen Zeitgeist beeinflusst ist. Die Besonderheit des Mythos ist also, dass er sich kontinuierlich den Ideologien jeder Epoche anpasst, was ihn sehr kompliziert macht.

3.4 Das Werk unter Einfluss des deutschen Zeitgeists

Unter den neuen kulturpolitischen Verhältnissen wurde in Griechenland die zeitgenössische Kunst verdrängt – vor allem die Volkskunst und die religiöse Kunst. Ihren Platz nahm ein akademischerer Stil ein, der hauptsächlich von westeuropäischen Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts beeinflusst wurde.

Das Werk von Griepenkerl in der Akademie spiegelt eine Entwicklung wider, die im 19. Jahrhundert in Europa erstmalig zum Ausdruck kam. Eine neue öffentliche Malerei wurde geschaffen, die hauptsächlich Bildungsziele hatte.⁵⁹ Die Kunst der Epoche diente auf der einen Seite dazu, historische Ereignisse mit einem politischen Öffentlichkeitsgefühl zu verknüpfen, auf der anderen Seite diente

⁵⁷ In der Arbeit von Reiter ist das Tagebuch von Griepenkerl enthalten. Reiter 2009, S. 306f.

⁵⁸ Pagenelis 1886, S. 9.

⁵⁹ Marr 1999, S. 18.

sie der Verstärkung des nationalen Gemeingefühls durch die Identifikation mit allegorischen Figuren aus dem antiken Mythos.⁶⁰ Insbesondere der Neoklassizismus bezieht sich auf die Bildung des nationalen Bewusstseins und die Lehre der historischen Vergangenheit. Ein anderes Ziel der Kunst dieser Zeit war die Verbindung zum täglichen Leben des Volkes, um eine neue Lebenspraxis als Vorbild zu formulieren.⁶¹

Im 19. Jahrhundert war der Prometheus-Mythos bei der monumentalen Ausschmückung deutscher Museen weitverbreitet.⁶² In diesen Fällen wurde hauptsächlich der symbolische Charakter des Prometheus als Kulturstifter dargestellt. Generell versuchten die Künstler eine mythologische Figur als lebendige Person darzustellen, die sich in einen allgemeinen realistischen Inhalt integriert.

Vor allem dienten die drei Fresken des Prometheus-Zyklus des Nazareners Peter von Cornelius in der Münchner Glyptothek als Vorbild für die Ikonografie der Innenraumgestaltung neuer öffentlicher Gebäude.⁶³ Sie hatten einen öffentlichen Charakter mit nationalpädagogischen Bedeutungen und fungierten als Vorbild für den Alltag der Menschen.⁶⁴ Auch wurde seine Kunst als „Gedankenmalerei“ bezeichnet, bei der die geistige Anregung des Betrachters eine wichtigere Rolle spielt als die sinnlichen Merkmale des Werkes.⁶⁵ Die Prometheus-Figur ist mit der Funktion des Gebäudes verbunden, besonders mit seinem spirituellen und kulturellen Charakter.⁶⁶

Unter dem Einfluss der Zeitumstände taucht der gleiche Mythos in der Athener Akademie auf, als Hinweis auf die damalige gesellschaftspolitische Situation des modernen Griechenland. Die Figur des Prometheus als Personifikation des Geistes und der Weisheit diente als Vorbild für die Gestaltung des modernen Menschen, der für seine zukünftige Entwicklung sein Wissen als Kraft einsetzen sollte. Wie Prometheus sollten die Nutzer des neuen Gebäudes, die Wissenschaftler, einen ständigen Kampf um das geistige und kulturelle Erwachen des neu errichteten Staates führen. Die Akademie bot ihnen den Platz für diesen Kampf.

Eine grundlegende Frage ist, wer für die Verwendung der Prometheussage in diesem Bilderensemble verantwortlich gewesen ist. Die Ansicht, dass Hansen diesen bestimmten Mythos empfahl und die Bilder auf diese bestimmte Art und Weise in den Raum integrierte, ist wahrscheinlich richtig, kann jedoch nicht mit absoluter Sicherheit konstatiert werden.⁶⁷

⁶⁰ Wagner 1989, S. 39, 124.

⁶¹ Marr 1999, S. 20.

⁶² Kuhlmann-Hodick 1993, I, S. 192f.

⁶³ Drei runde Bilder aus dem Prometheus-Zyklus: Prometheus als Menschenbildner, Epimetheus und Pandora, Befreiung des Prometheus. Die Fresken sind zerstört, heute existieren nur die Kartons. Über die Geschichte der Fresken siehe Grünbein 2004. Wie wir im Brief des Malers Feuerbach an seine Mutter Ende Mai beziehungsweise Anfang Juni 1874 erfahren, fand Hansen die Pinakothekfresken von Cornelius genial. Kitlitschka 1981, S. 98

⁶⁴ Marr 1999, S. 20.

⁶⁵ Ebd., S. 69.

⁶⁶ Christou 2003, S. 45.

⁶⁷ Mavrika 2005, S. 281. Christou behauptet, dass Griepenkerl als Ausgangspunkt Hansens Pläne, die er seit 1871 erstellt hatte, genommen habe. Christou 2003, S. 40–41. Sina bat Hansen, zwei Alben mit Plänen der Akademie zu entwerfen.

Andererseits könnte auch Griepenkerl selbst für die Wahl dieses bestimmten Mythos verantwortlich sein, der dann wahrscheinlich von den Entwürfen Rahls für die Giebelplastik an der Athener Universität inspiriert worden war. In einer von Rahls Skizzen (Abb. 10) ist Athena zwischen Urania und Prometheus dargestellt, der den Menschen das Feuer gibt.⁶⁸ Griepenkerl war mit dieser Arbeit seines Lehrers vertraut, weil er als Schüler viele Draperie- und Aktstudien vom Athener Fries im Zeitraum 1860–1861 studiert hatte.⁶⁹

3.5 Entwürfe für den Sitzungssaal

Am Anfang produzierte Griepenkerl eine Serie von Entwürfen der Gemälde, die sich heute in der Sammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien befinden. Im Jahr 1872 schuf der Künstler die erste Skizze. Im oberen Abschnitt ist vermerkt, dass diese Entwürfe für die Wandgemälde der Akademie bestimmt sind. Im unteren Abschnitt auf der rechten Seite ist seine Signatur sichtbar. Unter jedem Bild wird das Thema in Großbuchstaben genannt. Die Skizze für das Gemälde an der Wand (Abb. 11) gegenüber des Haupteingangs lautet: „Die Titanomachie“.⁷⁰ Die Entwürfe für die westliche Längsseite (Abb. 12) heißen: „Demeter sendet Triptolemos aus zur Verbreitung des Ackerbaues“, „Apollo und die Musen“ und „Hephaistos mit den Kyklopen“.⁷¹ Auf der östlichen Längsseite (Abb. 13) sollten sich „Feuerraub“, „Der gefesselte Prometheus“ und „Prometheus’ Befreiung“ befinden.⁷² Über dem Haupteingang (Abb. 14) sollte die „Neue Weltordnung. Aufnahme des Prometheus in den Olymp“ dargestellt werden.⁷³

Im folgenden Jahr (1873) präsentierte er die Farbskizzen auf der Wiener Weltausstellung.⁷⁴ Das Problem war, dass es keine narrative Konsistenz gab, da die Szenen nur teilweise mit dem Prometheus-Mythos zusammenhängen. Nach Hansens Intervention, wie von Christou angenommen wird, wurde die Entwurfsfolge der westlichen Wand 1877 (Abb. 15) durch Episoden aus dem mythologischen Zyklus von Prometheus ersetzt.⁷⁵ Die neuen Darstellungen sind: „Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus“, „Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes“ und „Prometheus

Das eine Album wollte Sina seiner Tochter als Hochzeitsgeschenk geben und das andere Maximilian II., dem König von Bayern, anbieten. Laios 1972, S. 190f.

Sinas Originalbriefe an Hansen, auf die Bezug genommen wird, finden sich bei ebd., S. 191. Für den zweiten Auftrag siehe ebd., S. 195, 365, Dokument 76. Leider ist der Inhalt nicht bekannt, vielleicht gab es Pläne für die Innendekoration des Gebäudes, die einige Erklärungen darüber geben könnten, wer das Thema dieses komplexen Bildsystems vorgeschlagen hat.

⁶⁸ Ku. Inv.-Nr. 20372, Reiter 2009, S. 147, Bild 343.

⁶⁹ Ebd., S. 187f.

⁷⁰ Ku. Inv.-Nr. 17797, ebd., S. 190–191, Bild 504.

⁷¹ Ku. Inv.-Nr. 17800, ebd., S. 191, Bild 506.

⁷² Ku. Inv.-Nr. 17798, ebd., S. 191, Bild 507.

⁷³ Ku. Inv. Nr. 17799, ebd., S. 191, Bild 505.

⁷⁴ Lützwow 1875, S. 359.

⁷⁵ Christou 2003, S. 57f.

belebt das Menschenbild“.⁷⁶ Der Maler schuf auch neue Entwürfe für die restlichen Gemälde (Abb. 16–18), bei denen wichtige Änderungen vorgenommen wurden, zwar nicht in der Thematik der Darstellungen, sondern in der Figurenkomposition der Bilder.⁷⁷

Es ist bemerkenswert, dass die detaillierte Planskizze dieses Mal eine Gesamtarbeit von Architekt und Künstler ist. Hansen entwarf den architektonischen Teil und die dekorativen Motive, während Griepenkerl die malerische Ausführung übernahm.⁷⁸

3.6 Das Endergebnis

Der Maler hatte nun die endgültige Komposition der Gemälde vollendet, deren malerische Vervollständigung im Jahr 1878 in seinem Atelier in Wien begann.⁷⁹ Im selben Jahr veröffentlichte Ziller eine kurze Beschreibung jedes Bildes, in der die Hauptmerkmale aufgelistet waren.⁸⁰ Interessanterweise hatte der Architekt bisher keine Ahnung von Griepenkerls künstlerischem Werk, wie aus seinem Brief mit Datum 27.10.1877 an Hansen hervorgeht.⁸¹ Im September 1880 kamen dann Hansen und Griepenkerl nach Athen, um Anweisungen für die ordnungsgemäße Platzierung der Werke zu geben.⁸²

Das endgültige Resultat sind acht Darstellungen, die die Längsseite des Raums dekorieren und in einer thematischen Reihenfolge angeordnet sind. Sie sind von Ost nach West gerichtet. Der Maler führte die Ausmalung auf einer Wachsölfarbe Leinwand aus. Während der Restaurierung, die 2007 abgeschlossen wurde, zeigten die Spezialisten, dass eine Maltechnik verwendet wurde, die eine Marmorierung imitiert.⁸³ Es handelt sich dabei um eine Mischung aus Farben und Wachs, um das Glänzen verhindern und den Matteeffekt zu verstärken.⁸⁴ Auf diese Weise gab er der Farbe mehr Gewicht und die entstandenen Arbeiten erweckten den Eindruck eines Freskos, das zeitlos wirkt.

⁷⁶ Ku. Inv.-Nr. 17804, Reiter S009, S. 194, Bild 510.

⁷⁷ Ku. Inv.-Nr. 17803, ebd., S. 194, Bild 511; Ku. Inv.-Nr. 17801, ebd., S. 191, Bild 508; Ku. Inv.-Nr. 17802, ebd., S. 191, Bild 509.

⁷⁸ Diese Arbeitsteilung zwischen Hansen und Griepenkerl ist im Tagebuch des Malers im Jahr 1877 festgehalten. Ebd., S. 313. In dem „Arbeits-Jahrbuch“ werden auch andere Projekte mit dieser Arbeitsverteilung erwähnt, die vor dieser Kooperation kreiert worden waren. Bastl 2014, S. 245.

⁷⁹ Reiter 2009, S. 313.

⁸⁰ Die Beschreibung fand sich in der Tageszeitung Estia, VI, Num. 147, 22.10.1878, S. 686–687. Es gibt eine Wiederveröffentlichung in Laios 1972, S. 386–387; Christou 2003, S. 74–75, FN. 159.

⁸¹ „Οικοδομώ την Ακαδημίαν ήδη από 16 ετών και ακόμη δεν έχω πληροφορηθή, τι ακριβώς πρόκειται να παραστήσουν οι ζωγραφικοί πίνακες της αιθούσης των συνεδριάσεων“. Laios 1972, S. 232.

⁸² Reiter 2009, S. 313.

⁸³ Diese besondere Technik, die vor allem in Europa angewandt wurde, war eine Innovation in Griechenland und wurde zum ersten Mal in dem Gebäude der Akademie benutzt. Sie war sehr teuer und erforderte Expertise. Die einzigartige Methode bestand aus drei Schichten: einer Schicht aus Paraffin, dann die Malerei und einer abschließenden Wachsbeschichtung, die einen Glanz vergleichbar mit dem von Marmor hatte. Ελεύθερος Τύπος της Κυριακής, 4.11.2007, „Ακαδημία Αθηνών. Το μυστήριο με το ζωγραφικό διάκοσμο“.

⁸⁴ Gradel 2002, S. 175.

3.7 Andere Werke von Griepenkerl mit demselben Mythos

Die Darstellung des Prometheus-Mythos in Athen ist die umfangreichste aller ähnlichen Bemühungen des Künstlers im gleichen Zeitraum. Sie zeichnet sich durch eine detaillierte Annäherung an die mythologischen Episoden aus, erhält aber gleichzeitig die Einheit des Ganzen.

In anderen Prometheus-Darstellungen von Griepenkerl, die etwa zeitgleich entstanden, verwendete er nicht die gleiche Reihenfolge der Ereignisse. Dreimal wählte er einen anderen chronologischen Zusammenhang, je nach der Aussage, die er treffen wollte, damit die Werke besser der Nutzung des jeweiligen Gebäudes entsprechen.

Das eine Mal wurde Prometheus als dominantes Figurenelement, das andere Mal als in eine Gruppe integrierte Nebenfigur konzipiert. Obwohl die Hauptbedeutung des Mythos immer beibehalten wurde, ist das Ergebnis in jedem Fall unterschiedlich und durch eine spezifische, in sich logische Kontinuität charakterisiert.

Griepenkerl hatte einen Wettbewerb (1869) für einen Auftrag über die Wandmalerei an der Decke im Treppenhaus des Oldenburger Augusteums gewonnen. Die Darstellungen wurden 1878 beendet.⁸⁵ An der Decke gibt es vier rechteckige Bilder aus dem Prometheus-Mythos (Abb. 19), jedoch mit einer anderen Figurenkonstellation und auch einer anderen Reihenfolge.⁸⁶

In den Oldenburger Gemälden stellte Griepenkerl Prometheus der zeitgenössischen Auffassung entsprechend als Archetyp des Künstlers und Vaters der freien Künste dar.⁸⁷ Der Mythos beginnt mit dem Raub des Feuers von Zeus. Dann folgt die Bestrafung von Prometheus, woraufhin er durch Herakles befreit wird. Der Zyklus wird mit der Episode von Prometheus als Menschenbildner in Anwesenheit von Athena abgeschlossen. Die Szenen fungieren als Symbol für das schöpferische Streben des Menschen.⁸⁸ Der Künstler wird während seines Schaffensprozesses mühsamen Erlebnissen ausgesetzt, aber am Ende steht der Triumph. Dieser Bildsinn eignet sich für die museale Funktion des Gebäudes.

Kurz darauf wurde der Prometheus-Mythos an dem Deckengemälde in der Wiener Akademie der bildenden Künste (Abb. 20) verwendet. Es handelte sich um ein anderes wichtiges Werk von Hansen. Die Decke in der Aula ist mit neun Darstellungen unterschiedlicher Größe geschmückt, sie ist das Resultat der Kooperation verschiedener Künstler.⁸⁹ Es gibt zwei Bilder, die sich auf die

⁸⁵ Kitlitschka 1981, S. 80. Griepenkerl war für die Dekoration der Wände des Treppenhauses des Augusteums verantwortlich. An diesen Wänden war die Entwicklungsgeschichte der europäischen Kunst von der Antike bis zur Neuzeit dargestellt. Für die Abbildung der Künstler der Antike verwendete er die Gesichtszüge seiner Freunde und Kollegen, während er für sein eigenes Bildnis das Aussehen des griechischen Bildhauers Lysipp wählte. Marr 1999, S. 63. Für mehr Informationen über die Innenausstattung dieses Künstlerfrieses siehe Kuhlmann-Hodick 1993, I, S. 484f.; Marr 1999, S. 136f.; Gradel 2002, S. 174f.

⁸⁶ Marr 1999, S. 148–149; Vaupel 2005, S. 61–62.

⁸⁷ Wagner 1989, S. 227.

⁸⁸ Marr 1999, S. 142.

⁸⁹ Anselm Feuerbach ist es gelungen, folgende Bilder vor seinem Tod 1880 zu vollenden: „Prometheus von den Okeaniden beweint“, ebenso die kleineren Darstellungen „Gaia“, „Uranos“ und „Aphrodite“. Die Werke auf den

Prometheussage beziehen, von denen eins bei Griepenkerl hergestellt wurde: die Szene „Gründer des Herdes“. Für die Deckenbilder in der Aula der Akademie der bildenden Künste in Wien bevorzugte er einen anderen Ansatz. Hier ist Prometheus nicht die Hauptfigur, sondern fungiert als Konnexionsfigur im figurativen Zusammenhang bestehend aus Okeanos und Eros, flankiert von der Erde Gaia und dem Himmel Uranos.⁹⁰

3.8 Die Besonderheit des Werkes in der Akademie

Für den Zyklus in Athen verwendete der Künstler nicht nur bekannte Hauptmotive des Mythos wie den Feuerraub, die Menschenbildung und die Bestrafung, sondern präsentierte diese auch anhand der neuen Ikonografie der Zeit. So schenkt Prometheus der Menschheit das Feuer und mit ihm die Kultur. Diese Eigenschaft des Prometheus als Kulturstifter ist eng mit der Rolle der Athener Akademie verknüpft, die als Träger von Weisheit und Wissenschaft fungiert.

Um diese spezifischen Merkmale des Titanen zu verdeutlichen, stellte der Maler in unserem Bilderprogramm zweimal den Triumph der Kultur dar: zum einen die Vorherrschaft des Wissens über die Barbarei mit der Titanomachie als allegorische Darstellung des Sieges der Zivilisation über die Naturkräfte. Zum anderen ist die östliche Wand der Übergabe des Feuers an den Menschen gewidmet. Der Rebell Prometheus gilt als Symbol des Wissens und Förderer der Kultur. Gleichfalls sollten die zeitgenössischen Wissenschaftler daher ständig auf der Suche nach geistiger und kultureller Entwicklung der Gesellschaft sein. Im Fall der Athener Akademie spielt der Bilderzyklus auf den persönlichen Kampf des Wissenschaftlers an – analog zum Leben des Prometheus –, zur Anerkennung seiner Ideen und wissenschaftlichen Errungenschaften.

Eine weitere wichtige Addition im Ensemble der Akademie von Athen im Vergleich zu Griepenkerls anderen Werken ist die wiederholte Präsenz von Athena, die als Göttin der Weisheit eine unterstützende Rolle bei der Entwicklung der Ereignisse spielt.

gegenüberliegenden Seiten hingegen, „Eros“ und „Okeanos“, die auf Feuerbachs Skizzen basierten, wurden von Heinrich Tentschert angefertigt. Griepenkerl hat „Gründer des Herdes“ und der „Demeter“ übernommen, die er am 7. Februar 1889 abgeschlossen hatte. Kitlitschka 1981, S. 93f.; Sattler 2013, S. 90–91; Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 127–128; Vaupel 2005, S. 62f. Zu Beginn hatten sie einen anderen Schüler Feuerbachs, Adalbert Hymais, vorgeschlagen. Lützow 1893, S. 44.

⁹⁰ Vaupel 2005, S. 63.

4 Die Westwand

4.1.1 Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus

Im Folgenden möchte ich mich auf die genaue Beschreibung des Gemäldezyklus konzentrieren und diesen in seinem Kontext analysieren.

In den großen Saal eintretend sieht der Besucher auf der westlichen Wandseite das erste Bild, mit dem sich der ikonografische Komplex der Akademie eröffnet. Der Titel lautet „Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus“ (Abb. 21), der sich auf die Fähigkeit der Mutter von Prometheus bezieht, die Zukunft vorauszusagen.⁹¹ Themis prophezeit als „Uroraklerin-protomantis“ nach dem Diebstahl des Feuers das Schicksal ihres Sohnes, dass seine Leber vom Adler in Stücke gerissen und gefressen wird.⁹² Der Titan Prometheus kommt ans Ende der Welt, um seine Zukunft von seiner Mutter, der Wahrsagerin, zu erfahren.⁹³ An diesem Ort befinden sich die Quellen des Okeanos, während die Zyklophenämmer zu hören sind.⁹⁴

Im Zentrum des Bildes stehen die monumentalen und imposanten Gestalten von Prometheus und Themis.⁹⁵ Prometheus trägt einen langen purpurroten Mantel, der seinen Kopf bedeckt und die eine Schulter unbedeckt lässt. Sein Blick ist auf die Prophezeiung gerichtet. Er hat die linke Hand auf seine Brust gelegt, während sein rechter Unterarm von seiner Mutter gehalten wird.

Themis steht schräg vor ihm. Sie trägt einen goldenen Umhang über einem lila Gewand. Als Hinweis auf ihre Weissagungstätigkeit trägt sie einen Lorbeerkranz in den wehenden schwarzen Haaren. Lorbeer ist neben Wasser und dem Dreifuß ein notwendiges Element für die ganze Orakelprozedur.⁹⁶ Die Figur der Themis ist im Profil dargestellt und leicht nach links gedreht, um die Prophezeiung zu sehen. Mit ihrer linken Hand hält sie, wie oben erwähnt, ihren Sohn fest und ihre rechte Hand ist über ihren Kopf erhoben. Ihre Handgesten sowie ihr Gesichtsausdruck zeigen ihre Überraschung, aber auch ihren Abscheu vor der prophezeiten Zukunft ihres Sohnes. Die Angst im Gesicht der Themis wird verstärkt durch die Hand, die sie zur gleichen Zeit abwehrend hebt. Sie versucht sich vor dem zu schützen, was sie sieht. Sie beugt ihren Körper leicht nach hinten und greift nach ihrem Sohn.

⁹¹ Griepenkerl führt dieses Bild auf den Mythos von Aischylos zurück, dem zufolge Prometheus der Sohn von Themis war. Themis war eine Gestalt mit vielen Namen. Aischylos 1959, V. 211–212. Für Themis in Aischylos siehe Kerényi 1959, S. 99f. Hesiod erwähnt in seinem Text die Okeanide Klymene als Mutter von Prometheus. Zu anderen Mythen über die Mutter des Prometheus siehe auch Lücke 1999, S. 673; Grünwald 2008, S. 605; Kurth 2009, S. 121.

⁹² Reinhardt 1960, S. 211.

⁹³ Der Aischylos-Text spricht von der prophetischen Macht von Themis und dass sie den Untergang ihres Sohnes prophezeit hatte. Harrison 1912, S. 480. Zur Figur der Themis finden sich mehr Informationen bei ebd., S. 480f.; Hirzel 1907, S. 1f.

⁹⁴ Diese Beschreibung basiert auf dem Ziller-Text, der vor dem Abschluss des Projekts veröffentlicht wurde. Die Beschreibung befindet sich in der Zeitschrift *Estia* 1878, S. 686–687. Reproduktion in Laios 1972, S. 380, Dokument 88; Christou 2003, S. 74–75, FN. 159.

⁹⁵ Christou argumentiert, dass sich diese Figuren auf die monumentalen Figuren von Anselm Feuerbach beziehen, mit denen Hansen und Griepenkerl eng an seiner Arbeit an der Wiener Akademie zusammengearbeitet hatten. ebd., S. 79, FN. 167.

⁹⁶ Der Lorbeer, das Wasser und der Dreifuß waren die notwendigen Elemente für das Delphi-Orakel. Harissis 2014, S. 352–353.

Diese ekstatische Darstellung von Themis ist für eine Prophezeiungsszene charakteristisch.

Sucht man nach vergleichbaren Figuren, findet man sie – wenig überraschend – primär in dramatischen Szenen. Unsere Themis erinnert an die Gestalt von Actaeon im Werk von Tizian, „Der Tod von Actaeon“ (Abb. 22), die ebenfalls von der Seite dargestellt ist und leicht nach hinten fällt, eine Hand hochhebend, während die andere sich zurückzieht.

In der Körperhaltung der zwei im Mittelpunkt stehenden Hauptfiguren bei Griepenkerl sehen wir einen Unterschied. Prometheus wirkt in Anbetracht der Prophezeiung erstarrt. Er beobachtet seine Zukunft mit Apathie und Zurückhaltung. Themis hingegen wirkt dynamisiert und bewegt.

Vor ihr befindet sich der magische Dreifuß, aus dem giftige Dämpfe des Styx emporsteigen.⁹⁷ Über dem Dreifuß ist die Prophezeiung abgebildet, die die Ursache der Bestrafung, die Art der Strafe und von wem sie ausgeht, zeigt. In der schrecklichen Vision erscheint Prometheus im Kaukasus mit dicken Ketten an den Armen gefesselt, während sein Gesicht, durch den Schmerz verzerrt, expressionistisch dargestellt ist.⁹⁸ Der Adler als Bestrafer steckt seine Krallen in die rechte Seite der Brust des Gefesselten und sein konvexer Schnabel nähert sich seiner Leber, um sie in Stücke zu reißen. Mit der linken Hand hält er die Fackel mit dem gestohlenen Feuer, die auf den Grund seiner Strafe hinweist. Prometheus, an die ikonografische Tradition der Renaissance gebunden, ist in intensiver Verkürzung mit dem Kopf nach rechts unten dargestellt.⁹⁹ Dies unterstützt das Drama der Szene.

Die Gestalten des Prometheus und des Adlers befinden sich in einem Schatten, der kreisförmig ist und vielleicht den Ort der Bestrafung, den Kaukasus, impliziert. Gleichzeitig kann der Kreis die Fortsetzung der Bestrafung Prometheus' durch den Adler symbolisieren.

In der ikonografischen Tradition wird der gefesselte Prometheus normalerweise nicht mit der Fackel in der Hand dargestellt. Hier, in der Prophezeiung, übernimmt die Fackel jedoch eine wichtige Doppelrolle: Wie zuvor gesagt, deutet sie einerseits den Grund der Bestrafung von Prometheus an, andererseits ist sie ein zentrales Attribut des Helden und dient somit seiner eindeutigen Identifizierung¹⁰⁰. Denn die Figuren Prometheus und Tityos werden in der Ikonografie oft auf die gleiche Weise wiedergegeben. So hat Rubens (Abb. 23) in seinem Gemälde des gefesselten Prometheus die Fackel und somit das gestohlene Feuer nachträglich hinzugefügt, um zu verdeutlichen, dass Prometheus und nicht Tityos dargestellt ist, der mit der gleichen Strafe gefoltert wurde.

Der Dreifuß symbolisiert die Prophezeiungskunst, indem in einer aufsteigenden Wolke die Abbildung eines zukünftigen Ereignisses gezeigt wird.¹⁰¹ Aus diesem Grund legt ihn der Künstler

⁹⁷ Paganelis 1886, S. 14.

⁹⁸ Christou 2003, S. 81.

⁹⁹ Die Art der Darstellung basiert auf Tizians Werk mit dem Titel „Tityos“ (1565), jedoch ist keine der Fesseln in einer horizontalen Position am Boden gefesselt fixiert. Er ist mit dem Kopf nach unten dargestellt, was den Eindruck eines Fallens erweckt. Steiner zufolge basiert dieses horizontal liegende Motiv auf Michelangelos Zeichnung „Tityos“ (1532), die eine fundamentale Quelle für nachfolgende Künstler war. Steiner 1991, S. 200f.

¹⁰⁰ Atkins 2015, S. 62.

¹⁰¹ Über dem Dreifuß, Preston 1997, S. 37–38. Für Beispiele und Beschreibung des delphischen Opferrituals mit einem

wahrscheinlich nach rechts in diesem ersten Bild des Zyklus, um den Betrachter auf die Evolution des Mythos und somit auf die Tatsache vorzubereiten, dass zukünftige Szenen diese Vision erklären werden.¹⁰²

Griepenkerl hat mit Themis eine primär imaginäre Figur genommen, die hauptsächlich aus schriftlichen Texten bekannt ist und keine eigene Bildtradition besitzt. Er hat ihr Gestalt verliehen, indem er die Einzelheiten der Orakelerzählung – Lorbeer, Wasser und Dreifuß – ins Bild übertrug. In der antiken Kunst ziert Themis eine Vase (Abb. 24), die sich heute in Berlin befindet. Als einzige Ausnahme, wie auf der in Berlin befindlichen Zeichnung ersichtlich, wird darauf Themis sitzend auf dem Dreibein dargestellt, einen Zweig aus Lorbeeren in der einen Hand haltend, während sie in der anderen Hand ein Gefäß hält, das vermutlich mit heiligem Wasser gefüllt ist. Darin sieht sie die Prophezeiung.¹⁰³ Somit sind alle Attribute von Themis auf eine ganz andere Weise eingesetzt worden, als dies bei Griepenkerl der Fall ist.

Griepenkerl hatte schon im Jahr 1864 das Thema der Prophezeiung in einem anderen Zyklus gemalt, aber mit anderen Mitteln und ohne die Hilfe des Orakeldreibeins. Das Bild in dem Fries des Palais Todesco trägt den Titel „Herophile weissagt Troias Untergang durch Paris“ (Abb. 25). Auf beiden Abbildungen tragen die weissagenden Frauengestalten einen Kranz, aber die Ebene der Vision fehlt bei der Weissagung durch Herophile.

In den zwei nachfolgenden Werken der Akademie in Athen und im Parlament in Wien erkennt man die künstlerische Entwicklung Griepenkerls hinsichtlich der Wiedergabe des Themas der Prophezeiung.¹⁰⁴ Die Darstellung der Prophezeiung wird nicht mehr mit einem Gegenstand (wie in Todesco) symbolisiert, sondern die Vision wird in Gestalt des bestraften Prometheus dargestellt, der zusammen mit dem Adler aus dem dichten Dampf der Prophezeiung hervortritt.

Links hinter Themis ist ein Flussgott dargestellt, laut Christou ist Okeanos zusammen mit einer seiner Töchter gezeigt, der auf Grund des Mythos von Aischylos Prometheus besuchen wird, um mit ihm über sein Leid zu sprechen.¹⁰⁵ Okeanos ist als eine ehrwürdige ältere Gestalt mit einem langen Bart und Lorbeer auf dem Kopf konzipiert. Sein Gesicht ist nach rechts gewandt, zur Prophezeiung. Mit nacktem linken Oberkörper stützt er seine linke Hand auf ein geneigtes Gefäß, aus dem Wasser fließt. Dieses Gefäß mit dem Wasser könnte die erste Tochter Okeanos, Styx, symbolisieren, Mutter von

Dreifuß siehe Burkert 1983, S. 116–130.

¹⁰² Nicht nur Griepenkerl, sondern auch Poussin hat dieses Motiv des Dreifußes dargestellt, siehe David Jaffé, Two Bronzes in Poussin's „Studies of Antiquities“, in: The J. Paul Getty Museum Journal, 1 January 1989, Vol. 17, S. 39–46. Aber auch Rubens, siehe Artikel, Marjon van der Meulen, A Note on Rubens's Letter on Tripods, in: The Burlington Magazine, 1 September 1977, Vol. 119(894), S. 647–651.

¹⁰³ Harrison 1912, S. 480f.

¹⁰⁴ In der Darstellung des Parlaments in Wien „wurde Pythia durch Apoll als Nebelgestalt der Widerspruch mitgeteilt“. Sattler 2013, S. 88. Griepenkerl hat 13 Friesbilder in der Zeit 1882–1885 für das Parlament in Wien hergestellt, aber sie wurden im zweiten Weltkrieg zerstört; für alle Titel der Werke siehe Kitlitschka 1981, S. 80–81.

¹⁰⁵ Christou 2003, S. 75.

Kratos (Stärke) und Bia (Gewalt).¹⁰⁶ Die beiden letztgenannten spielen eine entscheidende Rolle bei der Auswirkung der Strafe von Prometheus. Auf diese Weise wird auf die Familie von Okeanos Bezug genommen.

Charakteristisch für Griepenkerls Gemälde ist es, immer wiederkehrende Figuren in seinen Werken zu verwenden, zum Beispiel die Flussgott-Figur gestützt auf einen Behälter mit fließendem Wasser, der hauptsächlich als dekoratives Element zum Füllen der Lücken dient.¹⁰⁷ Gewöhnlich ist er am Rand der Komposition positioniert. Entweder mit dem Blick oder mit dem Rücken zum Betrachter gewendet, als eine dekorative Gestalt, wie das Bild mit dem Titel Paris Liebesbund mit Oenonen (Abb. 26) für den Palais Todesco, wo er wieder am Bildrand positioniert wird.

Auf dem Akademiebild befindet sich neben ihm eine seiner Töchter, Okeanida, die sich dem Okeanos zuwendet und ihren Kopf liebevoll auf die Schulter ihres Vaters legt. Sie trägt auch einen Kranz aus Algen. Mit ihrer linken Hand umarmt sie ihren Vater, während ihre rechte Hand auf der rechten Schulter ihres Vaters ruht. Ihr Ausdruck ist traurig, als sie die unangenehme Prophezeiung über das Leiden von Prometheus hört. Es handelt sich um wichtige Figuren der Erzählung und die Tatsache, dass sie sich auf der zweiten Ebene befinden, wie die Weissagung von Prometheus auf der rechten Seite, kann symbolisch für die Zukunft stehen. Das gleiche Paar mit der Frau, die liebevoll auf der Schulter von Okeanos lehnt, dessen Hand auf einem Gefäß ruht, aus dem Wasser fließt, befindet sich auch im Werk Rubens „Das Urteil des Paris“ (Abb. 27).

Hinter dem Paar von Okeanida und Okeanos befindet sich etwas oberhalb davon eine andere weibliche Figur, die gerade aus dem Wasser auftaucht. Diese kann als eine Nereide gedeutet werden.¹⁰⁸ Sie streckt ihre rechte Hand aus und umfasst eine geflügelte Figur, die eine hornartige Muschel in der linken Hand hält. Christou geht davon aus, dass es sich um PHEME handelt, die sich auf den Weg macht, um die Leiden von Prometheus zu verkünden. Es scheint, dass in diesem Moment Prometheus von seiner Mutter von dieser Prophezeiung informiert wurde.¹⁰⁹ Jedoch wird in der Ikonografie diese Figur von PHEME gewöhnlich als weibliche Figur dargestellt. In diesem Werk ist klar zu sehen, dass es sich um eine männliche Figur handelt. Auch die Tatsache, dass diese Figur keine Trompete hält, spricht gegen die Annahme, dass es sich um PHEME handelt.

In seiner früheren Arbeit, nämlich „Triumph von Neptun und Amphitrite“ (Abb. 28), zeigt Griepenkerl das Paar von vielen dekorativen Meeresfiguren begleitet. Am Rand der Darstellung oben rechts befindet sich das gleiche Muster der geflügelten Figur mit der Muschel in der einen Hand, während sie mit der anderen nach einer weiblichen Figur greift, die gerade aus dem Wasser auftaucht. Das Bild ist mit Figuren angefüllt, ohne dass andere Elemente zur Raumwahrnehmung beitragen. Es

¹⁰⁶ Kerényi 2013, I, S. 35.

¹⁰⁷ Sattler 2013, S. 94.

¹⁰⁸ Christou 2003, S. 75.

¹⁰⁹ Ebd., S. 77.

kann in vier Ebenen organisiert werden. Im Fokus stehen vor allem die beiden Gestalten im Vordergrund, die fast den gesamten Bildbereich ausfüllen. Die zweite Ebene wird von Themis mit ihrem leicht gedrehten Körper nach links angezeigt, die sich der Prophezeiung des angeketteten Prometheus über dem Orakeldreibein zuwendet. Die dritte Ebene befindet sich auf der linken Seite, wo sich Okeanos mit seiner Tochter befindet. Schließlich wird auf einer vierten Ebene eine weibliche Figur gezeigt, die von einer geflügelten Gestalt an der Hand hochgehoben wird.

Der Künstler erreicht das Drama der Szene mit den starken Kontrasten zwischen den verschiedenen Gestalten. Die betonte Bewegung der Themis, mit der Krümmung ihres Körpers, mit intensiven Gesten und einem Schritt nach hinten aus Furcht, widerspricht der Starre des Prometheus, der wie seine Gefühle unbewegt bleibt. Zugleich stehen die monumentalen Figuren in Kontrast zu den Gestalten im Nebel, die ohne klare Konturen wiedergegeben werden und so den Eindruck von Bewegung und Instabilität vermitteln.

Auch zwischen den Meeresexistenzen gibt es Unterschiede. Die vorderen Figuren vermitteln Ruhe und Stabilität, während die hinteren Beweglichkeit und Instabilität zum Ausdruck bringen und den Eindruck erwecken, dass sie sich nach oben bewegen.

In der Zusammensetzung hat Griepenkerl besonderen Wert auf die Anordnung gelegt, wobei er besonders auf die Koexistenz der Arme und Hände bedacht war, deren Verbindungslinien ein Dreieck bilden, das Stabilität vermittelt. Eine vertikale Diagonale von unten links nach oben rechts verbindet die linke Hand des Okeanos mit den Händen von Prometheus und Themis. Die andere Diagonale wird von der erhobenen Hand der Themis zur Hand des Prometheus gebildet. Sowohl die zwei Gestalten im Hintergrund als auch die Köpfe der Okeanida, des Okeanos und des Prometheus bilden eine solche Diagonale.

Außerdem gibt es auf dem Bild nicht nur Unterschiede im kompositionellen Zusammenhang, sondern auch im geringen Kontrast der Farbvielfalt. Auf der ersten Ebene werden die Helden in warmen Farben dargestellt, während im Hintergrund kalte und dunkle Farben zu sehen sind. Auf der einen Seite dominieren meist die Blautöne, die sich auf die Meereswelt beziehen, während auf der anderen Seite Erdtöne wie braun und grau vorherrschen.

Der Künstler verwendet die Farbe als Hilfsmittel, um die Eigenschaften der Figuren auszudrücken, zum Beispiel Licht, Schatten, Dampf, Materialität von Objekten oder symbolisch. Prometheus' rote Robe symbolisiert das Feuer, Themis' goldgelbe Robe entspricht dem goldenen Dreifuß, der für die hellseherische Fähigkeit steht, und die blaue Kleidung des Okeanos und seiner Tochter symbolisiert Wasser.

Es gibt auch eine Farbeinheit in der Ausführung der Vision, wo dem Adler, den Haaren und dem Stoffstück von Prometheus wie auch den Fesseln und der Fackel braune Töne zugeordnet wurden.

Diese Episode erinnert an die Orakelszene für „Decius Mus“ in Rubens' Werk (Abb. 29). Die

Hauptfiguren befinden sich in der Mitte auf der ersten Ebene, um die emotionale Anspannung der Zeremonie zu betonen. Der ganze Bildraum ist mit kleineren Szenen im Hintergrund aufgefüllt. Griepenkerl könnte auch die Farbkombination von Rot und Gelb an der Kleidung dieses speziellen Werkes beeinflusst haben.

In der gesamten Kunsttradition von Prometheus gibt es keine ähnlichen Bilder, die Themis mit ihrem Sohn darstellen; vielleicht, weil es für die Entwicklung des Mythos nicht als wichtig angesehen wird. Peter Janssens Zyklus von Prometheus, den er 1874–1875 schuf, ist sehr interessant.¹¹⁰ In den elf Zeichnungen verwendet er die üblichen Episoden aus dem Mythos, stellt aber gleichzeitig zusätzlich noch andere Szenen dar, die den Mythos bereichern, wie im Fall von Griepenkerl. Das Thema des ersten Bildes des Zyklus von Janssen ist ebenfalls die Weissagung (Abb. 30).

Hier wird Themis mit ihrem Sohn dargestellt, aber die Prophezeiung, die sie ihm anvertraut, ist nicht das Leiden desselben, sondern das Geheimnis um den Fall von Zeus.¹¹¹ Tatsächlich wird die Prophezeiung auf der rechten Seite der Komposition in einem Kreis dargestellt, in einer ähnlichen Position wie in der Akademie in Athen.

Auch in Griepenkerls Zeichnungen von 1877 (Abb. 15) für die Akademie ist das gleiche Thema dargestellt, aber in einer anderen Zusammenstellung, sodass sich die zentrale Frage stellt, wer für das endgültige Bild verantwortlich ist und wodurch es inspiriert wurde. Christou argumentiert, dass das Endergebnis wahrscheinlich nicht auf Griepenkerl zurückzuführen ist, sondern auf Hansen selbst, der sich hauptsächlich auf den Text von Aischylos und weniger auf die künstlerische Tradition stützte.¹¹² Die Prophezeiung konzentriert sich auf den Diebstahl des Feuers und auf diese Weise führt der Künstler das Publikum in die zweite Aufführung der Gemäldedekoration der Akademie ein.

4.1.2 Entwürfe

Für diese Stelle hatte Griepenkerl im Jahr 1872 ein anderes Thema skizziert. Er beschrieb es als „Demeter sendet Triptolemos aus zur Verbreitung des Ackerbaues“ (Abb. 31).¹¹³ Das Thema der Weissagung tauchte erstmals 1877 auf. Allerdings hat der Künstler eine andere Komposition vorgeschlagen (Abb. 32).¹¹⁴ In diesem Entwurf benutzt Themis nicht den Dreifuß als Hilfsmittel, um die Prophezeiung zu sehen. Die sitzende Figur schaut nach unten, wo sie offenbar die Vision in einer runden Schale wahrnimmt.¹¹⁵ Die Weissagung der Bestrafung des Prometheus durch den Adler ist für

¹¹⁰ Der 11-teilige Prometheus-Zyklus von Peter Janssen in der Berliner Nationalgalerie für den zweiten Cornelius-Saal ist in den ersten Nachkriegsjahren zerstört worden, aber es gibt Entwürfe in Privatbesitz: Bieber 1979, I, S. 72f.

¹¹¹ Ebd., I, S. 74, Bild 51.

¹¹² Christou 2003, S. 72f.

¹¹³ Ku. Inv.-Nr. 17800, Reiter 2009, S. 191, Bild 506.

¹¹⁴ Ku. Inv.-Nr. 17804, Ebd., S. 194, Bild 510.

¹¹⁵ Vgl. mit dem Werk des Griepenkerl für den Palais Todesco. „Herophile weissagt Troias Untergang durch Paris“ (Abb. 25).

den Betrachter nicht sichtbar. Der linke Bildhintergrund mit den vier Figuren ähnelt hingegen bereits stark der finalen Darstellung.

Auf der rechten Seite im Hintergrund ist wahrscheinlich der gefesselte Prometheus dargestellt, aber in anderer Weise im Vergleich zum Endergebnis. Er steht gefesselt mit dem Armen nach oben in einem hellen Raum.

4.2.1 Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes

Das zweite Bild mit dem Titel „Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes“ (Abb. 33) zeigt den Feuerraub aus dem strahlenden Wagen des Sonnengottes Apollo.¹¹⁶ Das Bild ist in Bezug auf das vorherige Format breiter. Der Betrachter kann die Veränderung der Atmosphäre beobachten, da es den Moment darstellt, in dem der Tag den Platz der Nacht einnimmt und das Licht über die Dunkelheit siegt.

Das Thema des Feuerdiebstahls wird in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in die künstlerische Tradition eingeführt.¹¹⁷ Das bekannteste Beispiel in der künstlerischen Tradition ist das Werk von Piero di Cosimo, in dem die Geschichte von Prometheus in zwei dekorativen Bildern auf einer Cassone dargestellt ist.¹¹⁸ In der Tafel, die sich heute in München befindet (Abb. 34), fliegt Prometheus zusammen mit Athena im Himmel, um das Feuer zu stehlen. In der Straßburger Tafel (Abb. 35) ist Prometheus alleine dargestellt, im Begriff, einen Funken von den Rädern des Sonnenwagens zu rauben. Ein anderes bekanntes Beispiel in der Ikonografie ist das Werk der Werkstatt von Hendrick Goltzius (Abb. 36). Es zeigt den Diebstahl des Feuers vom Wagen der Sonne in der Anwesenheit von Athena auf seiner Seite. Die Kombination von Prometheus und Athena taucht auch im Werk von Giuseppe Collignon (Abb. 37) auf. Dort befindet sich die Stadtpatronin neben Prometheus, um ihn zu ermuntern. In der Art, wie sie ihr Schild hält, vermittelt Athena außerdem den Eindruck, sie wolle ihn vor dem blendenden Licht schützen. In diesem Bild hat Prometheus die Hand von Athena ergriffen und bewegt sich entschieden auf Apollo zu, um seine Fackel an der leuchtenden Gestalt zu entzünden.

In unserem Bild stehen Prometheus und Athena gemeinsam vor den Toren des Lichts, um die Fackel des Sonnenwagens des Apollo anzuzünden.¹¹⁹ Die Horen haben die bronzenen Tore des Sonnenpalastes geöffnet, von denen die feurigen Pferde Apollos herausgaloppieren, um die Nacht zu vertreiben. Sie folgen der Straße, die Eos – begleitet von kleinen geflügelten Putti – ihnen zeigt.

Das Bild ist aus drei Figurengruppen aufgebaut. Die Hauptfigur der ersten Gruppe ist die schwerelos anmutende Eos, die sich in einem rhythmischen und leichten Schritt diagonal zur linken Seite des Bildes bewegt.¹²⁰ Die Göttin der Morgenröte und Personifikation des Tageslichts öffnet die Schleier

¹¹⁶ In seinem Text verwendet Ziller den Namen Helios und dann Phoebus, in dem Text hier wird der Name Apollo verwendet. Laios 1972, S. 386. Für die Verbindung des Apollo mit dem Sonnengott siehe Poeschel 2014, S. 288–289.

¹¹⁷ Vaupel 2005, S. 21, FN 29. Für die alte Ikonografie siehe Roscher 1897, Spalte 3100f.

¹¹⁸ Steiner 1991, S. 129f.

¹¹⁹ Es gibt verschiedene Versionen der Erzählung zum Feuerdiebstahl. Der Mythos zum Raub des Feuers für die Rettung des Menschen wird zum ersten Mal in der Arbeit von Hesiod 2006, V. 566f. präsentiert, wo er berichtet, dass es Prometheus von Zeus gestohlen hat. Aischylos 1959, V. 8f. schreibt, er nahm das Feuer von Hephaistos. Für die alten Quellen mehr detailliert siehe Roscher 1897, Spalte 3038f.; Lücke 1999, S. 678. Fulgentius erwähnt den Diebstahl von Feuer mithilfe von Athena hoch oben im Himmel vom Rad des Apollowagens. Corbeau-Parsons 2013, S. 24. Christou behauptet, dass der Künstler die Version des Diebstahls durch Apollo und nicht durch die Werkstatt von Hephaistos bevorzugte, um die Notwendigkeit des himmlischen Elements und nicht des irdischen Elements zu betonen, um seine Ziele zu erreichen. Christou 2003, S. 83.

¹²⁰ Für die Figur der Eos in Literatur und bildender Kunst siehe Grünewald 2008, S. 258f.

der Nacht, auf die das Licht mit dem Wagen der Sonne folgt. Die Falten ihres Gewandes und der Schleier, den sie in ihren Händen hält, sind so gemalt, als ob sie sich mit den Winden bewegten. Eos ist von zwei kleinen Putti begleitet, die ein umgedrehtes Horn halten. Daraus läuft viel Wasser, das die Erde mit Morgentau wässert. Ebenso wie die Winde, die die Falten von Eos' Mantels bewegen, sind auch die Sterne, die diese Gruppe umgeben, die Kinder, die sie mit Astraios hatte.

Die Figur der Allegorie des Morgens hat Griepenkerl drei Jahre später für das Schlafzimmer im Schloss Hernstein (Abb. 38) auf eine etwas andere Weise wiederholt, dort frontal und ohne die geflügelten kleinen Figuren.¹²¹ Die verwendete Farbpalette und die Körperhaltung sind jedoch dieselben, wobei die Bewegungsrichtung wie ein spiegelverkehrtes Zitat entgegengesetzt verläuft, was man auch aufgrund der Falten des Kleidungsstücks erkennen kann.

In der Mitte der Athener Komposition befindet sich die zweite Gruppe, die den Großteil des Bildes bedeckt. Sie besteht aus dem jugendlich dargestellten Apollo und seinem feurigen Wagen im Himmel, den vier Pferde ziehen, damit das Tageslicht wieder die Welt regiert. Die Pferde galoppieren zur linken Seite. Die Köpfe und Beine der Tiere vermitteln das Gefühl einer ungestümen Bewegung. Die Plastizität der Pferde und das dramatische Licht erinnern an Guercinos Werk (Abb. 39). Die beeindruckende Figur Apollos hält mit beiden Händen die Zügel, seine Linke lockerer und höher als seine Rechte. Sein Oberkörper ist nackt und man sieht ihn von schräg vorne. Sein rechter Arm ist vom Mantel bedeckt, der hinter dem Rücken weht. Auf diese Weise wird die schnelle Fahrt Apollos auf seiner Quadriga in Richtung Eos dargestellt. Griepenkerl hat für Apoll in der Villa Toscana (Abb. 40) dunklere Töne verwendet. Seine Figur ist größer als der Wagen, aber die Haltung seines Körpers und die Bewegung der Pferde sind dieselben wie in der Akademie.

Die dritte Gruppe des athenischen Bildes, bestehend aus Prometheus und Athena, befindet sich auf der rechten Seite im Vordergrund. Hier ist es dunkel, da das Licht Apollos diesen Punkt noch nicht erreicht hat. Mit dem Rücken zum Betrachter versucht Prometheus sich dem hellen Wagen Apollos zu nähern, um an das Feuer zu gelangen. Um sich vor dem blendenden Licht zu schützen, hält er seinen Mantel mit seiner linken Hand vor sein Gesicht. Er schaut zur Quadriga von Apollo, wobei sein Kopf und sein Körper nach rechts und leicht nach hinten geneigt sind. In seiner rechten Hand hält er die Fackel unauffällig gegen den Boden.

Die Szene zeigt den Moment kurz vor dem Feuerraub. In der ikonografischen Tradition wird Prometheus normalerweise mit angezündeter Fackel nach dem Diebstahl dargestellt. In unserem Fall hat Prometheus das Feuer noch nicht gestohlen, denn seine Fackel brennt nicht. Der Künstler hatte beschlossen, das Zögern des Helden kurz vor dem Akt darzustellen.

¹²¹ Sattler 2013, S. 88.

Die beschriebene Darstellungsweise des Prometheus beschäftigte Griepenkerl schon in seiner Vergangenheit. In den Jahren 1860 und 1861 hatte er Akt- und Draperiestudien für die von Carl Rahl entworfenen Friese an der Universität in Athen vorgenommen. Diese Draperien sind in einem pointiert antikisierenden Stil ausgeführt.¹²² Eine Zeichnung (Abb. 41) stellt eine männliche Figur in Rückenansicht dar, die stark an die Figur des Prometheus in der Akademie von Athen erinnert.¹²³ Während die im Zentrum stehenden Falten der Kleidung detailreich gemalt sind, ist der schemenhafte Oberkörper wie bei uns nach rechts gebeugt und die linke Hand erhoben.

Im Zyklusbild der Akademie steht direkt neben dem Protagonisten die Stadtpatronin Athena. Sie und Prometheus sind mit dem Rücken zum Betrachter auf der ersten Ebene dargestellt. Auf diese Weise kann sich der Betrachter mit dem Protagonisten identifizieren, die Szene wird persönlicher. Dieses Repoussoir-Motiv hatte Griepenkerl in einigen Fällen verwendet.¹²⁴ Die Göttin der Weisheit führt Prometheus zum strahlenden Wagen, um das göttliche Element zu stehlen.¹²⁵ Sie wird mit der vertrauten Kleidung abgebildet: mit der Aegis auf den Schultern und dem goldenen Helm auf dem Kopf. Ihre linke Hand berührt den Rücken von Prometheus in ermutigender Weise, indem sie ihn nach vorne schiebt, während sie mit ihrer erhobenen rechten Hand auf den Punkt zeigt, wo Prometheus das Feuer stehlen soll. Die Haltung Athenas kann als beschützend beschrieben werden und vermittelt den Eindruck, dass Prometheus ohne ihre Hilfe das Feuer nicht stehlen könnte.¹²⁶

Athenas seitliche Rückenansicht erinnert an die monumentale Frauenfigur im Vordergrund von Tintoretto „Die Präsentation der Jungfrau“ (Abb. 42). Sie schiebt mit ihrer linken Hand ein kleines Kind begeistert nach vorne, in die Richtung, in die ihre rechte Hand zeigt. Ihr Kopf ist für den Betrachter von der Seite sichtbar, sodass sie die Nebenfigur zum Weitergehen aufzufordern scheint. In der rechten oberen Ecke in unserem Bild, woher der Wagen zu kommen scheint, sind drei weibliche Figuren fragmentarisch dargestellt. Es handelt sich um die Horen, die die Zeit verkörpern. Sie befinden sich in einem Gebäude, genauer: in den kupfernen Toren des Sonnenpalastes. Sie blicken in die Richtung des Feuerwagens, der gerade aus dem Palast gekommen ist und dem sie folgen werden.¹²⁷ Eine der Horen, jene links, ist frontal präsentiert und hält die rechte Hand auf der Brust. Die mittlere Figur ist kaum sichtbar, während die dritte Figur dem Betrachter ihren Rücken zuwendet, nach links blickt und ihr rechter Arm auf dem Palasttor ruht.

¹²² Reiter 2009, S. 187.

¹²³ Ku. Inv.-Nr. 17816, ebd., S. 190, Bild 502.

¹²⁴ Dieses Motiv hat er in seinen Werken der Augusteum Museum Herrenhausfries des Parlaments verwendet. Sattler 2013, S. 89.

¹²⁵ Steiner 1991, S. 33.

¹²⁶ Das Ziel des modernen Hellenismus ist es, im 19. Jahrhundert mit seiner antiken Vergangenheit in Verbindung zu treten, wodurch die Figur der Athena wiederbelebt wird, die die griechische Szene beherrschen wird. Annahme des Bildes der Göttin Athena im ersten offiziellen Siegel des neuen griechischen Staates. Droulia 2002, S. 222–223. Vergleichbar ist die Rolle Athenas bei den Figuren der Berliner Schlossbrücke nach einem Konzept von Schinkel.

¹²⁷ Ziller in seinem Text hat diese Figuren als die Horen identifiziert. Christou 2003, S. 74. Die Namen der drei Horen sind Eunomia (gesetzliche Ordnung), Dike (gerechte Vergeltung) und Eirene (Frieden). Kerényi 2013, I, S. 80.

Normalerweise befinden sich die Horen beim Wagen Apollos. In diesem Werk hat sich der Künstler dagegen entschieden, da er offenbar den Akt des Prometheus hervorheben wollte. So schafft es Griepenkerl, die Ereignisse vor der Entwendung des Feuers ins Zentrum zu stellen und so auf das Zögern des Helden vor dem heroischen Akt zu fokussieren.¹²⁸

Griepenkerl verwendete nicht die übliche Ikonografie, die man zum Beispiel aus dem Werk von Guido Reni (Abb. 43) kennt, in dem Apollo als junger Mann dargestellt wird, der von weiblichen Figuren umringt ist und der vorausgehenden Eos mit seinem Wagen folgt. Hätte er sich an der Bildtradition orientiert, läge der Fokus auf Apollo. Die ganze Illustration wäre wohl weniger bewegt und weniger auf den Prometheus-Akt fokussiert.

Der Feuerraub findet in himmlischer Sphäre statt, um den Ursprung des göttlichen Feuers zu betonen. Das goldene Licht im Zentrum ist ein vorherrschendes Charakteristikum des Bildes. Zwischen der Dunkelheit an den Seiten und der hellen Farbpalette in der Bildmitte herrscht eine ausgewogene Harmonie. Ein dramatischer Effekt entsteht durch den starken Kontrast zwischen dem blendenden Licht und den in dunklen Tönen dargestellten Figuren des Prometheus und der Athena. Die dadurch entstehende Dramatik erscheint, als wollte der Künstler den mentalen Zustand des Helden erklären. Gleichzeitig wird der helle Schein auf den Gesichtszügen, dem Helm und den ausgestreckten Armen der Stadtpatronin reflektiert. Dies erweckt den Eindruck, dass sie nicht nur räumlich, sondern auch mental bereits näher an dem hellen Wagen ist als Prometheus. Das Licht durchflutet die imposante Figur Apollos mit seinem Wagen und breitet sich mit ihm aus, von oben rechts kommend nach links, wo eine blaue Tönung dominiert und sich die Atmosphäre des Werks graduell verändert.

Für das Fell der zwei Pferde, die dem Betrachter am nächsten sind, wird eine leuchtende kalkweiße Farbe verwendet, aber auch warme Kaffeetöne. Die anderen zwei wurden mit dunkleren Grautönen dargestellt, um Tiefe abzubilden. Die Horen im Bildhintergrund werden in blassen Farben dargestellt. Für die Darstellung von Eos wird eine leicht rosige Palette verwendet, deren Farben mit dem tiefen Blau des Nachtschleiers kontrastieren. Auch der Himmel mit den Wolken passt sich dem Laufe der Zeit an. Die verstreuten Sterne sind links über und unter Eos noch scharf dargestellt und scheinen zu verschwinden, wenn sich das Sonnenlicht von rechts nähert.

Die Bewegungseindrücke dieses Bildes sind sehr vielfältig. Die ätherische Erscheinung von Eos und die geflügelten Putti sind tanzend dargestellt. Sie sind mit einer leichten diagonalen Neigung nach rechts gerichtet, was das Gefühl vermittelt, dass sie sich zum Betrachter hinbewegen. Die Figur des Sonnengottes hetzt mit seinem Wagen von rechts nach links. Apollo wirkt im Gegensatz zu den

¹²⁸ Der Künstler mag für diese etwas entfernten Figuren von Nicolas Poussins Bild „Der Raub der Sabinerinnen“ beeinflusst gewesen sein, in dem sich die Figuren im ersten Stock eines Gebäudes befinden und die Ereignisse aus der Ferne beobachten.

intensiv bewegten Pferden etwas verhalten. Währenddessen zeichnen sich die Horen im Hintergrund eher durch Ruhe aus.

Schließlich bewegen sich Prometheus und Athena in leicht diagonaler Richtung von rechts unten nach links in die Szene, in Kontrast zu den anderen Figuren, die sich eher aus dem Bild herauszubewegen scheinen. Gleichzeitig wird das Paar auch selbst im Widerspruch zueinander dargestellt. Prometheus' zögernde Gestalt bewegt vorsichtig seinen Arm, um sich vor dem Licht zu schützen. Die gebeugte Haltung von Prometheus zeigt Zögern und Angst, sich dem Wagen zu nähern, und steht im Gegensatz zur energetischen Figur Athenas, die ihn mit impulsiven Armbewegungen motiviert, den heroischen Akt zu erfüllen.¹²⁹

Die gesamte Szene bezieht sich auf das christliche Thema „Die Himmelfahrt des Elias“, das die Trennung der himmlischen und weltlichen Sphären vorführt.¹³⁰ Als Beispiel zeigt Abb. 44, wie der Prophet Elias im brennenden Wagen von der Erde in den Himmel aufsteigt, der ebenfalls wie bei uns von vier Pferden getragen wird. Rechts unterhalb des Wagens steht Elias Schüler Elisa, der dessen Erbe antritt, indem er den Mantel des Propheten nimmt. Die Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt ist, erinnert stark an Prometheus im Athener Feuerraub.

In der Sammlung des Kupferstichkabinetts befinden sich von Griepenkerl sechs Aktstudien für die Akademie in Athen. Zwei von ihnen entwerfen Figuren für das Bild des Feuerraubs, während die anderen vier das letzte Zyklusbild, die Aufnahme des Prometheus in den Olymp, vorbereiten. Bei den zwei für den Feuerraub relevanten Studien handelt es sich um Prometheus und Apollo. Sie sind realistischer als die Figuren auf der finalen Version dargestellt. Interessant ist die Art des Gestaltungsprozesses, die von Aktstudien ausgeht und erst danach die Figuren bekleidet. Bei diesem akademischen Prinzip folgt er Raffael. Die eine Zeichnung (Abb. 45) zeigt Prometheus als männliche Figur ohne Kleidung in Rückenansicht.¹³¹ Der Fokus liegt auf den Armen, die zweifach dargestellt sind, rechts etwas flüchtiger. Die linke Hand ist zur Stirn erhoben, während die rechte Hand einen Stab – die Fackel – hält. Sein rechtes Bein steht eine Stufe höher, auf einer skizzierten Treppe. In der anderen Zeichnung (Abb. 46) hält Apollo das Zaumzeug seiner Pferde, während sich rechts an der Seite eine flüchtige Umrissstudie derselben Figur befindet.¹³²

An dieser Stelle kann man zusammenfassen, dass die Besonderheit des zweiten Zyklusbildes in der Akademie die Vereinigung zweier verschiedener ikonografischer Motive ist. Einerseits verwendete der Künstler das Thema von Eos, die dem Sonnenlicht vorangeht, und andererseits das Thema des Feuerraubs aus dem Prometheus-Mythos. Somit wird der Sieg des natürlichen Lichtes über die Finsternis mit der Kulturstiftung kombiniert, wobei im symbolischen Sinne der Feuerbringer den

¹²⁹ Christou 2003, S. 86.

¹³⁰ Poeschel 2014, S. 89–90.

¹³¹ Ku. Inv.-Nr. 26617, Reiter 2009, S. 194, Bild 512.

¹³² Ku. Inv.-Nr. 26618, ebd., S. 194, Bild 513.

Menschen das intellektuelle Licht bringt. Apollo fungiert dabei als Konnexionsfigur. Eine ähnliche Zusammenstellung gibt es im Werk von Karl Schinkel (Abb. 47) an der Längswand der Vorhalle im Alten Museum in Berlin. Die Szene des Übergangs von der Nacht zum Tag wird aufgegriffen, um die Entstehung der neuen Welt des Zeus zu visualisieren, in der die Titanen ins Dunkle geschickt werden.¹³³ Gleichzeitig sehen wir Prometheus am unteren Bildrand, wie er das Feuer vom Blitzbündel des Zeus entwendet.¹³⁴

Griepenkerl hatte den Feuerdiebstahl von Prometheus bereits im Jahr 1867 an der Decke des Treppenhauses im Museum Augusteum in Oldenburg dargestellt. Dort wird der Zyklus mit dieser Episode eröffnet (Abb. 48). Der Künstler benutzte sowohl eine andere Komposition als auch eine andere Version des Mythos als Bildbasis, stilistisch sind die Bilder aber beide sehr typisch für Griepenkerl. Im Oldenburger Feuerraub betritt Prometheus mit seiner Fackel heimlich das Haus des schlafenden Zeus, um einen Funken seines Feuers zu stehlen. An der Seite des Göttervaters befinden sich der Adler und Ganymed.¹³⁵ Prometheus wird mit den gleichen Eigenschaften und dem gleichen Mantel wie in der Akademie dargestellt. Die Darstellungsweise des Themas mit Zeus könnte von einer Zeichnung des Prometheus-Mythos des Bonaventura Genelli von 1852 inspiriert sein.¹³⁶ Sie zeigt auf einer runden Bildfläche, wie Prometheus (Abb. 49) das Feuer von Zeus stiehlt. Im Vergleich ist die Komposition einfach aufgebaut und Prometheus wirkt sehr entschlossen.¹³⁷

Für das Bild der Akademie sollte das Feuer vom Rad des Wagens von Apollo und nicht von Zeus gestohlen werden. Bereits in den ersten Entwürfen für die Westwand im Jahr 1872 verwendete Griepenkerl die Figur des Sonnengottes mit den Musen. Diese ikonografische Entscheidung könnte daher rühren, dass die Figur Apollos auch die Plastik im Eingang des Gebäudes schmückt. Dieser Zusammenhang verstärkt die Bedeutung des Gesamtkunstwerkes.

4.2.2 Entwürfe

Die ursprüngliche Zeichnung im Jahr 1872 des Mittelbildes an der westlichen Längsseite trug den Titel „Apollo und die Musen“ (Abb. 50).¹³⁸ Das Thema des Feuerraubs tauchte erst in der zweiten Version (Abb. 51) auf, die dem Gemälde größtenteils entspricht.¹³⁹

¹³³ Sattler 2013, S. 88. Für mehr Informationen über das Werk von Schinkel siehe Wagner 1989, S. 110f.; Trempler 2001, S. 38f.

¹³⁴ Ebd., S. 43–44.

¹³⁵ Vaupel 2005, S. 61.

¹³⁶ Für Informationen über die Prometheuszeichnungen von Bonaventura Genelli siehe Reiter 2009, S. 113–114.

¹³⁷ Ku. Inv.-Nr. 6854, ebd., S. 114, Bild 279.

¹³⁸ Ku. Inv.-Nr. 17800, ebd., S. 191, Bild 506.

¹³⁹ Ku. Inv.-Nr. 17804, ebd., S. 194, Bild 510.

4.3.1 Prometheus belebt das Menschenbild

Das dritte Bild mit dem Titel „Prometheus belebt das Menschenbild“ (Abb. 52) zeigt den Moment, in dem Prometheus mit seiner brennenden Fackel einen Jüngling zum Leben erweckt. Vor dem Titanen steht das Menschenbild, das er mit seinen eigenen Händen aus Wasser und Erde geschaffen hat, das aber bislang nicht lebendig war.¹⁴⁰ Um seiner Schöpfung Leben einzuflößen, braucht Prometheus das göttliche Feuer, das er zuvor vom Wagen der Sonne gestohlen hatte.¹⁴¹ Das Feuer repräsentiert das göttlich-spirituelle Element, während der Ton und das Wasser irdisch-materielle Elemente darstellen.¹⁴²

Nach meiner Meinung könnte eine mögliche Verbindung mit der dritten Strophe der Ode von Georgios Tertsetis (Abb. 3) bestehen. Sie handelt von der Erschaffung der Menschen nach dem Abbild Gottes durch einen göttlichen Strahl.¹⁴³

Im 19. Jahrhundert war die Darstellung von Prometheus als Schöpfer des Menschen im Ausstattungsprogramm von Museen weitverbreitet, weil der Titan als Archetyp des Künstlers und Vater der freien Künste betrachtet wurde.¹⁴⁴

Im Fall der Akademie von Athen sitzt Prometheus in der Bildmitte auf einem kleinen steinernen Sockel und beugt sich nach links zum menschlichen Abbild hin, in einer üblichen Haltung für einen Handwerker. Der obere Teil seines Körpers ist leicht zur Statue hin gebeugt, während seine rechte Hand auf ihrem Arm ruht. Dies hebt die Beziehung zwischen dem Schöpfer und seinem Werk hervor. Mit der anderen Hand hält Prometheus die Fackel mit dem Feuer, die er in Richtung des Herzens des Jünglings lenkt. Sein gebeugtes rechtes Bein ruht auf demselben Sockel, auf dem auch seine Schöpfung steht, während das andere auf dem Boden platziert ist. Neben seinem linken Fuß befindet sich eine Scheibe mit nicht benötigten Tonstücken. Daneben steht eine Amphore, die wahrscheinlich mit Wasser gefüllt war, um den Ton zu fertigen.

Prometheus' Figur schien Griepenkerl schon in der Vergangenheit beschäftigt zu haben, als er die von Carl Rahl entworfenen Friese an der Universität in Athen studierte. So zeigt eine Zeichnung (Abb. 53) den unteren Teil einer Gestalt mit angewinkelten Beinen und einer Kleidung mit scharfen Fältelungen, die dem unteren Teil des Prometheus in der Akademie von Athen ähneln.¹⁴⁵

Das Menschenbild ist als idealisierte Figur mit schönen und jugendlichen Zügen dargestellt. Die

¹⁴⁰Der Text aus den Metamorphosen von Ovid spielte eine entscheidende Rolle bei der Schaffung der künstlerischen Identität von Prometheus. Dort wurde er zum ersten Mal beschrieben als der Schöpfer des Menschen nach dem Bild der Götter, geformt aus Ton und Wasser. Guthrie 1957, S. 27; Raggio 1958, S. 46–47; Corbeau-Parsons 2013, S. 13.

¹⁴¹In der ikonografischen Tradition wurde die Erschaffung des Menschen durch Prometheus auf verschiedene Arten beschrieben. In der antiken Ikonografie siehe Roscher 1897, Spalte 3103–31010; Lücke 1999, S. 687f. Beispiele in der neueren Tradition siehe Steiner 1991, S. 103f.; Reid, II, 1993, S. 926f.

¹⁴²Christou 2003, S. 93f.

¹⁴³Laios 1972, S. 185.

¹⁴⁴Wagner 1989, S. 227.

¹⁴⁵Ku. Inv. Nr. 17814, Reiter 2009, S. 190, Bild 500.

unbelebte Statue steht aufrecht zwischen Prometheus und der vom linken Bildrand angeschnittenen Athena. Der Körper des Menschenbildes ist dem Betrachter und seinem Schöpfer zugewandt und befindet sich auf einem leicht erhöhten Sockel, um Prometheus' Arbeit zu erleichtern. Die strenge Vertikalität betont seine Starre und verweist auf antike Statuen. Die linke Seite seines Körpers ist heller, vom nahenden Feuer beleuchtet, während die rechte Seite immer noch im Dunkeln ist. Auf diese Weise schildert der Künstler, wie die leblose und kalte morphologische Materie durch das göttliche Feuer in einen vitalen Zustand umgewandelt wird.

Es ist bemerkenswert, dass Griepenkerl das Wesen, das Prometheus aus Erde und Wasser hergestellt hat, an die Erscheinung der Götter anpasste. Denn in der damaligen Ikonografie war es üblich, das menschliche Abbild in deutlich kleineren Dimensionen darzustellen, wie eine Puppe, die Prometheus in seinen Händen oder auf den Knien hält. Dies betont den Unterschied zwischen Göttern und Menschen. Ein gutes Beispiel dafür sehen wir im zweiten Bild des Prometheus-Zyklus von Constantin Hansen (Abb. 54) in der Vorhalle der Universität in Kopenhagen.¹⁴⁶ Im Gegensatz dazu entschied sich Griepenkerl, die Statue mit deutlich menschlicheren Eigenschaften auszustatten. Die realistische Darstellung macht es dem Betrachter leichter, sich mit dem eben vollendeten Menschenbild zu identifizieren. Nur geringfügig kleiner als die Götter ist es zwischen Prometheus und Athena dargestellt.

Prometheus als der erste Bildhauer der Menschheit lenkt das göttliche Feuer in den dunklen Teil des leblosen Körpers, zum Herzen, um dem Urmenschen das Leben einzuflößen. Die Figur von Athena wiederum verleiht ihm eine Seele, um das Werk von Prometheus zu vervollständigen. Fortan haben Menschen nicht nur die Form der Götter, sondern auch eine Seele.¹⁴⁷

Ähnliches zeigt sich im Werk von Jean-Simon Berthélemy auf der Deckenmalerei im Louvre (Abb. 55), das ebenfalls die Menschenbildung durch Prometheus thematisiert.¹⁴⁸ Die Gestaltung der Statue wurde auch hier bereits abgeschlossen. Um ins Leben gerufen zu werden, wartet sie nun in Anwesenheit von Athena auf das Feuer des Prometheus. Diese bleibt in diesem Fall jedoch als Beobachterin im Hintergrund, ohne am Prozess der Belebung teilzunehmen. Indem sich die Szene auf einer Wolke im Himmel abspielt, wird der göttliche Ursprung des Feuers betont.

Bei uns ist die Darstellungsweise des menschlichen Antlitzes interessant, das nach oben schaut¹⁴⁹ und einem das Gefühl gibt, gerade den ersten Atemzug zu nehmen. In einigen Illustrationen ist der Kopf nach unten gebeugt und befindet sich im Dunkeln. So etwa im Werk von Heinrich Friedrich Füger namens „Erschaffung des Menschen durch Prometheus“ (Abb. 56), in dem die Prometheus-Figur fast

¹⁴⁶ Das gleiche Kompositionsschema wie Cornelius Werk. Vaupel 2005, S. 74–75.

¹⁴⁷ Büttner 1980, S. 204.

¹⁴⁸ Belting 2001, S. 69–70.

¹⁴⁹ Interessant ist Ovids Beschreibung für die Erschaffung des Menschen, wo Prometheus ihn als Abbild der Götter schafft und die Statue ihre Augen zum Himmel erhebt. Corbeau-Parsons 2013, S. 13.

die gesamte Bildfläche besetzt. Mit ihrer rechten Hand streckt sie das Feuer triumphierend zum Himmel, während ihre linke Hand auf die wagemutige Tat verweist. An den Füßen des Prometheus ist der leblos graue Körper des Menschen in einer passiven Haltung platziert, der in der Dunkelheit, mit gesenktem Kopf und gebeugten Beinen, auf die Wärme des Gottesfeuers wartet, um belebt zu werden.

Bei uns ist Athena in Bezug auf das vorangegangene Zyklusbild mit einem anderen Gewand gekleidet. Ihr Schild und ihre Lanze hält sie in ihrer linken, vom Körper bedeckten Hand. Ihre monumentale Figur ist von der Seite her sichtbar, mit dem Rücken leicht zum Betrachter gekehrt. Sie verleiht den Eindruck, über den Wolken zu schweben. Ihr oberer Teil ist leicht zur Tonkreation hin gebeugt, um ihr mit der rechten Hand den Becher mit dem göttlichen Nektar anzubieten.¹⁵⁰ Die Göttin wird damit als notwendige Figur für die Vollendung der geistigen und seelischen Gestaltung des Menschen präsentiert.¹⁵¹ Ihre Beziehung zur Statue wird durch eine gedachte Diagonale von links unten nach rechts oben hervorgehoben, genauer vom Fuß der Athena bis zur Hand der Statue.

In den Entwürfen, die aus Griepenkerls Studien für die Universität von Athen gerettet wurden, gibt es eine Zeichnung (Abb. 57), die dreimal Athenas Mantel mit seinen Faltungen darstellt.¹⁵² Die entworfenen Faltendraperien erinnern sehr an die Kleidung der Göttin, besonders mit Hinblick auf die Ärmel, die dekorative Elemente aufweisen, sowie auf die nach vorn ausgestreckte rechte Hand. Im rechten Teil der Darstellung ändert sich die Szene, indem der Bruder des vorsorgenden Prometheus, Epimetheus, erscheint. Nach der etymologischen Bedeutung von Epimetheus' Namen ist er derjenige, der erst nach der Tat denkt, also der „zu spät Bedenkende“.¹⁵³ Hingegen bedeutet der Name Prometheus „Vorbedacht“.¹⁵⁴ Um ihre Verwandtschaft zu betonen, porträtiert ihn der Künstler als Doppelgänger des Prometheus, mit Gesichtszügen, die denen seines Bruders ähnlich sind.¹⁵⁵ Mit expressiven Handgesten drängt Epimetheus seinen Bruder, den Titanen im Kampf gegen die Götter des Olympos zu folgen, der im nächsten Zyklusbild thematisiert wird.¹⁵⁶

Die Hinzufügung des leichtlebigen, rücksichtslosen Epimetheus bereichert die Handlung des Werkes und bildet, wie in den vorhergehenden Zyklusbildern, eine dreiteilige Komposition, die allmählich zum Höhepunkt des Dramas führt.¹⁵⁷ Epimetheus ist mit offenen Handflächen dargestellt, die nach rechts auf die Seite der Schlacht deuten, während sein Kopf nach links gerichtet ist. Diese Darstellung entspricht der Bedeutung seines Namens, da sie Impulsivität zeigt. Die Figur von Epimetheus mit

¹⁵⁰ Erwähnung des Inhalts als Nektar, Pagenelis 1886, S. 16. Während Christou behauptet, Nahrung für die Götter sei die Ambrosia. Christou 2003, S. 95.

¹⁵¹ Ebd., S. 183.

¹⁵² Ku. Inv.-Nr. 17813, Reiter 2009, S. 190, Bild 499.

¹⁵³ Kurth 2009, S. 124. Für mehr zu den Geschwistern des Prometheus siehe Kerényi 1959, S. 35f.

¹⁵⁴ Kurth 2009, S. 121.

¹⁵⁵ Preller 1872, S. 76.

¹⁵⁶ Über die Rolle von Epimetheus auf dem Bild informiert Ziller in seinem Text. Laios 1972, S. 380.

¹⁵⁷ Malama 2005, S. 136–137.

gespreizten Beinen und aus dem Bildraum weisenden Händen verweist auf eine Figur am rechten Bildrand einer Darstellung von Cornelius (Abb. 58), die nichts mit dem Prometheus-Mythos zu tun hat: Sie weist einer Gruppe von Verirrten den Weg, was als Akt der Barmherzigkeit dargestellt wird. Bei der Wiedergabe der Figur von Epimetheus verwendete Griepenkerl einen neutralen Beigeton für seine Tunika. Etwas dunklere Farben wurden für die Darstellung der Leute hinter Prometheus verwendet. Hier im rechten Hintergrund des Bildes können fragmentierte Figuren mit aggressiven Stimmungen unterschieden werden, die in jeder Hand Fackeln und Speere halten. Das sind die Titanen, die sich ebenfalls dem Kampf anschließen, der in der Titanomachie dargestellt wird.¹⁵⁸

Im Bild gibt es einen Wechsel von kinetischen und statischen Typen.¹⁵⁹ Auf der linken Seite der Komposition zeichnen sich die Figuren von Athena und Prometheus formal durch eine diskrete Bewegung in Richtung des fast starren Menschenbildes aus, die die intensiven Gesten von Epimetheus kontrastieren. Die inhaltliche Dramatik der Bildeinheit findet sich in der kontroversen Situation wieder, die zwischen dem unruhigen Epimetheus und seines ruhigen und engagierten Bruders entstanden ist.

Diese Unterschiedlichkeit gibt es auch auf der Ebene der Farben. Die Tonfigur weist in sich eine tonale Abstufung auf. Während der Oberkörper nahe der Fackel in leuchtenden Tönen an menschliche Haut erinnert, wirken die Beine kalt und matt. Der Farbeinsatz, der am besten zu einer Sache ohne Leben und Puls passt, erinnert an eine Marmorstatue. Die Haut von Prometheus wurde in wärmeren Farben gemalt, um die Lebendigkeit des übermenschlichen Körpers zu betonen. Der helle Arm von Athena wiederum ist im gleichen Ton wiedergegeben wie der menschliche Torso. Über das Hilfsmittel der hellen Wolken im Hintergrund wird so ein subtiler Übergang zwischen den zwei linken Figuren geschaffen.

Mit den beiden Figuren im selben Bild, Prometheus und Epimetheus, wird auf die positiven und negativen Eigenschaften des menschlichen Daseins verwiesen. Auf der linken Seite wird die Erschaffung des Menschen dargestellt, während man auf der rechten Seite seinen Fall und falschen Weg in der Zukunft erahnen kann. Die Gestalt von Epimetheus erscheint fern von der zentralen Szene, als ein Hinweis darauf, dass er die Menschen vergessen und ungeschützt hinterlassen hat. Er ist im übertragenen Sinn eine Anspielung auf den Mythos der Pandora, der Unheilbringerin für die Sterblichen als Strafe von Zeus.¹⁶⁰ Sie war für die unzähligen Schwierigkeiten, denen der Mensch in der Zukunft begegnen wird, und seine Despiritualisierung verantwortlich, dem geistigen und seelischen Verfall.¹⁶¹

¹⁵⁸ Pagenelis 1886, S. 16–17,

¹⁵⁹ Christou 2003, S. 99.

¹⁶⁰ Für mehr zum Pandora-Mythos siehe Reinhardt 1960, S. 197f.

¹⁶¹ Diel 2012, S. 242.

Der Künstler hat für die Episode der menschlichen Schöpfung wieder bekannte Elemente aus der christlichen Ikonografie entlehnt. Die Platzierung der göttlichen Flüssigkeit über dem Kopf des Menschen bezieht sich auf das christliche Thema der Taufe Jesu Christi im Jordan. Man erkennt die Ähnlichkeit mit der rechten Bildhälfte von Poussin (Abb. 59), in dem Johannes der Täufer an der linken Seite von Christus steht und mit seiner rechten Hand eine Schale über den Kopf Christi hält. Christus ist von vorne und fast nackt dargestellt. Rechts knien vor ihm aus Ehrfurcht zwei Figuren. Die kniende erinnert von der Körperhaltung an Prometheus, die stehende an Epimetheus. Der Grund für die vermeintliche Orientierung an der christlichen Bildtradition könnte sein, dass es ikonografisch nicht viele Beispiele gibt, die Prometheus zusammen mit Epimetheus bei der Erschaffung des Menschen zeigen.

Dafür spricht, dass auch das kontrastierende Paar Farben von Athenas Gewand an die Kleidung der Jungfrau Maria erinnert. Der Künstler verwendete blaue Farben, die im Kontrast zum warmen Rot ihrer Tunika stehen. Im 19. Jahrhundert gab es im Bewusstsein der Bürger Griechenlands eine Korrelation, ja sogar eine Identifizierung der Jungfrau Maria mit der Göttin Athena.¹⁶² Auch das helle Licht im Hintergrund, das das Antlitz der Göttin Athena umgibt, ähnelt dem göttlichen Licht der christlichen Ikonografie.

Was sind die wichtigsten Vergleichsbeispiele zum Bildthema in der ikonografischen Tradition? Ein bedeutendes Werk mit Epimetheus stammt von Piero di Cosimo, in dem der leichtlebige Bruder eine ganz andere Rolle spielt.¹⁶³ Der Prometheus-Mythos ist hier zum ersten Mal in mehreren Szenen in einem Bild dargestellt. Die zwei Prometheus-Cassone-Tafeln passen in die Ideologie der Renaissance, in der der Mythos klassisch-humanistisch interpretiert wurde.¹⁶⁴ Der Künstler stellt die wichtigsten mythologischen Momente gleichzeitig dar, hat aber den schöpferischen Fähigkeiten des Prometheus mehr Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁶⁵ In der Mitte des Münchner Bildes (Abb. 34) ist die Erschaffung des Menschen bereits vollendet. Das Ergebnis steht auf einem höheren Sockel, die rechte Hand triumphierend nach oben zeigend. Auf diesem Bild scheint Prometheus in Konflikt mit seinem Bruder zu kommen.¹⁶⁶ Dieser ist auf der linken Seite dargestellt, bei einem gescheiterten Versuch, seine eigene geschaffene Statue zu beleben. Im Gegensatz zur erfolgreichen Schöpfung von Prometheus ist sein mechanisches Menschenbild leblos, weil es das göttliche Feuer nicht besitzt.¹⁶⁷

Während rechts oben Prometheus mit Athena dargestellt ist, bevor sie das Feuer stehlen, sehen wir im Bild von Straßburg (Abb. 35) in der Mitte des Himmels den Diebstahl des Feuers vom Wagen der Sonne. Beide Szenen sind klein im Hintergrund dargestellt. Im Vordergrund der Straßburger Tafel

¹⁶² Droulia 2002, S. 223.

¹⁶³ Steiner 2016, S. 129f.

¹⁶⁴ Kurth 2009, S. 131.

¹⁶⁵ Atkins 2015, S. 58f.

¹⁶⁶ Raggio 1958, S. 56.

¹⁶⁷ Dülmen 1998, S. 29–30.

sehen wir auf der linken Seite, wie Prometheus eine lange Fackel zum Herz seiner Statue hält. Rechts wird die Bestrafung von Prometheus als Folge seiner Handlungen gezeigt; er wird gerade an einen Baum gebunden.

Die Belebung der Statue durch Prometheus, der die Fackel mit dem gestohlenen Feuer in Richtung des Herzens seiner Kreatur hält, ist eine typische Darstellungsweise des Themas. Sie begegnet uns auch im Beispiel von Hendrik Goltzius (Abb. 36) namens „Prometheus, Mann und ihn Animieren mit Feuer vom Himmel“. Der Titan hält einen brennenden Stab, den er auf der Brust seines Gegenübers platziert. Die zwei Figuren sind einander im Zentrum zugewandt und haben das gleiche Größenverhältnis. Dadurch erscheinen sie noch eine Spur ähnlicher als bei uns. Wieder sieht man in den Wolken im Hintergrund klein den Feuerraub mit dem Apollowagen, Prometheus und Athena.

Eine bekannte, zeitgenössische Darstellungsweise der Episode wurde von Cornelius für die Glyptothek in München erschaffen (Abb. 60). Sie basiert auf antiken Vorbildern.¹⁶⁸ „Prometheus als Menschenbildner“ malte er als erstes Bild des Zyklus in der Vorhalle. Es zeigt, wie Prometheus im Gegensatz zur Version der Akademie das Werk bereits beendet hat und auf einem Sockel hinter der Statue sitzt. In der Hand hält er noch den Modellierstab, mit dem er den Menschen geschaffen hat, was seine Rolle als Künstler hervorhebt. Rechts steht die Göttin Athena dem Menschen gegenüber. Als Symbol der Seele hält sie ihm den Schmetterling über den Kopf.

Griepenkerl hat die Erschaffung des Menschen um dieselbe Zeit wie in der Akademie auch auf die Decke des Augusteummuseums (Abb. 61) gemalt.¹⁶⁹ Hier fokussiert er jedoch auf die Beseelung durch Athena. Die Komposition ist völlig anders und wirkt intimer. Dabei hat Prometheus eine weniger aktive Rolle: Mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt, liegt er auf dem Boden und beobachtet, wie Athena seine Statue belebt. Auf diese Weise nimmt er die gleiche Rolle wie der Zuschauer ein und ermuntert ihn, am Moment der Schöpfung teilzuhaben.¹⁷⁰

Auch die Figur der Athena wird auf eine andere Weise dargestellt, ohne ihre göttliche Existenz durch Schild und Stab hervorzuheben. Sie gibt der sitzenden Tonfigur die Seele in Form eines Schmetterlings. Die Statue ist fast mit den gleichen jugendlichen Gesichtszügen dargestellt wie bei uns. Allerdings erscheint sie, obwohl sie ebenfalls auf dem Sockel platziert ist, nicht so starr wie in der Version der Akademie.

Unter Berücksichtigung der Rolle des Gebäudes als Museum wollte Griepenkerl in Oldenburg die Eigenschaft des Prometheus als leidender „Urkünstler“ hervorheben.¹⁷¹ Dafür setzte er in diesem Zyklus die Kreation des Menschen erst nach seiner Bestrafung ein. Welche Bedeutung besitzt diese spezielle Chronologie? Sie hebt den gesamten Prozess hervor, den ein Künstler durchlaufen muss,

¹⁶⁸ Diesen Typus findet man besonders in antiken Sarkophagen und Gemmen. Büttner 1980, S. 204.

¹⁶⁹ Gradel 2002, S. 188f.

¹⁷⁰ Vaupel 2005, S. 61–62.

¹⁷¹ Ebd., S. 62.

um letztendlich die schöpferische Freiheit zu erlangen, die ihm Ruhm und insofern Unsterblichkeit beschert. Als gemeinsames Element der beiden, etwa zeitgleichen Bildversionen des Künstlers sehen wir die Referenz auf die mythische Herkunft der Kunst in Bezug auf die göttliche Beseelung.¹⁷² Zusammengefasst kann gesagt werden, dass in anderen bekannten Bildern des Themas entweder die Figur von Epimetheus nicht dargestellt wurde oder nicht in der Rolle erscheint, seinen Bruder dazu zu drängen, an der Schlacht auf der Seite der Titanen teilzunehmen. Der Zusatz von Epimetheus und den Kämpfern hinter ihm verleiht so der Darstellung in der Akademie ihre Einzigartigkeit, ohne grundlegende Funktionen in der Erschaffung des Menschen zu übernehmen. Dies ist eine neue Herangehensweise des Künstlers, um sich auf andere Elemente des Mythos zu beziehen und gleichzeitig die erzählerische Verbindung zum folgenden Bild, der „Titanomachie“, zu ermöglichen.

4.3.2 Entwürfe

Zunächst hatte Griepenkerl für diese Position ebenfalls ein anderes Thema vorgeschlagen: „Hephaistos mit den Kyklopen“ (Abb. 62).¹⁷³ Dieses ersetzte er durch die Episode der Belebung des Menschenbildes durch Prometheus (Abb. 63).¹⁷⁴ In der ersten Version dieser Darstellung sind geringfügige Abweichungen vom Endergebnis zu sehen. Die Statue erweckt einen lebendigeren Eindruck, weil ihre Hand erhoben ist. Der Titan kommt nicht mit seiner Schöpfung in Berührung. Das übrig gebliebene Stück Ton im Bildvordergrund fehlt. Schließlich halten die Figuren im Hintergrund rechts keine Waffen.

¹⁷² Gradel 2002, S. 188.

¹⁷³ Ku. Inv.-Nr. 17800, Reiter 2009, S. 191, Bild 506.

¹⁷⁴ Ku. Inv.-Nr. 17804, ebd., S. 194, Bild 510.

5 Die Nordwand

5.1 Titanomachie

Wenn der Betrachter den Raum betritt, ist das erste Bild, dem er gegenübersteht, die „Titanomachie“ (Abb. 64). Sie befindet sich an der Giebelwand gegenüber dem Hauptgang über der Öffnung des Eingangs zur Nordseite. Sie zeigt den Kampf der Titanen gegen die olympischen Götter um die Herrschaft der Welt. Diese besondere Episode stammt aus der Theogonie von Hesiod, die sich auf die Erschaffung der griechischen Götter bezieht.¹⁷⁵

Der Titanenkampf war gemäß Griepenkerls Tagebuch das erste Gemälde und wurde im September 1880 aufgehängt.¹⁷⁶ Es gibt eine historische Fotografie (Abb. 65), auf der Hansen, Ziller und Griepenkerl nach der Platzierung der Tafel gemeinsam dargestellt sind. Dieses bestimmte Werk war für den Künstler von großer Bedeutung, denn bevor er es nach Athen schickte, hatte er es auf der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus ausgestellt, wo er einen Preis gewann.¹⁷⁷

Die Titanomachie sowie das entsprechende Bild gegenüber, die „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“, sind größer als die anderen Ausführungen. Sie nimmt die ganze Breite der Wand ein. Ihre Form mit dem giebelförmigen Abschluss und dem eingeschnittenen Türrahmen wird von der Architektur bestimmt. Die Szene folgt in der Narration dem vorherigen Zyklusbild, in der Epimetheus seinen Bruder auffordert am Kampf teilzunehmen.

Die Titanomachie ist der Konflikt zwischen zwei verschiedenen Welten. Die eine repräsentiert die Gewalt, die Ungerechtigkeit der alten Macht, während die andere das Gute, das Gesetz der neuen ist. Anfangs besaß Prometheus eine neutrale Haltung, aber dann widersprach er den Ansichten seiner Brüder, nach denen sie nur durch Gewalt gewinnen könnten. So zog er es vor, seine Brüder zu verlassen, die die „Naturkräfte-Materialität“ symbolisieren, und sich mit den neuen Göttern zu verbünden, die die „Kultur-Spiritualität“ vertreten.¹⁷⁸

Die Originalität des Künstlers besteht darin, dass er die Titanomachie mit dem Prometheus-Mythos verbinden konnte. Schinkel hat in der Vorhalle im Alten Museum in Berlin ebenfalls das Thema der Herrschaft der Kultur über die Naturgewalten dargestellt, an deren Kampf sich auch Prometheus an der Seite des Zeus (Abb. 47) beteiligt.¹⁷⁹

Die Titanomachie ist eine sehr figurenreiche Darstellung. Die Bildbeschreibung erfolgt vom Bildschwerpunkt in der oberen Mitte über die linke Seite bis zur rechten Seite.

¹⁷⁵ Über die Titanomachie bei Hesiod siehe Reinhardt 1960, S. 204f.; Kerényi 2013, I, S. 29–30.

¹⁷⁶ Jahrbuch 1880, S. 31 in Reiter 2009, S. 313.

¹⁷⁷ Jahrbuch 1880, S. 31 in ebd., S. 313; Laios 1972, S. 232. Verweis auf seine Arbeit in der Jahresausstellung im Künstlerhause, siehe Kunst-Chronik 1880, S. 462f.

¹⁷⁸ Diel 2012, S. 112; Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 124.

¹⁷⁹ Für mehr Informationen über das Werk von Schinkel siehe Wagner 1989, S. 110f.; Trempler 2001, S. 38f.

Die Szene zeigt Zeus als Hauptfigur ganz oben an der Spitze des Werkes. Mit der Hilfe seiner Brüder kämpft er gegen die Titanen, um sein neues Königreich zu verteidigen. Der Herrscher des Himmels ist aufrecht auf der goldenen Quadriga abgebildet, indem er das Zepter der Macht mit seiner rechten Hand umfasst, während er mit seiner Linken das Blitzbündel hält, mit denen er die Titanen angreifen will. Er wird auch von seinem Symbol, dem Adler, begleitet, der seine Flügel öffnet und seine Krallen ausstreckt, um den Feind zu bedrohen. Griepenkerl schrieb der heroischen Figur von Zeus eine besondere Stabilität zu, die seinem Sieg Sicherheit verleiht und durch die ersten Opfer des Kampfes unter seinem Wagen betont wird.

Prometheus' Figur ist auf den ersten Blick nicht klar erkennbar, aber Zillers kurze Beschreibung zeigt seine Position an der Seite von Zeus.¹⁸⁰ Im Aischylos-Text heißt es, Prometheus als Vertreter der politischen Vernunft hat Zeus geraten, diesen Kampf nur nach seinem Geist und nicht mit Gewalt zu besiegen.¹⁸¹ Dies hatte er auch den Titanen geraten, aber sie beschlossen, der Gewalt zu folgen. Aus diesem Grund hat sich der Künstler wahrscheinlich dazu entschlossen, Prometheus an die Seite des neuen Weltherrschers zu stellen, als notwendiger Berater, der den Wagen führt. Damit hebt er seine entscheidende Rolle in der Entwicklung des Kampfes hervor.

Prometheus ist unter dem roten Mantel von Zeus zu sehen. Er hält die Zügel des Streitwagens. Interessant ist die Tatsache, dass Prometheus hier im Dunkeln dargestellt ist, wobei nur der obere Körperteil abgebildet ist. Auch ist die Farbe seines Mantels nicht rot, wie bei den übrigen Bildern, sondern dunkelgelb.

Die Pferde werden schräg von der Seite dargestellt, begierig, die Kutsche vorwärts in den Kampf zu treiben. Gleichzeitig betonen sie die triumphierende Haltung von Zeus. Sie bewirken Furcht, indem sie ihre Vorderbeine heben, um die gefallenen Körper der Titanen zu zertrampeln, die auf dem Boden liegen. Für die Darstellung der Pferde wurden die gleichen Farben wie bei der Darstellung zu dem Thema des Feuerraubs verwendet. Außerdem gibt es neben der Farbwiedergabe eine starke Ähnlichkeit bei der Darstellung der Bewegung ihrer Köpfe. Das vorderste Pferd – der Körper von der Seite leicht diagonal im Bildraum dargestellt und der Kopf dem Betrachter zugewandt – erinnert an ein Pferd von Cornelius im Werk „Die vier apokalyptischen Reiter“ (Abb. 66).

Besonders dramatisch ist die Wiedergabe der Opfer der Schlacht unter dem Wagen von Zeus, die von den Pferden zertrampelt werden. Ein Körper mit einem roten Mantel zwischen den Beinen der Pferde ist mit dem Rücken und den Händen am Kopf dargestellt, was ein Gefühl des Schwebens nach unten vermittelt. Die besondere Körperhaltung, die Griepenkerl im Rahmen der Aktstudien (Abb. 67) von

¹⁸⁰ Laios 1972, S. 386–387.

¹⁸¹ Aischylos 1959, V. 206f.; Bremer 1988, S. 141f.

realistischeren Körperhaltungen entwickelt hatte, steht im Gegensatz zu den klassizierenden und monumentalen Ausführungen seines Lehrers Carl Rahl.¹⁸²

Etwas weiter unten befinden sich drei Figuren, wobei die seitlichen horizontal und jene in der Mitte vertikal dargestellt sind. Dies suggeriert Tiefe. Der Titan links hält sogar eine brennende Fackel. Das Motiv der gefallenen Körper auf dem Boden, die sich vor den Beinen der Pferde zu schützen versuchen, wurde hauptsächlich in Bildern verwendet, die Schlachten darstellen wie im Fresko von Giulio Romano „Schlacht an der Milvischen Brücke“ (Abb. 68).

Griepenkerl hatte vielleicht als Vorbild für die Gestaltung des triumphierenden Zeus mit den Pferden im zentralen Bildbereich das Werk „Karl der Große befreit Österreich von den Awaren“ von Carl Rahl genommen (Abb. 69), das auch eine Schlacht darstellt.¹⁸³

Die Trennung zwischen den olympischen Göttern und den Titanen symbolisiert die Trennung zwischen dem neuen und dem alten Regime. Das Bild ist gestaffelt, denn der obere Teil besteht hauptsächlich aus den Göttern, während der untere Teil aus Titanen besteht. Die intensive horizontale Aufteilung der Szene erinnert stark an die Komposition von Perin del Vaga mit dem Titel „Gigantensturz“ (Abb. 70), die eine weitere Schlacht der olympischen Götter zeigt.

Um Zeus herum sind die Götter versammelt. Auf der linken Seite beginnt die Szene mit Poseidons Figur, der eine Krone aus Algen auf seinem Kopf trägt und einen Stein hält, um ihn gegen die Titanen zu schleudern.¹⁸⁴ Unter seinem blauen Mantel ist ein goldener Teil seines Dreizacks zu bemerken.¹⁸⁵ Neben ihm befinden sich Apollo und Artemis, die Bögen halten. Apollo ist bereit seinen Pfeil zu werfen, während Artemis bereits mit ihrem einen Titanen getroffen hat, der verwundet auf dem Boden liegt.

Athena befindet sich neben der Figur von Zeus. Ihre Rolle wird besonders betont, da sie allen Göttern leicht voraus ist und in dem Moment dargestellt wird, in dem sie mit ihrer langen Lanze einen Titanen trifft. Die Kampffigur der Athena mit dem langen Speer in der linken Hand und dem Schild in der anderen, erinnert an ein religiöses Motiv, nämlich wie Michael den Drachen tötet, beispielsweise von Julius Schnorr von Carolsfeld dargestellt (Abb. 71).

Die Zusammensetzung von Zeus und Athena im Bildzentrum zur Zeit der Schlacht weckt Erinnerungen an die Szene auf einer griechischen Vase des Lykurgos-Malers (Abb. 72), deren Thema die Gigantomachie ist. Dort ist links von Zeus, der von all seinen Attributen außer der Quadriga befreit ist, die Göttin Athena platziert. Sie hält ihre Attribute auf die gleiche Weise wie bei uns, während ihr langer Speer auf das Schild des Giganten trifft, dessen Rücken seitlich gedreht dargestellt ist.

¹⁸² Ku. Inv.-Nr. 22739, Reiter 2009, S. 186, Bild 486.

¹⁸³ Ku. Inv.-Nr. 19862, ebd., S. 126, Bild 302.

¹⁸⁴ Christou nimmt davon an, dass diese besondere Figur vielleicht ein Zyklop oder ein Gott ist. Christou 2003, S. 112.

¹⁸⁵ In der ursprünglichen Zeichnung von Griepenkerl im Jahre 1872 (Abb. 11) erscheint der Dreizack vollständiger.

Der von Athenas Lanze getroffene Titan ist bei Griepenkerl als nackte, nach hinten gebeugte Rückenfigur mit offenen Armen dargestellt, die mit dem rechten Bein nach oben zu steigen scheint. Ein ähnliches Motiv wurde für den Titanen auf der rechten Seite des Werks von Cornelis Van Haarlem mit dem Titel „Titanomachia“ (Abb. 73) verwendet. In der Athener Titanomachie steht neben ihm einer seiner Brüder, der eine brennende Fackel hält und im Begriff ist, Ares anzugreifen. Gott Ares hat bereits sein Schwert ebenfalls zur Attacke erhoben und hält mit der anderen Hand sein Schild. Am Fuße dieser Vierergruppe ist eine liegende Gestalt zu sehen, die aufwärts schaut.

Etwas weiter oben wird eine andere Göttergruppe dargestellt, die sich aus Dionysos und zwei weiblichen Figuren zusammensetzt. Dionysos hält die Thyrsos in seiner rechten Hand und in seiner linken eine goldene Scheibe. Rechts hinter ihm steht die Göttin Demeter, mit einer Korngarbe in der rechten Hand, während neben ihr vielleicht Hestia steht und eine Lampe mit Flamme hält.

Links unterhalb von Zeus, im Hintergrund, erscheint eine Gruppe von Frauen, wahrscheinlich die Horen. Die mittlere Figur hat, wie es in der Ikonografie üblich ist, den Rücken zum Betrachter gekehrt. Auf ihrer Schulter verstecken die anderen beiden ihre Köpfe vor dem Schrecken des Krieges. Hinter ihnen steht die Göttin Aphrodite, die das Ganze beobachtet und vor Entsetzen mit ihrer linken Hand ihr Gesicht berührt. Links neben ihr befindet sich der kleine Eros, von dem nur der Kopf und ein Teil seiner Flügel hervortreten.

An den Seiten und am unteren Ende der Komposition ist der Angriff der Titanen dargestellt. Auf der linken Seite sind zwei Titanen am mittleren Bildrand abgebildet, die sich den Göttern nähern und jeweils einen Speer halten. Unter ihnen liegt ein weiterer Titan von einem Pfeil getroffen am Boden, von dem nur sein Oberkörper von hinten zu sehen ist.

Rechts von ihnen, ein wenig näher zum Betrachter, wird ein Titan in Rückenansicht und mit dem rechten Fuß auf einer höheren Stufe prominent abgebildet, wie er einen Felsen gegen die Götter schleudert. Neben ihm steht einer seiner Brüder, der bereit ist, seinen Speer zu werfen, während ein anderer Titan verwundet zu seinen Füßen liegt. Griepenkerl hat diese aufrechte, nackte Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter gekehrt ist und mit den Händen einen großen Stein hält, in einem anderen Bild verwendet, „Die Götter helfen den Menschen“ in der Villa Toscana (Abb. 74).

Am unteren Bildrand links vom Portal sind fragmentarisch drei Figuren abgebildet. Diese Titanen sind bereit, die Götter anzugreifen. Einer hält drohend eine Keule, der andere einen Speer. Letzterer hat den Köcher auf dem Rücken mit Pfeilen gefüllt, während die dritte Figur am Rand gerade einen Steinbrocken aufgenommen hat. Das Motiv des großen Steines im Kampf verweist auf Rubens Arbeit „Sturz der Titanen“ (Abb. 75).

Interessant ist ein dunkler, schwer lesbarer Bereich links vom Architrav. Ausgehend von den ursprünglichen Entwürfen des Künstlers können Frauenfiguren identifiziert werden, die sich in der Höhle verstecken und die Ereignisse beobachten. Vielleicht sollen sie die von Prometheus neu

geschaffene, menschliche Gattung darstellen, die im Schutz der Höhle den Kampf beobachtet.¹⁸⁶ Das schwarze Höhlenmotiv erinnert an das Werk von Kaulbach mit dem Titel „Der Kampf gegen die Chimäre der Perückenzeit“ (Abb. 76).

Kommen wir nun zur rechten Seite. Im oberen Bildbereich, neben der Figur von Zeus, ist Hera zu erkennen. Sie hebt erschrocken ihre Hände und bittet ihren Ehemann, sie vor dem Titanen zu retten, der sie entführt hat.¹⁸⁷ Die theatralen Bewegungen des Körpers, der sich diagonal erhebt, beziehen sich auf die weiblichen Figuren, die in „Der Raub der Sabinerinnen“ von Poussin (Abb. 77) um Hilfe bitten.

Rechts von Hera erscheinen im Hintergrund die Oberkörper dreier Götter auf einer Wolke. Einer ist Hephaistos, der die charakteristische Kleidung aus roter Mütze und rotem Mantel trägt. Mit seiner linken Hand hält er den Hammer, während seine rechte Hand angehoben ist und auf den Kampf zeigt. Neben ihm steht Hermes, der den Caduceus hält. Über ihnen ist Hades mit dem Zweizack dargestellt. Rechts unterhalb der Dreiergruppe fallen zwei Titanen auf, die sich Zeus nähern. Der hintere trägt einen Mantel, der seinen Kopf bedeckt. Er hebt seine rechte Faust drohend gegen Zeus, während seine erhobene linke Hand einen Speer hält. Der andere Titan hält ein spezielles Schild, das an den Panzer einer Schildkröte erinnert. Da sie die gleichen Gesichtszüge wie Prometheus haben, könnte es sich um seine Brüder Menoitios und Atlas handeln.¹⁸⁸ Unterhalb der beiden Titanen erleben zwei verletzte Figuren ihre Niederlage. Sie sind dabei, nach unten zu fallen, wo sich ihre erfolglosen Mitstreiter bereits am Boden befinden. Dieses Motiv erinnert an den Abwurf der Verdammten in den Abgrund, wie in Rubens „Das Große Jüngste Gericht“ (Abb. 78).

In der oberen rechten Ecke des Bildes sieht man eine Gruppe von Titanen, die sich drohend aus dem Hintergrund nähern und brennende Fackeln und Waffen halten. In der Mitte der Gruppe befindet sich eine weibliche Figur, die als Anführerin fungiert. Der obere Teil ihres Torsos ist nackt. Über ihrem Kopf hält sie eine Axt, während sie mit ihrer rechten Hand in die Richtung des Kampfes zeigt, als ob sie die Menge, die ihr folgt, leiten würde.¹⁸⁹ Vermutlich ist sie Gaia. Die Mutter von Zeus hat die Giganten nach der Titanomachie dazu gedrängt, gegen die Götter zu kämpfen, weil sie sich an ihrem Sohn für das Rächen wollte, was er seinem Vater Kronos und ihren Kindern angetan hatte.¹⁹⁰

¹⁸⁶ In einem zeitgenössischen Journal wurde in Leipzig ein Text veröffentlicht, der kurz die skulpturale Dekoration der Drosis beschreibt und besonders auf die Titanomachie verweist. Hesperos 1881, S. 228.

¹⁸⁷ Das Motiv von Heras Entführung während der Schlacht basierte auf der Gigantomachie. Christou 2003, S. 114, FN 243.

¹⁸⁸ Hesiod erwähnt in seinem Werk die Teilnahme der Brüder von Prometheus, Menoitios und Atlas, in der Titanomachie. Hesiod 2006, V. 509f. Zeus hat als Strafe Menoitios den Erebus geschickt und Atlas den Uranos, der ihn für immer an seinen Schultern festhält. Auch die Weise, wie der große Schild Atlas' Schulter bedeckt, ist wahrscheinlich als Hinweis auf Bestrafung zu verstehen. Über die Brüder von Prometheus siehe Kerényi 1959, S. 35f.

¹⁸⁹ In Anlehnung an Zillers Text geht Christou davon aus, dass diese Formen Zyklopen sind, die Blitze zum Zeus bringen. Die weibliche Figur mit dem nackten Oberkörper erkennt sie als Aphrodite. Christou 2003, S. 114.

¹⁹⁰ Für die Gigantomachie siehe Kerényi 2013, I, S. 31–32.

Im unteren rechten Teil des Werkes liegen die besiegten Titanen in verschiedenen Positionen auf dem Boden. Außerdem ist am Bildrand ein Loch zu sehen, aus dem viele Hände hervortasten, als Hinweis auf die Hundertarmigen, mit denen die Götter in der Schlacht kollaborierten.¹⁹¹ Das schwarze Loch symbolisiert Tartaros, den untersten Teil der Welt, in den die Titanen hineingezogen und eingesperrt werden.¹⁹² Die liegende Figur, nach der die Hände aus dem Loch greifen, stellt einen Sturz dar: Sie ist mit dem Kopf nach unten und den Beinen nach oben dargestellt, der Oberkörper zum Betrachter gerichtet. Das spezifische Motiv der Figur, die in eine große, dunkle Öffnung fällt, treffen wir wieder in der „Der schmale Weg der Tugend“ von Maarten van Heemskerck (Abb. 79).

Am unteren Rand der rechten Seite der Komposition erinnern die Haltungen der beiden Titanen, die die Hundertarmigen ziehen, an die beiden Figuren, die in Romano Fresco „Schlacht an der Milvischen Brücke“ (Abb. 68) kopfüber vom Ufer ins Wasser fallen. Diese werden auf die gleiche Weise wie die zwei Titanen dargestellt; eine frontal, während die andere dem Betrachter den Rücken zuwendet.

Das Gemälde befindet sich im Giebel der Tür der Nordwand, wobei es charakteristisch ist, dass der Künstler seine Arbeit auf den architektonischen Raum abgestimmt hat. Er nutzt die gesamte Oberfläche der Wand aus und entwickelt überzeugend die Episode des Konflikts zwischen den Titanen und den Göttern in einem Dreieck, an dem viele Figuren abgebildet sind und an der Spitze die Hauptfigur des Zeus steht.

Soweit die Identifizierung der verschiedenen Figuren. Allgemein lässt sich sagen, dass der Künstler besonders auf die sich bewegenden Körper fokussiert. Sie zeigen die verschiedenen Momente des Kampfes mit Leidenschaft und Lebendigkeit und verstärken somit die Erzählung und Dramatik der Szene. In der Komposition dominieren Barockelemente sowie die Bewegungslinien.¹⁹³

Die imposante Figur von Zeus an der Spitze des pyramidenförmigen Aufbaus hebt das vorläufige Ergebnis der Schlacht hervor, obwohl diese noch im Gange ist.¹⁹⁴ Seine zukünftige Stellung als neuer Herrscher des Himmels wird so vorbereitet. Zusätzlich wird die Betonung von Zeus durch die dargestellten Lichtverhältnisse verstärkt. Sein Körper wird gegenüber den anderen Figuren durch ein helles Licht aus dem Hintergrund hervorgehoben, während das restliche Bild von dunkleren Tönen dominiert wird.

In Griepenkerls Arbeit finden sich die gegensätzlichen Elemente nicht nur im Farbvokabular, sondern auch in der Gestaltung der Figuren. Einzig Zeus ist als vertikale Achse dargestellt, die den kompositorischen Schwerpunkt des Gemäldes definiert. Die restlichen Figuren, insbesondere die Titanenkörper, sind leicht bis stark diagonal abgebildet. Sie drücken eine kämpferische Energie aus,

¹⁹¹ Hesiod 2006, V. 147f.; Kerényi 2013, I, S. 29.

¹⁹² Gantz 1993, S. 128f.

¹⁹³ Christou 2003, S. 178.

¹⁹⁴ Malama 2005, S. 137.

die den Kampf zwischen Sieg und Niederlage beschreibt. Diese dynamische Gestaltung suggeriert die Instabilität in der olympischen Welt.

Der Künstler lehnt sich an das christliche Thema des Jüngsten Gerichts von Rubens an (Abb. 78). Christus thronet als Herr des Himmels im oberen Teil der senkrechten Bildmittelachse und hebt seine Hände in den Himmel. Er ist mit einem roten Mantel gekleidet und seine Figur ist zugleich die Lichtquelle innerhalb des Bildes. Zur rechten und linken Seite wird er von Figuren begleitet, die an ihn glauben. Auf der linken Seite der Szene ist der Aufstieg präsentiert, während auf der rechten Seite die Körper der Verdammten in die Hölle fallen.

Griepenkerl benutzte dieses Motiv des christlichen Höllensturzes und integrierte es in die Episode der Titanomachie.¹⁹⁵ Es scheint, dass er auch die Komposition übernahm, da er auf der linken Seite hauptsächlich den Impuls des Titanenangriffs in einer aufwärts gerichteten Diagonale betont, während er auf der rechten Seite den Fall der besiegten Titanen im Tartaros in einer Abwärtsdiagonalen darstellt.

Im Werk der Akademie wird mit der ganzen Komposition auf den Triumph der Götter und der Niedergang der Titanen hingewiesen. Es gibt keine freie Fläche, die Szene ist voller Figuren in verschiedenen Stellungen, sodass man von einem „horror vacui“ sprechen kann.¹⁹⁶ Trotzdem wird die Unterscheidung der Haupt- und Untergruppen sowie der Phasen des Konflikts verständlich, und zwar durch die Ausführung des Kampfes auf den Stufen.

Im gleichen Zeitraum schuf Anselm Feuerbach mit einem ganz anderen Ansatz die Titanomachie für die Deckengemälde in der Aula der Wiener Akademie der bildenden Künste.¹⁹⁷ In der Mitte der Decke befindet sich der „Titanensturz“ (Abb. 80) in einem großen ovalen Rahmen.¹⁹⁸ Die Thematik ist jedoch in beiden Fällen gleich. Die beiden Werke haben etwas unterschiedliche Titel, je nach dem, was der Künstler vermitteln möchte. In der Version der Akademie wird der Kampf zwischen den beiden Mächten hervorgehoben und dafür sind alle Götter des Olymps ganz oben dargestellt. Im Gegensatz dazu wird in der Kunstakademie die Folge des Kampfes betont, die der Fall der Titanen ist. Sie werden hauptsächlich in der Mitte der Szene dargestellt. Auch wenn in der Arbeit von Feuerbach der Kampf gestaffelt dargestellt worden ist, sind die Gruppen nicht so klar zu unterscheiden und die Komposition zeichnet sich durch eine stärkere Stabilität aus, da hauptsächlich die vertikalen Linien und nicht die diagonalen überwiegen wie bei Griepenkerl.

¹⁹⁵ Reiter 2009, S. 190.

¹⁹⁶ Charakteristisch für Griepenkerls Stil. Sattler 2013, S. 18.

¹⁹⁷ Für dieses Werk hatte Feuerbach einen Konflikt mit Theophil Hansen, wie wir aus einer Korrespondenz mit Feuerbachs Mutter im Jahr 1874 wissen. Hansen wollte eine ruhige Szene mit den Göttern des Olymps für die Deckengestaltung, aber Feuerbach fand es interessanter, ein Bild mit der Handlung der Götter darzustellen. Für Teile dieser Korrespondenz siehe Ecker 1991, S. 340f.; Kitlitschka 1981, S. 96f. Die Künstler hatten auch eine unterschiedliche Meinung über die Rolle der dekorativen Ausstattung der Decke. Der Standpunkt jedes Einzelnen findet sich bei Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 119f.; Lehmann 2011, S. 131f.

¹⁹⁸ Für weitere Informationen und Beschreibung des Werkes siehe Ecker 1991, S. 377f.

Gemeinsame Elemente in den beiden Werken sind die Verwendung des Motivs der besiegten Titanen, die in verschiedenen schwebenden Stellungen nach unten stürzen, und die Frauengruppe. Bei diesen handelt es sich um die Titaniden, die den Kampf unten erschrocken beobachten. Schließlich hat die Arbeit in Wien nicht die gleiche Spannung und Dynamik, da die Formen nicht die gleiche Plastizität und die intensiven Bewegungen aufweisen, die Farbe der Körper ist nicht so lebendig. Im Allgemeinen ist Feuerbachs Werk in Wien eine romantischere, idealistischere Wiedergabe als Griepenkerls Gemälde in der Akademie.¹⁹⁹

In der ikonografischen Tradition wurde die Szene der Titanomachie einige Male dargestellt, sowohl in der Antike als auch in der neuen Ära.²⁰⁰ Griepenkerl wählte eine andere, komplexere Wiedergabe, die sowohl Zeus' Sieg als auch Prometheus' Rolle in diesem Kampf hervorhebt. Ein weiteres Beispiel, das Prometheus an der Seite von Zeus während des Götterkampfes darstellt, wurde von Peter Janssen mit dem Titel „Prometheus mitwirkend im Kampf des Zeus gegen die Titanen“ (Abb. 81) erschaffen.²⁰¹ Dieses Werk wurde einige Jahre vor der Endzeichnung von Griepenkerl erstellt. Beim Vergleich der Werke gibt es offensichtlich ähnliche Elemente und es stellt sich zu Recht die Frage, ob Griepenkerl von diesem Projekt beeinflusst war. Prometheus, in einer sichtbaren Position, kämpft auch hier direkt neben Zeus. Der Titan hält mit einer Hand das Schild, fast als Schutz vor Zeus. Außerdem liegen zwischen ihren Beinen die Körper der besiegten Titanen sowie ein weiterer Titan mit einem großen Stein auf dem Rücken – wie bei unserem Beispiel.

Griepenkerl hat ein mythologisches Thema verwendet und gab ihm politischen Inhalt, um sich auf den derzeitigen Zustand in Griechenland zu beziehen, insbesondere auf den Kampf der griechischen Nation für die Befreiung von dem Joch der Türken.²⁰² Der Maler hatte wahrscheinlich für die Wahl dieses Themas die Ode (Abb. 3) von Georgios Tertsetis berücksichtigt, dessen vierte Strophe sich auf den Tod und die Anwesenheit eines anderen Himmels bezieht. Es scheint daher, dass er mit der Titanomachie den Tod des alten Regimes verbinden wollte.

Gleichzeitig gelingt es, durch die Raumkonfiguration eine neue Bedeutung des Werkes zu erzeugen. Der Sitz, von dem aus die Wissenschaftler Reden halten, steht direkt vor dem Bild, fast unter Zeus' Wagen. Diese Positionierung gibt den Rednern das Gefühl, dass auch sie auf ihre eigene Weise an der großen Schlacht teilhaben. Ihre Schlacht ist der Kampf um die Entwicklung des Geistes.

Diese bestimmte Bedeutung des Bildes wird mit einer Inschrifttafel von Filippou Ioannou aus weißem Marmor unterstützt, die am Architrav des Ausgangs der Halle in der Mitte der Komposition

¹⁹⁹ Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 119.

²⁰⁰ Christou 2003, S. 102. Für Werke der Titanomachie in der neusten Tradition siehe Reid 1993, II, S. 1032f.

²⁰¹ Bieber 1979, S. 74, Bild. 52.

²⁰² Reiter 2009, S. 190. Dieses bestimmte Gemälde passt in das Konzept des 19. Jahrhunderts, wo die historische Malerei monumentalen und öffentlichen Charakter hat. Wagner 1989, S. 38f.

angebracht ist.²⁰³ Das Thema der Inschrift bezieht sich auf die Rückkehr der Musen nach Griechenland und verbindet die Unabhängigkeit Griechenlands mit der Entwicklung der Bildung.²⁰⁴

„ΜΟΥΣΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΗΣ ΣΥΝΟΜΙΛΟΙ ΑΙ Τ ΑΠΟΔΗΜΟΙ
ΕΠΛΑΖΟΝΤΟ ΧΡΟΝΟΝ ΜΑΚΡΟΝ ΕΠ ΑΛΛΟΤΡΙΗΣ
ΕΜΠΑΛΙ ΝΟΣΤΗΣΑΣΑΙ ΕΣ ΕΛΛΑΔΑ ΠΟΛΥΠΙΘΟΗΤΟΝ
ΔΩΡ ΑΥ ΕΛΛΗΝΩΝ ΠΑΙΣΙ ΝΕΜΟΥΣΙ ΦΙΛΑ.“

„Musen, die mit Freiheit Umgang pflegen, die fort gegangen sind und die lange Zeit in der Fremde umherirrten, sind wiederum heimgekehrt ins geliebte Griechenland, an die Kinder Griechenlands das vielgewünschte Geschenk zu verteilen.“²⁰⁵

Im Vergleich zu den anderen Werken von Griepenkerl zeichnet sich dieses Gemälde durch seine Einzigartigkeit und Komplexität aus. In seinen Werken überwiegen vorwiegend ruhige Bilder und die meisten dargestellten Kämpfe sind einfache Kompositionen ohne viele Figuren in einer undramatischen Anordnung.

Der Künstler hat mit seiner Fantasie und bekannten ikonografischen Motiven einen neuen narrativen Effekt geschaffen, der sowohl die emotionalen als auch die spirituellen Ansichten des Betrachters hervorruft. Der dynamische Ansatz der Titanomachie, der voller Spannungen ist, kontrastiert mit dem gegenüberliegenden Bild, „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“, wie später noch ausgeführt wird.

5.2 Entwürfe

Bereits in der ersten Entwurfszeichnung der Titanomachie (Abb. 11) sehen wir eine vergleichbare Szene, wie sie im finalen Gemälde umgesetzt wurde.²⁰⁶ Allerdings ist das Bildfeld kleiner gewählt – insbesondere fehlt der untere Teil – und die Figuren sind entsprechend größer und näher am Betrachter. Kompositorisch ist der Zentralraum symmetrisch aufgebaut: Der Wagen des mittig und pompös platzierten Zeus ist frontal dargestellt, mit je zwei Pferden auf beiden Seiten. Der Herrscher des Himmels ist mit dem Attribut des Blitzbündels in der rechten Hand versehen und wird von keinem Adler begleitet. Prometheus steht links hinter Zeus, relativ passiv. Sein Torso ist klar sichtbar. Hera fehlt als Figur rechts oben. Dafür sehen wir unterhalb von Zeus eine zusätzliche Figur, die später

²⁰³ Er war ein Kämpfer von 1821 und Gelehrter.

²⁰⁴ Laios 1972, S. 235.

²⁰⁵ Für die Übersetzung danke ich Caroline Mang.

²⁰⁶ Ku. Inv.-Nr. 17797, Reiter 2009, S. 190–191, Bild 504.

verschwinden wird: einen Titanen mit Schwert und Schild. In der Platzierung der übrigen Götter gibt es ebenfalls einige Veränderungen. Zum Beispiel befinden sich Apollo und Artemis in der oberen rechten Ecke und Hephaistos in der linken Ecke gegenüber. Neben ihm reiht sich Athena unauffällig in die Göttergruppe ein.

Im Jahr 1877 folgte der Entwurf mit den architektonischen Kontextdetails, der den Titel „Zeus besiegt die Titanen“ (Abb. 17) trägt.²⁰⁷ Die Zeichnung ist noch näher am Endresultat. Sie ist dramatischer, intensiver, mit mehr Bewegungen, Details und Ebenen ausgestattet als der Erstentwurf. Wesentliche Erneuerungen betreffen das Bildzentrum, wo an der Spitze der Komposition der Adler auftaucht. Der Wagen von Zeus ist in die linke Bildhälfte gerückt und fährt nach rechts. Unter seinem Mantel versteckt sich, kaum erkennbar, Prometheus. Im Hintergrund unter dem Giebel fügte Griepenkerl auf der linken Seite weitere Personen hinzu, die später noch umformuliert werden. Durch den vergrößerten Bildausschnitt entsteht eine zusätzliche Ebene im unteren Bildvordergrund. Hier befinden sich links drei weitere aggressive Titanen sowie drei Figuren, die sich in einer Höhle verstecken. Rechts greifen Hände nach den fallenden Körpern.

²⁰⁷ Ku. Inv.-Nr. 17801, ebd., S. 191, Bild 508. Darüber hinaus existiert noch ein weiterer Entwurf, unterschrieben von Hansen, dessen Abweichungen sich auf architektonische Elemente beschränken. Laios 1972, Bild 101.

6 Die Ostwand

6.1.1 Prometheus bringt den Menschen das Feuer

Die drei Gemälde an der Ostwand tragen die Titel der Trilogie dreier Tragödien von Aischylos: „Prometheus Pyrphoros“ (Der Feuerbringer), „Prometheus Desmotes“ (Der Gefesselte) und „Prometheus Lyomenos“ (Der Gelöste).²⁰⁸ Das Bild mit dem Titel „Prometheus bringt den Menschen das Feuer“ (Abb. 82) ist ein entscheidender Punkt für die Entwicklung der Handlung an der Ostwand. Der Künstler fährt fort, indem er die Episode der Titanomachie erweitert und von den Ereignissen erzählt, die nach der Gründung des neuen Regimes auf der Erde stattfinden, die Intelligenz und Macht des Zeus hervorhebend.

Der Prometheus-Mythos beschäftigt sich besonders mit der Erweckung des Menschen, als der Mensch erscheint und sich in ein bewusstes Wesen verwandelt.²⁰⁹ Mit dieser Visualisierung beginnt der Betrachter über das Wesentliche des Mythos nachzudenken, übertrifft die narrativen Elemente des Mythos wie in den vorherigen Bildern und erfasst die inneren tieferen Bedeutungen.

Das Thema des Bildes ist das Anbieten des Feuers an die Menschheit, das vielleicht das älteste Motiv des Mythos ist, der Prometheus als Beschützer der Handwerker etabliert hat.²¹⁰ Die Deutung des Prometheus aus der sozialen Perspektive blühte während der Zeit der Aufklärung, wo er als Wohltäter der Menschheit und Initiator der Zivilisation präsentiert wird.²¹¹

Die Götter und Menschen versammelten sich in Mekone, um die Beziehungen zwischen ihnen zu regeln; dann entschied Prometheus in der Aufteilung der Opfertiere, Zeus zu betrügen.²¹² Zeus, der sich an Prometheus für den Vorfall rächen will, hat entschieden, das Feuer von den Menschen zu nehmen, damit sie nicht opfern können und endlos gequält werden.

Die Menschheit lebte ursprünglich in primitiver Ignoranz und Wildheit, daher beschloss der einfallsreiche Prometheus, in menschlicher Form vor ihnen zu erscheinen, um ihnen das göttliche Feuer zu geben, das er gestohlen hatte. Auf dem Mythos basiert ebenfalls, dass der Titan als Initiator der Zivilisation den Menschen Künste – Techne – und Lebenswissenschaft lehrt, die als treibende Kraft in der Bildung des bewussten Menschen wirken sollten.²¹³

Mit den Geschenken von Prometheus wurde es dem Menschen möglich, sich von anderen irdischen

²⁰⁸ Die Tragödie „Der Gefesselte“ ist nicht komplett erhalten und auch „Der Feuerbringer“ ist nur ausschnittsweise überliefert. Vom dritten Drama „Der Gelöste“ existieren nur Erwähnungen. Die Forscher sind sich über die Reihenfolge der Werke nicht sicher, aber am weitesten verbreitet ist diejenige, der Griepenkerl auch hier folgte. Griffith 1983, S. 282–283.

²⁰⁹ Diel 2012, S. 241. Die Bedeutung des himmlischen Feuers als Mittel zur spirituellen Erweckung des Menschen. Panofsky 1997, S. 73.

²¹⁰ Vaupel 2005, S. 17

²¹¹ Corbeau-Parsons 2013, S. 32.

²¹² Für die Episode in Mekone siehe Kurth 2009, S. 123; Kerényi 2013, I, S. 158–159.

²¹³ Reinhardt 1960, S. 191; Vaupel 2005, S. 19. Prometheus erklärt seine Gaben an den Menschen in einer aufsteigenden Reihenfolge, die einen evolutionären Verlauf vorschlägt. Aischylos 1959, V. 442f., 476f. Conacher 2004, S. 189f.

Wesen deutlich zu differenzieren und nützliches Wissen nicht nur über seine biologischen Bedürfnisse, sondern auch für sein geistiges Überleben zu erwerben. Der Mensch mit seinen neuen Kenntnissen lernte das Feuer zu beherrschen und schaffte es damit, die Natur zu beherrschen, um die Bedingungen seines Lebens zu verbessern.

Aber der Mensch hörte nicht damit auf: Er entwickelte Sprache, Religion, das heißt Kultur, damit er in Harmonie mit seinen Mitmenschen leben konnte. Prometheus bot das subtile Feuer der Vernunft und Weisheit, das verantwortlich für die menschliche Kulturentwicklung und somit der grundlegende kulturelle Antrieb des Menschen ist.²¹⁴ Interessant ist, dass er in der Ode von Georgios Tertsetis in der 5. Strophe (Abb. 3) über die göttliche Wissenschaft und den Willen zur Auferstehung spricht.²¹⁵ Wie hat Griepenkerl nun das Thema dargestellt? Prometheus Pyrphoros wird in der Mitte der Komposition als Triumphator dargestellt, der mit Selbstbewusstsein unter den Menschen steht und das Feuer als Symbol des Lebens hält. Die Art, wie der lange rote Mantel den Kopf und den muskulösen Körper bedeckt und den linken oberen Teil seines Körpers nackt lässt, weist auf einen Propheten hin.²¹⁶ Mit der linken Hand hält er den Narthex mit dem Feuer hoch, das den ganzen Raum erhellt, während er mit der rechten Hand mit einer rhetorischen Geste in Richtung Himmel zeigt, vielleicht als Hinweis auf den Ursprung des Feuers.

Narthex ist das, worin er das göttliche Element verbergen wird, um es zu den Menschen zu tragen. Es gibt verschiedene Versionen davon, wie er das Feuer versteckte. Eine Version ist, dass es Prometheus, als er das Feuer vom Himmel nahm, um es heimlich zu den Menschen zu transportieren, in einen Narthexstengel, eine Blütendolde, legte.²¹⁷

In Bezug auf die vorhergehenden Bilder hält Prometheus einen langen Stab in seiner Hand, vielleicht ist es das von Prometheus verwendete Narthexrohr, um den Menschen das Feuer zu übertragen. Für diese Haltung scheint Griepenkerl von Rahls Solon (stehende Figur mit offenen Armen rechts) im Universitätsfries in Athen (Abb. 83) beeinflusst worden zu sein.²¹⁸

Der Prometheus in der Höhle präsentiert sich bodenständig unter den Menschen mit seinem menschlich-irdischen Wesen und nicht als ein idealer Gott.²¹⁹ Mit seiner Gestalt scheint er der verängstigten Menschheit unverständliche Dinge zu erzählen. Die Haltung des Körpers mit offenen Händen gibt Heroismus und Triumph für den erfolgreichen Feuerdiebstahl von den Göttern an, um ihn der Menschheit zu übergeben, aber zugleich zeichnet es sich durch eine theatrale Pose aus. Es erinnert stark an die klassische Form von Poussins „Ordination“ (Abb. 84) aus der Serie der sieben

²¹⁴ Raggio 1958, S. 45. Für die Bedeutung des Feuers generell siehe Butzer/Jacob 2008, S. 101f.

²¹⁵ Laios 1972, S. 185.

²¹⁶ Vaupel 2005, S. 77.

²¹⁷ Kurth 2009, S. 122. Aischylos 1959, V. 110 verweist auf die Platzierung des gestohlenen Feuers im Narthex.

Aischylos 1897, S. 46. Für die verschiedenen Arten, in denen er das göttliche Feuer bewahrte, siehe Frazer 1930, S. 194–195.

²¹⁸ Ku. Inv.-Nr. 21000a, Reiter 2009, S. 147, Bild 347. Diese Beschreibung passt am besten zum Bild 348 im Buch.

²¹⁹ Vaupel 2005, S. 82.

Sakramente.

Der Titan, obwohl als starre monumentale Figur dargestellt, die vor allem durch einen langen roten Mantel mit intensiven Falten betont wird, ist aber freundlich und zugänglich gegenüber der Versammlung, mit Händen und Füßen leicht geöffnet. Dies gibt das Gefühl, dass er alle Menschen um sich herum umfasst. Die frontale, aufrechte und leuchtende Figur von Prometheus ähnelt der heiligen Figur von Christus in der Verklärungsepisode.

Die neuerschaffenen Menschen sind in einer Höhle versammelt und befinden sich in einer Notlage; sie sehen nicht, sie hören nicht, sondern leben wie Ameisen in einer Höhle.²²⁰ Um die Prometheus-Heldenfigur ist die ganze Szene organisiert. Die Gesichter der Menschen spiegeln gemischte Gefühle wider: Überraschung, Erstaunen und Bewunderung für das unverständliche Phänomen, dem sie ausgesetzt sind. Prometheus steht zwischen ihnen mit Sicherheit und Überlegenheit, um seine Rolle als Leitfigur kultureller Entwicklung zu betonen.²²¹

Dennoch steht das starke Feuer, das Prometheus hochhält, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und dient als die Hauptachse der Aufführung, auf deren Grundlage alle Personen angeordnet sind. Das Feuer sieht so hell aus, dass manche Menschen ihre Augen vor dem Licht schützen müssen.

Die Menschen der Höhle sind in drei Gruppen organisiert. Auf der rechten Seite befinden sich fünf weibliche Figuren auf verschiedenen Ebenen und zwei von ihnen halten kleine Kinder. Auf ihren Gesichtern spiegeln sich die Überraschung und die Angst beim Betrachten des Feuers von Prometheus wider. Selbst die Haltung ihrer Körper zeigt ihr Zögern, aber auch ihre Bewunderung. Charakteristisch ist die Tatsache, dass die zwei Frauen im Hintergrund sehr nah beieinander sind, während eine auf der Schulter der anderen ruht.

Das kleine Kind in der Nähe des Betrachters versteckt ängstlich den Kopf im Körper seiner Mutter, da es nicht in der Lage ist, das Mysterium zu verstehen und das strahlende Licht, das die Hand von Prometheus mit dem brennenden Narthex streut, zu ertragen. Seine Mutter betrachtet das Feuer mit Verwunderung, die sich in ihrer Hand unter dem Kinn manifestiert.

Griepenkerl hat das spezifische Motiv der Mutter mit dem Kind auf ihren Füßen, die die Szene mit Bewunderung betrachtet, für sein Werk in der Villa Toscana, „Ceres als Gründung des Herdes“ (Abb. 85), mit einem anderen Ergebnis erneut verwendet. Aber dort ist die Mutter von der Seite kniend gezeigt und mit offenen Händen aus Bewunderung, da sie auf ihren Füßen das Kind hat, dessen Körper dem Betrachter gegenübersteht, während sein Blick auf die Szene gerichtet ist. Auch die Ceres-Figur in der Mitte zwischen verschiedenen Figuren verweist auf unsere Figur des Prometheus und erklärt auf diese Weise ihre gemeinsame ähnliche Funktion.²²² Die Tragik der Szene

²²⁰ Aischylos 1959, V. 442f.

²²¹ Wagner 1989, S. 227.

²²² Sattler 2013, S. 93.

wird in der Version der Akademie jedoch mehr betont, weil die Figuren mit einem starken Farbkontrast zwischen dem Gesicht und dem Körper wiedergegeben wurden.

In dem Werk in Athen sind zwei weibliche Figuren rechts zu sehen. Der Blick der jüngeren Mutter ist auf die Mitte der Szene fokussiert. Zwischen ihren Beinen steht ihr Kind. Das Kind berührt mit der Hand die Schulter seiner Mutter, während sein Kopf nach hinten fällt, um besser auf das Feuer zu schauen.

Weiter hinten ist eine alte Figur mit einer Hakennase und mit einem vom Schal bedeckten Kopf dargestellt. Mit seiner linken Hand versucht sie, den Stoff von dem Gesicht zu ziehen, um das Feuer besser sehen zu können. Sie ist von einem beliebten Renaissance-Typus inspiriert, z. B. Giorgione.²²³ Vergleicht man die Arbeit von Rubens „Kreuzaufrichtungsalter“ (Abb. 86) am Rande der Komposition, ist eine Gruppe von Frauen in verschiedenen Altersstufen und mit Kindern in ihren Armen vertreten, ihre Gefühle sind erkennbar in ihren Gesichtern. Interessant ist die Tatsache, dass auch die älteren Frauen in ähnlicher idealer antikisierender Kleidung dargestellt werden.

Man könnte sagen, dass verschiedene Lebensalter und vor allem kleine Kinder dargestellt sind, nicht nur, um die Dramatik der Szene zu betonen, aber vom Konzept her zu zeigen, dass sich dieses große Ereignis nicht nur auf die Gegenwart, sondern auch auf die Zukunft bezieht. Denn die neue Generation ist der Nachfolger der Erhaltung und Entwicklung des göttlichen Wissens. Das ist das Erbe des Prometheus an die Menschheit.

In der zweiten Gruppe in der dunklen Tiefe dargestellt, unterscheidet sich eine alte, ehrwürdige Gestalt mit einem langen Bart und einem blauen Mantel, der die rechte Oberseite bloß lässt und ihren Kopf bedeckt. Christou zufolge handelt es sich um den Okeanos, weil die Art und Weise, wie der Mantel den Körper und den Kopf bedeckt, auf die Kleidung von Prometheus verweist. Auf diese Weise will der Künstler ihre gemeinsame Eigenschaft zeigen, dass sie Titanen sind.²²⁴ Auch im ersten Bild des Saales wird der Flussgott mit den gleichen Merkmalen dargestellt.

Der Okeanos bedeckt mit seiner rechten Hand seine Augen, um sich vor dem blendenden Licht des Feuers zu schützen, und daneben ist eine jugendliche männliche Figur dargestellt. Sie hält einen kleinen Stab, der vielleicht mit dem Feuer von Prometheus angezündet wird. Mit der rechten Hand zeigt der junge Mann in Richtung Prometheus und spricht gleichzeitig die neben ihm stehende Gestalt an. Ein typisches Motiv ist, dass die Menschen durch das göttliche Licht geblendet werden und ihre Augen mit den Händen bedecken, wie in der christlichen Abbildung von Raffaels „Die Transfiguration“ (Abb. 87) entnommen.

Die letzte Gruppe ist auf der linken Seite und besteht aus drei Figuren. Das erste Mitglied der Gruppe

²²³ Diese besondere Figur ähnelt sich in den alten weiblichen Figuren Michelangelos in der Sixtinische Kapelle. Christou 2003, S. 125–126.

²²⁴ Ebd., S. 123, FN 257.

ist ein kleiner Junge, der auf die Seite des Feuers zugeht, wobei sein Rücken zum Betrachter gewandt ist und seine Hände nach oben gerichtet sind. Die anderen zwei sind laut Christou wahrscheinlich die zwei Geschwister von Prometheus, Epimetheus und Menoitios.²²⁵

Die aufrechte Figur ist leicht nach vorne gelehnt und sieht mit Neugier in Richtung des Prometheus, um das Feuer besser zu unterscheiden. Es handelt sich um Epimetheus, der einen Hammer in der rechten Hand hält, was zeigt, dass er bereits das Wissen zur Herstellung von Werkzeugen besitzt.²²⁶ Er hat sogar die gleichen Gesichtszüge wie Prometheus und der Mantel bedeckt den Kopf in ähnlicher Weise. Auch der Mantel hat die gleiche Farbe wie Epimetheus' Kleidung im gegenüberliegenden Bild des Saales, das die Menschenbildung zeigt.

Die ältere Sitzfigur mit leicht nach vorn gebeugtem Oberkörper hat im Gegensatz zu den anderen Figuren Prometheus den Rücken zugewandt. Auch steht sie fern abseits, mehr im Dunkeln und mit einer Hand auf dem Kopf, wodurch ihre Verzweiflung oder Überlegung in Bezug auf das Ereignis, das in dem Moment stattfindet, betont wird.

Auch Lebedzki hat für seine Arbeit am Fries der Universität in Athen Archimedes in ähnlicher Weise (Abb. 88) abgebildet, als eine nachdenkliche, etwas abseits sitzende Figur.²²⁷ Archimedes ist in Seitenansicht dargestellt, während sich der obere Teil seines Körpers nach vorne beugt und seine linke Hand auf dem Gesicht liegt.

Griepenkerl fügt links im Hintergrund in verkleinertem Maßstab zwei Figuren ein, die sich außerhalb der Höhle befinden. Die Umwelt erinnert an eine arkadische Landschaft und die Figuren wirken so, als würden sie in eine andere Welt gehören, während ihre Aufmerksamkeit auf die Höhle gelenkt ist.²²⁸ Die beiden Figuren vermitteln den Eindruck, Prometheus aus der Ferne zu beobachten, zum Zeitpunkt des Begehens der Straftat, als er das göttliche Feuer den Menschen übergibt.²²⁹

Laut Christou ist dies eine zusätzliche Szene, die auf die Vergangenheit deutet. Sie würde sich auf die Erhaltung der Kontinuität der Zivilisation von Deukalion und Pyrrha beziehen. Somit würden sich diese zwei Figuren im Bild gerade hastig von der Flut entfernen.²³⁰

Diese Interpretation erscheint im Vergleich mit der ikonografischen Tradition nicht plausibel, zum Beispiel im Werk Rubens. Meistens sind die beiden Figuren so dargestellt, dass sie Steine sammeln und werfen. Aus jedem Stein, den Deucalion wirft, wird ein Mann geboren und aus der gleichen Geste seiner Frau Pyrrha wird eine Frau geboren. Dies sehen wir im Fall von Griepenkerl nicht.

Meiner Meinung nach handelt es sich um zwei männliche Figuren. Sie könnten die Personifikation der Gewalt „Bia“ mit ihrem Bruder, dem Staat „Kratos“, sein. Sie sind die treuen Diener des neuen

²²⁵ Ebd., S. 126.

²²⁶ Vaupel 2005, S. 77.

²²⁷ Ku. Inv.-Nr. 21000c, Reiter 2009, S. 147, Bild 348. Diese Beschreibung passt am besten zum Bild 347 im Buch.

²²⁸ Vaupel 2005, S. 77.

²²⁹ Pagenelis 1886, S. 22.

²³⁰ Christou 2003, S. 121, 126.

Tyrannen Zeus, die das Gesetz für ihn anwenden und darauf abzielen, Prometheus zu fassen. Der eine hält sogar einen hohen Speer in der rechten Hand. Es handelt sich also um jene Figur, die Prometheus in den Kaukasus führen wird. Die Geste der anderen Figur, die mit dem Finger auf den Verbrecher zeigt, verweist auf die Rolle von Kratos.

Es ist charakteristisch, dass diese bestimmte Zweiergruppe nicht zur Gruppe in der Höhle gehört, weil sie anscheinend bereits die „technai“ beherrscht, da sie Waffen hergestellt haben. Auf diese Weise wird auf die Festnahme des Prometheus durch die Vertreter des Zeus Bezug genommen, die die Fortsetzung der Geschichte sein wird.

In Bezug auf die anderen Bilder des Saales ist es die einzige Szene, in der die Ereignisse in einem geschlossenen Raum, in einer Höhle stattfinden, während das Loch auf der linken Seite seine Tiefenwirkung betont. Der Wechsel zwischen dem Innen- und Außenraum ähnelt dem Werk von Léon Davent „Herakles überraschte Fanus, der ihn für Omphale verwirrte“ (Abb. 89), rechts wird der geschlossene Raum dargestellt und links ein kleiner Teil der äußeren Umgebung. Dieses Beispiel hat auch andere gemeinsame Elemente mit der Arbeit von Griepenkerl. In der Mitte der Szene ist eine stehende Figur in strenger Vertikalität dargestellt, die mit ihrer linken Hand einen langen Stab hält, an dessen Spitze eine starke Flamme brennt. Auch um ihn herum befinden sich andere Figuren, liegend oder sitzend.

Eine Besonderheit in unserem Bild ist der intensive Farbkontrast. Er trägt zur Dramatik der Szene bei, wo in der Mitte für die Darstellung von Prometheus intensiv-warme Farben verwendet wurden, während an den Rändern eher weich-kalte Töne dominieren. Zur gleichen Zeit kann die Verwendung dieser Technik als ein positives Zeichen der Evolution interpretiert werden, unterstützt durch den Lauf der kalten Farben an dem Rand des Bildes und wärmere Töne in der Mitte, wodurch das Gefühl erzeugt wird, dass aus Chaos und Unfähigkeit ein Übergang zu Leben und Wissen gemacht wird. Die leuchtend rote Farbe von Prometheus' Kleidungsstück, ebenso wie das gelbe Feuer, definiert den Bereich, in dem der Fokus des Betrachters liegen sollte.

Auf der linken Seite der Szene sind die Figuren in dunkleren Farben wiedergegeben, im Gegensatz zu den Gesichtern der anderen Seite wurden für die Gesichter, die vom göttlichen Feuer beleuchtet werden, wärmere Töne verwendet.

Der Akzent liegt klar auf Prometheus, der sich gegenüber den anderen Figuren hierarchisch abhebt. Er ist nicht nur ins Licht getaucht, sondern wird frontal mit starker Vertikalität dargestellt, um Stabilität und Stärke zu symbolisieren. Auf der anderen Seite werden die menschlichen Figuren von den intensiven Bewegungen und von Diagonalität dominiert, die ihre gemischten Gefühle und ihre sensible Position anzeigen. Die Komposition ähnelt dem Werk „Die Institution der Eucharistie“ von Poussin (Abb. 90), wo Christus in strenger Vertikalität dargestellt wird und von den Aposteln umgeben ist. Diese werden entweder seitwärts oder mit ihren Rücken und intensiven Gesten

dargestellt.

Rahl hat den Prometheus als Lichtbringer auch im Fries der Athener Universität (Abb. 91) abgebildet. Das Thema der Entwicklung der Kultur und Wissenschaft im alten Griechenland war dort eine Laudatio an König Otto I.²³¹ Die Szene beginnt von rechts mit Prometheus, der das Feuer des Wissens bringt, und endet auf der linken Seite mit dem Apostel Paulus, der das Licht des Christentums trägt. Das Ziel des Künstlers ist, zwei verschiedene Schöpfungsmythen zu verbinden: den Urmythos von Prometheus mit der urchristlichen Predigt des Apostel Paulus, beides Märtyrer verschiedener Ideologien, die jedoch beide auf den Menschen fokussieren.²³²

Rahl konzentrierte sich nur auf die Aktfiguren à la Michelangelo und nicht auf die Szenen. Es ist eine intensive plastische Form mit großen Bewegungen. Das Bild des Lehrers hat ähnliche Elemente wie die Arbeit von Griepenkerl. Prometheus wird von Rahl als Prediger dargestellt, der dem Menschen das Feuer bringt, das er mit seiner rechten Hand hält, da er mit der linken auf seine Seite zeigt.²³³ Die Menschen befinden sich zu seinen Füßen. Interessant sind auch hier die Motive der Frau mit dem kleinen Kind in ihren Armen, die beide ratlos auf die Seite der Flamme blicken, und jene der distanzierten Figur mit der Hand auf dem Gesicht. Griepenkerl war sich dieses Werkes bewusst, denn in seinen ersten Entwürfen für das Oldenburger Museum (Abb. 92) hatte er zunächst Prometheus als Feuerbringer vorgeschlagen, was dann durch die Episode des Diebstahls ersetzt wurde. Im Vergleich zu Rahls Arbeit ist Griepenkerl der gleichen Komposition mit ähnlichen Motiven gefolgt.

Griepenkerl hatte dieselbe Episode für die Akademie der Schönen Künste in Wien, etwa zur gleichen Zeit, in einem ovalen Rahmen (Abb. 93) gemalt. Dies ist eine andere Komposition mit weniger Figuren und ohne starke Farbkontraste wie in der Version von Athen. Im ovalen Bild trägt Prometheus die gleiche Kleidung, aber es wurde nicht das tiefe Rot verwendet, das Griepenkerl für die Bilder von Athen wählte. Die Motivation von Griepenkerl war dabei, die Harmonie des Ganzen zu bewahren. Daher hatte er den Farbcharakter und die Formensprache der Zeichnung Feuerbachs „Prometheus zusammen mit den Okeaniden“ als Vorbild übernommen, die sich auf der anderen Seite seines Werkes „Prometheus als Gründer des Herdes“ befand.²³⁴ Gleichzeitig bewahrt er aber seinen strengen klassischen persönlichen Stil, die scharfen Konturen und sanften Farbabstufungen.²³⁵ Ferner ist er nicht als Titan ausgezeichnet, sondern scheint unter den Menschen integriert zu sein, die um das Feuer versammelt sind und vorsichtig die Rede von Prometheus beobachten. Auf diese Weise wird die Eigenschaft des Prometheus als Feuerbringer betont; dank dem Feuer werden die primitiven Menschen sozialisiert und die Sprache wird entwickelt – eine notwendige Bedingung für die

²³¹ Christou 2003, S. 21f.

²³² Vaupel 2005, S. 76–77.

²³³ Ebd., S. 76.

²³⁴ Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 127.

²³⁵ Sattler 2013, S. 92.

Schaffung der Kultur. Interessant ist die Tatsache, dass auch hier rechts eine männliche Figur, die einen Speer hält, dargestellt ist.

Im Bild von Athen wählte der Künstler die Art und Weise, das Motiv des Prometheus als Feuerbringer in der Höhle zu porträtieren, um den Anfangszustand zu betonen, in dem der Mensch war, bevor er zu einem bewussten Wesen wurde. So wird gezeigt, dass Prometheus für das Erwachen der Menschheit verantwortlich war.

Der Künstler behält die narrative Konsistenz der Malerei in der Dekoration bei. In derselben Position an der gegenüberliegenden Wand wird die Rolle des Prometheus als Ur-Künstler für die Erschaffung des Menschen präsentiert, während hier, als Fortsetzung der Geschichte des Menschen, Prometheus als Stifter jeglicher Kultur dargestellt ist.²³⁶ Beide Auffassungen passen somit in die Theorie von Giovanni Boccaccio, wo „Prometheus duplex“ als „homo naturalis“ und „homo civilis“ konzipiert wird.²³⁷

„Der Feuerbringer“ ist eine besondere Szene, die sich auf zeitgenössische Situationen der griechischen Nachkriegsgesellschaft bezieht. Insbesondere lassen sich Gemeinsamkeiten mit Griechenland feststellen, das nach dem Krieg neu organisiert werden musste, damit seine Bürger ein neues kollektives Bewusstsein bilden und eine nationale Identität erwerben konnten, die die Organisation der Gesellschaft auf der Grundlage gebildeter und gesetzestreuer Bürger ermöglichen würde.²³⁸

Prometheus beschloss, eine führende Rolle im Erwachen der Menschheit zu übernehmen, was zum technischen Fortschritt und zur sozialen Organisation führen würde, obwohl er die Prophezeiung seiner Mutter kannte. Seine Taten stellten den Grund für die Strafe Zeus dar, die ihn auf einen Felsen im Kaukasus verbannen würde. Das folgende Bild zeigt die Folgen seiner Handlungen, sich der Macht zu widersetzen.

6.1.2 Entwürfe

Griepenkerl verfolgte in den beiden Entwürfen einen anderen Ansatz. In der ersten Version von 1872 (Abb. 94) gibt es eine Unstimmigkeit, was die Betitelung des Werkes betrifft.²³⁹ Die Zeichnung selbst trägt auf dem Blatt II den Titel „Feuerraub“. Im Arbeits-Jahrbuch beschreibt der Künstler jedoch das Bild mit „Prometheus bringt den Menschen das Feuer“. Diese Beobachtung wurde in der kunsthistorischen Literatur bisher nicht thematisiert. Meine These ist, dass Griepenkerl zuerst beide Episoden in einem Bild darstellen wollte. Ein Hinweis darauf könnte die sitzende Gestalt in der

²³⁶ Vaupel 2005, S. 63.

²³⁷ Dülmen 1998, S. 28; Vaupel 2005, S. 23. Zu mehr zum Begriff des „doppelten Prometheus“ von Boccaccio in der Renaissance siehe Steiner 2016, S. 23f.

²³⁸ Malama 2005., S. 22, 49. Zu mehr für den Aufbau des neuen nationalen Image siehe Bastéa 2000, S. 29–30.

²³⁹ Ku. Inv.-Nr. 17798, Reiter 2009, S. 191, Bild 507.

oberen linken Ecke sein, die in der zweiten Version ersetzt wurde. Die Pose mit der Hand, die den Kopf stützt, erinnert an den schlafenden Zeus in der Oldenburger Version des Feuerraubs (Abb. 48). Vielleicht handelt es sich also auch hier um Zeus, von dem Prometheus kurz davor das Feuer gestohlen hatte, um es den Menschen zu bringen.

Der relativ undefinierte Raum und die Pose des Prometheus unterstützen diese Vermutung der Synthese zweier Episoden aus dem Mythos. So befindet sich Zeus im hellen Hintergrund, der wohl die göttliche Welt symbolisiert. Prometheus und die Menschen, denen er das Feuer bringt, befinden sich im dunklen Vordergrund, der die Erde darstellt. Der Titan ist als bewegte Figur mit nach rechts gedrehtem und leicht geneigtem Oberkörper dargestellt. Er erscheint, als wäre er eben aus der himmlischen Sphäre in die weltliche getreten.

Der Entwurf, der fünf Jahre später entstand (Abb. 95), weist maßgebliche Ergänzungen auf, die in der finalen Version noch verstärkt wurden.²⁴⁰ Griepenkerl hatte das Konzept des Höhlenraums geschaffen. Er gruppiert die Figuren in einer großen Höhlenlandschaft mit zwei Öffnungen zur Außenwelt. Drei Figuren stehen etwas entfernt beim Höhleneintritt und nähern sich Prometheus. Auch die drei Männerfiguren links unten bewegen sich ausdrücklich auf ihn zu. Im Vordergrund rechts schuf Griepenkerl eine sitzende, weibliche Rückenfigur mit einem Kind. In den ersten beiden Darstellungen steht Prometheus noch nicht in starker Vertikalität als Triumphator zwischen den Menschen.

²⁴⁰ Ku. Inv.-Nr. 17803, ebd., S. 194, Bild 511.

6.2.1 Der gefesselte Prometheus beklagt von Okeaniden

Das Thema des vorangegangenen Zyklusbildes war die Übergabe des Feuers an die Sterblichen. Auf die Episode des Feuerbringers Prometheus folgt der Höhepunkt des Dramas: Der Titel des Bildes ist „Der gefesselte Prometheus beklagt von Okeaniden“ (Abb. 96). Hier wird die Bestrafung des Titanen durch Zeus dargestellt. Wegen der ungerechten Strafe, die er erleiden muss, um zum Gemeinwohl der Menschen beizutragen, wird Prometheus auch als erster Märtyrer der Geistes- und Gewissensfreiheit bezeichnet.²⁴¹

Der Akt geht auf das zweite Werk der Aischylos-Trilogie zurück. Die literarische Episode handelt davon, wie die schwache menschliche Gattung vor der Zerstörung des neuen Tyrannen Zeus gerettet wurde. Der Philanthrop Prometheus bot ihr das göttliche Feuer an. Die Sterblichen erreichen mit geeigneten Mitteln, ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Dadurch können sie überleben, eine Zivilisation kreieren und optimistisch in ihre Zukunft blicken.

Aufgrund des Ungehorsams des Titanen befahl Zeus jedoch seinen Dienern, Bia und Kratos, den Übertreter zu fangen und ihn an einen verlassenen Ort zu verbannen. Nachdem sie ihn gefangen hatten, führten sie ihn auf die höchste Spitze des Kaukasus und fesselten ihn mit Ketten, die Hephaistos dafür ungern geschmiedet hatte.²⁴² Zeus entschied, dass dem Prometheus als Strafe ein Adler jeden Tag die Leber auffressen sollte, die jedoch in der Nacht wieder entstehen würde – am nächsten Tag käme der Adler wieder, um sie erneut zu verschlingen.²⁴³

Das ewige Martyrium des Titanen symbolisiert seine Opferung, die er zu erleiden hat, weil er das spirituelle Erwachen der Menschheit ermöglichte. Seine Taten waren notwendig, damit jeder Sterbliche durch die Entwicklung des Geistes zu einem bewussten Wesen werden kann und so die schöpferische Kraft Fortbestand hat.²⁴⁴

Die Darstellung des gefesselten Prometheus hat die Künstler seit der Antike beschäftigt und deshalb bot sie denjenigen eine Herausforderung, die dieses Thema abbilden wollten. Auf der einen Seite mussten sie einer bestimmten Linie folgen, die gut zum Zeitgeist passte, aber gleichzeitig wollten sie sich distanzieren und ihre eigene Version herausarbeiten.

Wie hat Gripenkerl das Thema verarbeitet? In der Mitte der Komposition ist die heroische Figur des Prometheus abgebildet. Sie ist die wichtigste Figur der Szene, weshalb alle Personen um ihn herum versammelt sind. Prometheus ist aufrecht an den Felsen gebunden, mit Ketten an seinen Armen und

²⁴¹ Pagenelis 1886, S. 32.

²⁴² Zur Bedeutung der Ketten generell siehe Butzer/Jacob 2008, S. 179–180.

²⁴³ „Gleichermaßen erfährt die Bestrafung des Prometheus eine philosophisch-allegorische Auslegung, indem die Leber als das Herz bezeichnet wird, wo nach Ansicht der Philosophen die Weisheit ihren Sitz haben sollte.“ Steiner 2016, S. 33–34. Für die verschiedenen Bedeutungen der Leber in Texten siehe Detienne/Vernant 1989, S. 54f.

²⁴⁴ Panofsky 1997, S. 89–90, FN 53.

Beinen. Seine Hände sind zu Fäusten geballt. Sein linker Fuß steht auf einer erhöhten Felsstufe. Hinter Prometheus liegt sein roter Mantel auf dem Felsen, der ihn nur spärlich bedeckt.

Die gewundene Haltung des Titanen betont seine Körperlichkeit und erinnert an eine „Figura serpentinata“. Sein Blick ist nach oben gerichtet, als Referenz zum Ursprung der göttlichen Strafe. Er ist nicht deformiert durch Schmerz, wie es in der Ikonografie üblich ist. Aber Prometheus schafft es, seine Gefühle zu kontrollieren, und erscheint mit einem ruhigen Gesichtsausdruck, als ob er das Martyrium akzeptieren würde.

Sein Körper, realistisch wiedergegeben, erleidet Schmerz, aber Prometheus erträgt ihn mit Heroismus. Seine Brust erscheint aufgeblasen und in einer leichten Aufwärtsbewegung, während die Einzelheiten seiner Rippen und die gestreckten Muskeln der Hände auf den Schmerz hindeuten. Links ist der Adler abgebildet, der von Zeus geschickt wurde, um dem Titanen, der sich wegen seiner Ketten nicht verteidigen kann, endloses Elend zuzufügen. Der Raubvogel steht mit beiden Beinen auf Prometheus' rechtem Oberschenkel, um mit seinem Schnabel in dessen Rippe die Leber aufzufressen.²⁴⁵

Das Motiv des Felsens in der Mitte der Szene, das einen großen Teil des Bildraumes einnimmt, erinnert an eine Szene bei Annibale Carracci (Abb. 97). Es behandelt den Mythos von Andromeda, die auch an einen Felsen gebunden wurde, um für das Wohl des Landes geopfert zu werden.

Von der Antike bis heute ist die Bestrafung des Prometheus ein beliebtes Thema aufgrund des göttlichen Leidens zugunsten des menschlichen Überlebens und der kreativen Entwicklung des menschlichen Geistes. Für die Wiedergabe der Strafe von Prometheus bezog sich Griepenkerl hauptsächlich auf den Text von Aischylos, in dem der Akt des Diebstahls als entscheidend für die Rettung und Entwicklung der Menschheit anerkannt wird. In dieser Erzählung leidet Prometheus für seine heroische Tat und agiert daher als Archetyp, der sich der Macht des Zeus entgegenstellt.²⁴⁶ Dies steht im Kontrast zur Version von Hesiod, in der seine Tat verurteilt und Prometheus als Rebell dargestellt wird, der den göttlichen Zorn erleidet.²⁴⁷

Diese Episode wurde also auf verschiedene Weise verstanden und wiedergegeben, aufgrund der Komplexität der Interpretation des Themas und ihrer Anpassungsfähigkeit an die Ideologie jeder Epoche. Im Laufe der Zeit ist die Szene des gefesselten Prometheus die berühmteste in der ikonografischen Tradition des Mythos geworden. Die ersten Beispiele erschienen im 8. Jahrhundert vor Christus, in denen Prometheus aufrecht auf einem Felsen oder einer Säule gebunden dargestellt wurde.²⁴⁸ Eine ähnliche Darstellung wurde von Piero di Cosimo (Abb. 35) im 15. Jahrhundert gemalt.

²⁴⁵ Diderot interpretiert den Adler als „the emblem of deep meditation and loneliness“. Corbeau-Parsons 2013, S. 32. Für die verschiedenen Interpretationen des Adlers siehe Butzer/Jacob 2008, S. 5–6.

²⁴⁶ Corbeau-Parsons 2013, S. 99.

²⁴⁷ Reinhardt 1960, S. 192; Bremer 1988, S. 145f.

²⁴⁸ Raggio 1958, S. 45f. Für Beispiele in der Antike siehe Roscher 1897, S. 3085f. Für spätere Werke im 15. Jh. siehe Steiner 2016, S. 186f. Für 19. Jh. siehe Reid 1993, II, S. 930f.

Sie zeigt Prometheus an einen Baum gebunden. Dann wird der Mythos im 16. und 17. Jahrhundert neu interpretiert und die Episode der Bestrafung zu einer neuen Bildtradition, die sich in zwei Szenen aufteilt: in den Moment der Fesselung und den des Martyriums.²⁴⁹

Das innovative Leidensmotiv bei Rubens (Abb. 23), der sich auf die literarischen und ikonografischen Quellen der Antike und der Renaissance bezog, war ausschlaggebend für die Präsentation des gefesselten Prometheus in der Barockzeit.²⁵⁰ Bei Rubens haben der Titan und der Adler die gleiche Größe und Wichtigkeit.²⁵¹ Der Körper des Gefesselten fällt diagonal nach unten rechts, mit den Beinen nach oben links. Der Kopf ist leicht nach oben angehoben, obschon ihn die Krallen des Adlers fest am Boden halten möchten. Der Adler ist als Spiegel der Prometheus-Figur, also mit einer ähnlichen diagonalen Achse, über dem Körper des Titanen dargestellt.²⁵² Im Vordergrund ist das vom Schmerz verzerrte Gesicht sichtbar, ebenso wie der gestreckte Körper, der leidet. Dieses besondere Motiv der invertierten Liegefigur gab dem bestrafte Titan eine neue Bedeutung als Konfliktfigur.²⁵³ In all diesen spezifischen Beispielen wird Prometheus als eine isolierte-tragische Figur präsentiert, die dem Zorn des Zeus nicht entgehen kann. In der Version der Akademie bezieht sich Griepenkerl auf die antike Ikonografie. Gleichzeitig greift er aber auch die neue motivische Entwicklung des Mythos auf, die in Deutschland im 19. Jahrhundert vorherrschte. Damit betonte er den rebellischen Aspekt von Prometheus' Persönlichkeit gegen das Regime und als Eroberer seiner eigenen Chimären.²⁵⁴ Der Wohltäter der Menschen wird hier in einer triumphalen Pose dargestellt, der sein Martyrium erduldet. Seine Torturen stehen symbolisch für die Kämpfe und Leidenschaften der Menschen, die diese ertragen müssen, um Wissen zu erwerben.

Die Okeaniden erscheinen als Chor, der mit der Notlage des angeketteten Titanen mitleidet und die grausame Macht des Zeus kritisiert.²⁵⁵ Die weiblichen Figuren umgeben den Titanen und drücken ihre Verzweiflung aus, indem sie ihren Blick auf jenen Punkt richten, an dem der gefesselte Prometheus leidet.

Im Hintergrund links befindet sich die erste Gruppe, bestehend aus drei weiblichen Figuren. Die äußere Gestalt legt aus Angst ihre Arme dicht an ihre Brust, während die mittlere Figur aus Verzweiflung ihre Hände über den Kopf hebt. Die ganze Haltung ihres Körpers, mit einer Neigung nach links, hebt ihre Verwirrung und Emotionalität hervor. Dieses Bildmotiv verweist auf die

²⁴⁹ Kurth 2009, S. 127.

²⁵⁰ Georgievska - Shine 2009, S. 31.

²⁵¹ Der Adler wurde von Frans Snyders gemalt, Atkins 2015, S. 68f.

²⁵² Ebd., S. 52.

²⁵³ Steiner 2016, S. 186f., 240f. Das Motiv der Bewegung ist eine neue Darstellung der Bestrafung, die im Text nicht erwähnt wurde, aber die bildende Kunst des 16. Jh. gibt ihre eigene Interpretation und Bedeutung. Vaupel 2005, S. 25f.

²⁵⁴ Corbeau-Parsons 2013, S. 108.

²⁵⁵ Christou 2003, S. 131.

leidende Figur der Andromeda in Rubens Werk (Abb. 98). Die letzte Okeanide dieser Gruppe neigt aus Traurigkeit ihren Kopf in Richtung Prometheus und hält ihre linke Hand verzweifelt auf das Kinn. Etwas weiter unterhalb der Dreiergruppe steht eine andere weibliche Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter allein steht und ihre Hände, vielleicht aus Angst, zum Gefesselten streckt. Diese Wiedergabe ähnelt der entsprechenden Figur in der Arbeit von Cornelius mit dem Titel „Die vier apokalyptischen Reiter“ (Abb. 66), die in der linken Bildhälfte im Vordergrund auch mit nach hinten gestrecktem Rücken in ähnlicher Weise gestikuliert. Der Unterschied ist, dass bei uns nur der obere Teil der Figur dargestellt ist und mit etwas weniger Dramatik wiedergegeben wird.

Auf der rechten Seite der Szene, unter dem Felsen des Martyriums, ist die andere Gruppe von Okeaniden dargestellt. Sie besteht aus drei Figuren, die mit theatralischen Gesten um das ungerechte Schicksal des Titanen trauern. Die erste Figur, mit nacktem Rücken zum Betrachter, kniet mit verschränkten Armen nahe dem Fuß von Prometheus. Die Figur neben ihr ist dem Betrachter zugewandt und verbirgt vor Traurigkeit das Gesicht in ihren Händen. Schließlich wird die dritte Figur mit dem Kopf auf die Tragödie gerichtet und dem Blick auf den Adler dargestellt. Aus Schmerz berührt sie ihren Kopf mit beiden Händen, während ihr nackter Körper dem Betrachter zugewandt ist. Die Art und Weise, wie sie ihre Trauer ausdrückt, erinnert an eine Figur in der Apotheose Heinrichs IV von Rubens (Abb. 99).

Zwischen den beiden Gruppen der Okeaniden gibt es einige Unterschiede. Die Gruppe links der Bestrafungsszene befindet sich etwas weiter weg von Prometheus. Nur die Okeanide in der Mitte ist fast gänzlich dargestellt, von den anderen ist lediglich der Oberkörper abgebildet. Somit erwecken sie den Eindruck, aus dem Wasser aufzutauchen. Im Gegensatz dazu werden in der Gruppe gegenüber die Figuren kniend auf dem Boden und fast vollständig dargestellt. Sie scheinen dem Gefesselten näher zu sein. Charakteristisch ist, dass die Darstellung der Frauenkörper mit unterschiedlichen Farbpaletten wiedergegeben wurde. Auf der rechten Seite wurden für die Okeaniden weiße und hellere Töne verwendet, im Verhältnis zur linken Gruppe, die in einer hinteren Bildebene liegt, für die wärmere und dunklere Farben verwendet wurden. Die Präsenz der Okeaniden verleiht dem Werk einen stark dramatischen Charakter, da sie mit ihren starken Gesten das Leid des Prometheus beweinen. Die Weise, wie sie den Felsen einkreisen, erinnert an einen Tanz in einer antiken Tragödie.²⁵⁶

Feuerbach hatte etwa zur gleichen Zeit für die Akademie der bildenden Künste in Wien auch den gefesselten Prometheus zwischen den trauernden Okeaniden gemalt.²⁵⁷ In dem ovalen Rahmen (Abb. 100) wird ein anderer Bildtypus des Gefesselten verwendet. Dieser geht hauptsächlich auf die

²⁵⁶ Ebd., S. 131.

²⁵⁷ Für Informationen und Beschreibung des Werkes siehe Ecker 1991, S. 349f. Feuerbach war mit den kleinen Darstellungen an der Decke fertig, die das Werk umgeben, nämlich Aphrodite, Uranos und Gaia. Bastl/Reiter/Schober 2013, S. 127.

Barockzeit zurück, wobei die invertierte Liegefigur den Prometheus entmacht; er wird als leidender Körper, als eine tragische Figur dargestellt.²⁵⁸ Prometheus ist – auf dem Boden liegend in starker diagonaler Verkürzung mit dem Kopf zum Betrachter und den Beinen nach oben dargestellt – von den Okeaniden umgeben, die ihn beweinen. Von oben frisst der Adler seine Eingeweide, während der Schmerz und die Verzweiflung stark sein Gesicht prägen. Die Szene zeichnet sich im Vergleich zu Gripenkerls Werk durch weniger Dramatik aus, da die Okeaniden nicht mit intensiven Gesten dargestellt werden, die das Bedauern und die Verzweiflung äußern. Gemeinsames Merkmal der beiden Werke ist hingegen die starke Präsenz des Meerelementes.

Neben den Füßen des Prometheus in der Athener Akademie befindet sich eine sitzende Figur, die aus Traurigkeit ihr Gesicht mit dem Mantel bedeckt. Diese rätselhafte Figur ist wahrscheinlich Okeanos.²⁵⁹ Laut des Mythos rät der Flussgott dem Prometheus, seine Haltung gegenüber Zeus zu seinem Vorteil zu ändern; er ist also bereit, ihm zu helfen.²⁶⁰ Der untröstliche Okeanos ist mit einem langen blauen Mantel bedeckt. Sein Kopf ist nach unten gebeugt, wo nur sein linker Unterarm und seine Hand hervorragen, um seinen Mantel zusammenzuhalten. Gripenkerl hatte ein ähnliches Motiv für sein Werk mit dem Titel „Die erste Saat“ (Abb. 101) in der Villa Toscana verwendet. Die sitzende Figur ist nach vorne gebeugt, aber der blaue Mantel bedeckt die Figur nicht vollständig. Das Gesicht und die Hände sind freigelegt und die Falten des Kleidungsstücks sind nicht so stark ausgearbeitet. Die hoffnungslose Haltung unseres Okeanos steht im Kontrast zu den Figuren der Okeaniden, die der Szene eine besondere Energie und Lebendigkeit geben. Der Künstler betont mit der verzweifelten Geste des Gottes zusätzlich den emotionalen Höhepunkt der Szene.²⁶¹ Das Motiv der betrübten Figur, die vollständig mit dem Mantel bedeckt und vor Trauer nach vorne gebeugt ist, verweist auf die Figur der Jungfrau Maria, einer „Pieta“, z. B. von Gustave Moreau (Abb. 102), die um den Tod Christi trauert. Die Kombination der Motive der beklagenden Okeaniden unter Prometheus rechts und links, die sich in intensivem emotionalen Zustand befinden, und die Präsenz des Okeanos, der sitzend am Rand der Szene abgebildet wird, existiert auch im nahezu gleichzeitig entstandenen Werk von Peter Janssen (Abb. 103).²⁶²

Rechts der zentralen Szene sieht man etwas in den Hintergrund gerückt zwei stehende Figuren, die Hephaistos und Hermes verkörpern. Sie beobachten das Martyrium von Prometheus. Hephaistos trägt seinen charakteristischen ovalen Hut und hält einen Hammer in der rechten Hand, mit dem er unter Zwang die Fesseln des Prometheus geschmiedet hat. Seine Aufmerksamkeit ist auf den Gefesselten

²⁵⁸ Atkins 2015, S. 40.

²⁵⁹ Christou 2003, S. 133.

²⁶⁰ Aischylos 1959, V. 285f.

²⁶¹ Christou behauptet, dass der Künstler für die tragische Figur von der Vaterfigur des Agamemnon in der Opferung der Iphigenie inspiriert wurde, und besonders von dem Fresko in Pompeji. Christou 2003, S. 135, 137.

²⁶² Bieber 1979, I, S. 75–76, Bild 49–50.

gerichtet.²⁶³ Daneben steht Hermes mit seinen charakteristischen Attributen – dem Caduceus, einer Flügelhaube und Flügelschuhen. Sein linker Arm ist in die Richtung des Prometheus gestreckt. Diese Geste vermittelt den Eindruck, dass er Hephaistos anspricht.

Zeus hatte seinen Boten Hermes geschickt, um vom Titanen das Orakel zu entlocken, von wem er in Zukunft entthront werden würde.²⁶⁴ Die Figur des Hermes auf der rechten Seite der Szene dient somit wahrscheinlich als ein indirekter Hinweis auf die zukünftige Befreiung von Prometheus.

Dieses Figurenpar ist am Martyrium beteiligt, wird aber passiv als Zuschauer gezeigt. Im Vergleich spielen die Zwei in der Version von Dirck van Baburen (Abb. 104) eine aktivere Rolle bei der Bestrafung des Titanen. Es wird jedoch ein anderer Zeitpunkt der gleichen Episode dargestellt: Hephaistos legt als Vollstrecker der Entscheidung von Zeus dem Prometheus die Ketten an. Der lachende Hermes überwacht die Realisierung der Strafe und sein Blick richtet sich dabei auf den Betrachter.

Bei Griepenkerl herrschen in der Mitte hauptsächlich dunkle Farben in Blau- und Grautönen vor. Insbesondere der Felsen, die Figur des Okeanos und der Raubvogel sind in diesen Tönen gezeichnet. Der bewölkte Himmel in der Ferne wie auch der Zorn des Zeus tragen zur dramatischen Atmosphäre bei. Die Farbigkeit der Gewänder der Okeaniden sowie ihrer leuchtenden Körper brechen die melancholische Stimmung. Die warmen Farben, die für die Zeichnung der Frauenkörper benutzt wurden, ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und entlasten gleichzeitig vom Schrecken der Szene.

Die heroische Figur des Titanen wird besonders hervorgehoben. Er ist aufrecht und frontal zum Betrachter gewendet. Seine Haltung bildet eine starke vertikale Achse in der Mitte der Komposition, die rechts und links von den beklagenden Figuren umschlossen wird, die entweder im Sitzen oder nur mit dem Oberkörper dargestellt sind. Die Figur des Gefesselten liegt nicht nur etwas höher, sondern ist auch etwas größer als die anderen Figuren der Szene dargestellt. Ferner wird in der Bildmitte eine imaginäre Pyramide aus den Figuren des Flussgottes und der Okeanide auf der rechten Seite gebildet, deren Spitze das Gesicht des Titanen einnimmt.

Die Betonung der Dominanz von Prometheus ist bemerkenswert: Während der gefesselte Prometheus zum Beispiel in der Zeichnung von Bonaventura Genelli (Abb. 105) auf dem Felsen sitzt und von der Seite porträtiert wird, erscheint er nicht so stolz und heroisch wie bei uns, sondern unterdrückt.²⁶⁵ Sein Körper beugt sich vor Schmerz nach vorne. Die Figur des Prometheus scheint sogar ihre Unabhängigkeit verloren zu haben, da sie den Eindruck erweckt, sich mit dem Adler zu einem Ganzen zu vermischen.

²⁶³ Über die Beziehung zwischen Prometheus und Hephaistos siehe Kerényi 1959, S. 58f.; Corbeau-Parsons 2013, S. 14–15.

²⁶⁴ Über der Rolle des Hermes siehe Kerényi 1959, S. 53f.

²⁶⁵ Ku. Inv.-Nr. 6858, Reiter 2009, S. 114, Bild. 280.

Griepenkerl hatte sich auch in der Vergangenheit, für seine Arbeit im Oldenburger Museum (Abb. 106), mit der Szene des gefesselten Prometheus befasst. Die Art und Weise der dort dargestellten Bestrafung ist derjenigen der Akademie sehr ähnlich. Ihr fehlt es jedoch an Narrativität und Dramatik durch zusätzliche Personen. Im Oldenburger Bild fokussiert der Künstler daher mehr auf das Moment der Tortur durch den Adler. Der Effekt dieses Bildaufbaus ist anders als bei uns: Er ist schwächer, denn Prometheus ist nicht heroisch dargestellt, da er fast auf dem Boden sitzt und sein Körper nicht mit der starken Vertikalität wie in der Szene der Akademie dargestellt wird. Bei uns steht der narrative Kontext im Vordergrund und nicht die autonome Darstellung des gequälten Titanen, der allein leidet.

Auch Rahl (Abb. 107) hatte das gleiche Thema gemalt, aber völlig anders zusammengesetzt. Seine Figur des leidenden Prometheus besetzt fast den gesamten Bildraum, um ihren Status als Titan hervorzuheben. Sie ist eher flächenhaft dargestellt, die Konturen sind nicht so deutlich wie bei Griepenkerls Figur. Prometheus wird sitzend und nicht, wie in der Version der Akademie, aufrecht und frontal dargestellt. Der Körper ist leicht gedreht und der rote Mantel bedeckt hauptsächlich seinen unteren Teil. Er ist nur mit den Händen und nicht mit den Beinen an den Felsen gebunden. Auf seinen Füßen liegt der getötete Adler, der im Vergleich zum Körper von Prometheus ziemlich groß ist. Ganz rechts ist Herakles, der mit seinem Pfeil den Adler getötet hat. Rahl zeigt somit auf dem Bild einen anderen Moment derselben Episode. Herakles nähert sich nun Prometheus, um ihn zu befreien. Bei Griepenkerl taucht Herakles nicht auf, weil er eine andere Botschaft vermitteln möchte: Sein Hauptziel war es, das dramatische Heldentum des Prometheus hervorzuheben.

Griepenkerls Bild orientiert sich stark an der Textvorlage von Aischylos, da er fast alle Personen, die den Titanen laut Mythos besuchen, zusammen darstellt. Da der Titan von vielen Figuren umgeben ist, ist auch das Element der Isolation, wie es in der Ikonografie üblich ist, nicht im Vordergrund. Stattdessen wird eine theatralische Atmosphäre geschaffen, die hauptsächlich auf Emotionen basiert. Das Motiv des gefesselten Prometheus hoch auf dem Felsen dient in der Ikonografie als Präfiguration für das christliche Thema der Kreuzigung.²⁶⁶ Aus diesem Grunde gibt es eine Korrelation zwischen der mythologischen und christlichen Bildtradition: Sie betont das gemeinsame Schicksal der zwei Personen, die unsägliches Leid für das Wohl der Menschheit ertragen haben.²⁶⁷ Auch Griepenkerl war noch von dieser prägenden Ideologie des 17. Jahrhunderts beeinflusst, die die Parallelität zwischen den Figuren des Prometheus und Christus erkannte und hervorhob. So verweist unsere Gestalt des Prometheus – aufrecht und frontal mit der Wunde an der Rippe dargestellt, an den Felsen

²⁶⁶ Hall 1974, S. 254

²⁶⁷ Atkins 2015, S. 56.

fixiert und mit seinem Blick in den Himmel gerichtet – auf die Figur des gekreuzigten Christus. Es handelt sich somit um eine Art „christianisierten Prometheus“.²⁶⁸

Die christianisierte Weise, mit der der Künstler den Prometheus darstellt, ergibt sich nicht nur aus den eben aufgezählten symbolischen Elementen, sondern auch aus der Komposition mit den Begleitfiguren.²⁶⁹ Diese Merkmale erinnern an Rubens' Bild (Abb. 108), wo die Gestalt Christi in der Mitte gekreuzigt ist. Wie bei uns sind unter dem Martyrium die trauernden Figuren dargestellt und auf der rechten Seite die Soldaten, die von Weitem dem Vollzug der Strafe zuschauen.

Das Martyrium des Titanen ist ein ständiger Zyklus der Zerstörung und Wiedergeburt der Leber. Die Phasen wechseln sich ab, so wie der Tag ständig der Nacht folgt.²⁷⁰ Diese Situation kann in Verbindung gebracht werden mit dem Bild des Diebstahls des Feuers an der gegenüberliegenden Wand, wo ebenfalls ein kontinuierliches Phänomen stattfindet: der Lauf der Zeit.

Das Martyrium von Prometheus symbolisiert im Fall der Akademie den persönlichen Kampf des Wissenschaftlers, der mit Erkenntnis und Logik agiert und nicht von Emotionen geleitet handelt. Es ist ein scheinbar endloser Kampf für die Anerkennung seiner Ideen und wissenschaftlichen Leistungen, die er für das Gemeinwohl entwickelt.

6.2.2 Entwürfe

Im ersten Entwurf (Abb. 109) hatte Griepenkerl eine ähnliche Komposition vorgeschlagen, die nicht so dramatisch war und weniger Figuren beinhaltete.²⁷¹ Dafür wirkte der Adler in der ersten Version proportional größer. Zu Beginn wurde Prometheus nicht in solch einer triumphierenden Pose dargestellt. Während er im Endergebnis zum Himmel schaut, blickt er in der ersten Zeichnung zum Adler und in der folgenden zum Betrachter. In beiden Entwürfen wurde er nur mit einer erhobenen Hand dargestellt, während seine Linke den Felsen berührt.

Signifikante Veränderungen, die der Künstler in der zweiten Zeichnung (Abb. 110) vollzog, sind die Hinzufügung von Hephaistos neben Hermes sowie der sitzenden Figur mit der blauen Kleidung zu den Füßen des Titanen.²⁷² Ihr Gesicht ist jedoch – im Gegensatz zum finalen Bild – noch sichtbar. Bei den Figuren der Okeaniden gibt es ebenfalls einige Unterschiede zum Endergebnis in Bezug auf ihre Anzahl und Posen. Die Veränderungen verleihen der Szene eine intensivere Dramatik.

²⁶⁸ Corbeau-Parsons 2013, S. 19f.

²⁶⁹ Ebd., S. 140.

²⁷⁰ Detienne/Vernant 1989, S. 56.

²⁷¹ Ku. Inv.-Nr. 17798, Reiter 2009, S. 191, Bild 507.

²⁷² Ku. Inv.-Nr. 17803, ebd., S. 194, Bild 511.

6.3.1 Herakles befreit Prometheus

Auf die Bestrafung folgt die Erlösung, die auf der dritten Szene der Ostwand dargestellt ist und den Titel „Herakles befreit Prometheus“ (Abb. 111) trägt. Das Bild basiert auf dem letzten Werk der Aischylos-Trilogie mit dem Titel „Prometheus Lyomenos“, von dem nur einige Ausschnitte gerettet wurden. Basierend auf den schriftlichen Überlieferungen gibt es mehrere Möglichkeiten, warum Zeus schließlich beschlossen hat, Prometheus durch Herakles die Freiheit zu schenken.²⁷³ Die Textvorlagen erzählen, wie Gerechtigkeit durch den sterblichen Herakles wiederhergestellt wird. Mit seinem Bogen wird er den blutrünstigen Adler töten, der Prometheus auf ewig zu quälen droht. Auf die Befreiung des Prometheus durch Herakles folgt Chirons Angebot, dem Titanen seine Unsterblichkeit zu schenken.²⁷⁴

Das Bild zeigt den Moment, kurz nachdem der Titan von den Fesseln seiner Bestrafung befreit wurde und nun wie bewusstlos auf einem Vorsprung des Felsens sitzt. Sein Körper ist leicht nach rechts gedreht, seine rechte Hand ruht auf der Schulter der männlichen Figur neben ihm, während sein linker, fast ausgestreckter Arm von Herakles gehalten wird. Der Oberkörper des Titanen ist nackt und bildet eine leichte Kurve, die seine Schwäche anzeigt, die er nach dem Martyrium empfindet. Prometheus erscheint hier nicht als Held, sondern körperlich und geistig geschwächt, sodass er mehr mit der menschlichen als mit seiner göttlichen Natur identifiziert wird.

Um diese Szene darzustellen, orientierte sich der Künstler hauptsächlich an der christlichen Tradition. Der Blick von Prometheus, der auf den Blick des Herakles trifft, zeigt entweder Schmerzen aufgrund der Wundversorgung oder einen Ausdruck von Dankbarkeit gegenüber dem Sohn des Göttervaters, der ihn befreit hat. Wie im vorigen Bild wurde der Blick in besonderer Weise betont und verweist auf den Blick des leidenden Christus, in möglicher Bezugnahme auf den Idealismus der Renaissance, in der Prometheus als Präfiguration Christi erkannt wurde.²⁷⁵

Die dargestellten Figuren sind in Kleingruppen um den befreiten Prometheus angeordnet. Auf der linken Seite der Szene steht neben Prometheus eine rätselhafte männliche Figur. In stehender Pose, sich leicht in Richtung des Titanen neigend, wischt sie mit einem Tuch in ihrer rechten Hand sanft das Blut von der gefüllten Leber. Der Stoff ist in leuchtend weißer Farbe gemalt und kontrastiert mit Prometheus' dunkler Haut. Das spezielle Motiv des Gewebes für die Wundversorgung verweist auf die Beweinung Christi, jenen Zeitpunkt, als das Blut von den Wunden des Körpers Christi abgewischt wird.²⁷⁶

²⁷³ Ein Grund war, dass Prometheus Zeus die Gefahr erzählte, die Macht von seinem Sohn zu verlieren, den er mit Themis erwerben würde; ein anderer Grund war, dass er seinen Sohn Herakles ehren wollte. Kurth 2009, S. 125; Kerényi 2013, I, S. 162–163.

²⁷⁴ Aischylos 1897, S. 12, 139–140.

²⁷⁵ Christou 2003, S. 144. Über Prometheus' verschiedene Vorstellungen in der Renaissance siehe Dülmen 1998, S. 27f.; Grünwald 2008, S. 611f.; Kurth 2009, S. 127f.; Steiner 2016, S. 17f.

²⁷⁶ Vaupel 2005, S. 46.

Christou erkennt in dieser männlichen Figur den Neffen von Herakles, den Iolaos, der seinen Onkel manchmal zu dessen Heldentaten begleitet.²⁷⁷ Man könnte aber auch davon ausgehen, dass es Epimetheus ist, wenn man ihn mit dieser Figur in den vorherigen Zyklusbildern vergleicht. So hat die Kleidung der unbekanntes Figur den gleichen Farbton wie bei der Menschenbildung. Auch die Gesichtszüge ähneln jenen des Prometheus, was Verwandtschaft suggerieren könnte.

In der Befreiung des Prometheus befindet sich links neben den Beinen des Helden eine sitzende Figur. Sie hält ein Werkzeug wie eine Zange, mit der sie die Fesseln des Prometheus brechen konnte, während sie mit ihrer linken Hand einen Teil von ihnen umfasst. Die Haltung ihres nackten Körpers sowie ihre blonde und lockige Frisur bezieht sich auf die dekorative Figur eines Ignudo des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle.²⁷⁸

Auch für diese rätselhafte Figur im Werk der Akademie stellt sich die Frage nach ihrer Identität, da kein Bezug zu anderen Beispielen der Bildtradition oder Erwähnungen des Textes besteht. Einer Annahme von Christou zufolge handelt es sich bei dieser Figur um einen der Brüder von Prometheus, entweder Epimetheus oder Menoitios.²⁷⁹

Dieser Gedanke erscheint in meinen Augen nicht überzeugend, weil der junge Mann nicht wie eine der Figuren aussieht, die in den vorherigen Bildern erschienen sind. Auch seine Gesichtszüge sind ganz anders als jene des Prometheus. Da er sehr jugendlich wirkt, könnte es sich bei dieser Figur um Iolaos handeln, den Neffen von Herakles.²⁸⁰ Die gleiche Figur findet sich auch in einem älteren Werk von Griepenkerl, in der Darstellung eines Jünglings im Augusteum (Abb. 112), dem Oldenburger Museum.²⁸¹ Am Rande dieser Szene umgeben verschiedene Gestalten die Hauptperson, den sitzenden Homer. Neben seinen Beinen befindet sich – ebenfalls auf der linken Seite wie bei uns – eine jugendliche Sitzfigur. Sie weist eine ähnliche Haltung auf, mit dem Rücken fast gänzlich zum Betrachter gedreht und Richtung Homer blickend. Dieser versucht ihm Wissen zu vermitteln. Der Jüngling hält daher Gegenstände, die zu diesem Bildthema passen. Der Betrachter hat das Gefühl, dass er einen Schüler mit seinem Lehrer erblickt, wobei der Schüler die junge Generation symbolisiert. Die in etwas größeren Proportionen dargestellte Rückenfigur auf der rechten Seite im Vordergrund wird uns ebenfalls in einer ähnlichen Form begegnen und einen Lorbeerkranz halten.

Auf der rechten Seite der Befreiung in der Akademie sehen wir Herakles. Er fungiert als Retter des Titanen vor dem Martyrium und symbolisiert höchste moralische Kraft.²⁸² Er ist im Vergleich zu den anderen Figuren der Szene etwas größer dargestellt, um seine heroische Tat zu betonen. Er beugt sich

²⁷⁷ Christou 2003, S. 142.

²⁷⁸ Ebd., S. 142.

²⁷⁹ Ebd., S. 142.

²⁸⁰ Iolaos hatte Herakles zu seiner Heldentat gegen die lernäische Hydra begleitet, seine Anwesenheit auf dem Bild könnte ein Hinweis auf die besondere Episode sein, bei der der Pfeil von Herakles den Kentaur Chiron versehentlich verletzte, wobei dieser Pfeil das Blut der Hydra in sich trug.

²⁸¹ Gradel 2002, S. 188–189.

²⁸² Marr 1999, S. 149.

zu dem verwundeten Prometheus. Sein rechter Unterarm stützt den Rücken des Titanen, als wollte Herakles ihm helfen aufzustehen, um den Lorbeerkrantz entgegenzunehmen, der ihm angeboten wird. Mit seiner Linken hält er sanft die Hand des Titanen. Herakles' Bogen und Köcher auf seinem Rücken deuten auf die Mittel hin, mit denen er den Adler getötet hat. Das Tier liegt hinter seinen Füßen, sodass nur die Flügel zu erkennen sind. Interessant ist die unvollständige Darstellung der nackten Beine des Retters, deren Darstellung, wie angenommen wird, dem Künstler Schwierigkeiten bereitet hatten.²⁸³

Die übrigen Figuren im Werk zieren die rechte Seite der Komposition. Im Vordergrund hat eine kniende männliche Figur den Rücken zum Betrachter gedreht und bietet mit ihrer linken Hand dem Prometheus den Lorbeerkrantz an. Mit der rechten Hand zeigt sie zum Horizont, auf den Kentaur Chiron. Diese Geste weist darauf hin, dass er Prometheus seine Unsterblichkeit gegeben hat. Rechts neben ihr nimmt der Oberkörper einer weiteren männlichen Figur den Hintergrund ein, die mit der linken Hand zum Himmel zeigt.

Auf diese zwei Personen gibt es keinen Bezug in der schriftlichen oder bildlichen Tradition, sodass es sich um ein persönliches Hinzufügen des Künstlers zu handeln scheint, um die Erzählung zu vervollständigen. Es wird angenommen, dass die enigmatischen Figuren als Symbol für die ganze Menschheit dienen, die den Wohltäter ehrt, indem sie ihm einen Krantz aus Lorbeer geben, als Symbol der Unsterblichkeit und des Ruhms.²⁸⁴ In Bezug auf das Thema der Ehrerbietung gibt es eine Parallellität zur siebten Strophe der Ode von Georgios Tertsetis (Abb. 3), wo der Begriff des Ruhmes der Welt erwähnt wird. Vielleicht ließ sich Griepenkerl davon für die rechte Figur inspirieren.

Interessanterweise taucht das Lorbeer-Motiv auch in einem etruskischen Spiegel auf, der die Apotheose des Prometheus (Abb. 113) darstellt: Der Titan ist sitzend zwischen Herakles und Pollux abgebildet und sein Kopf ist mit einem Lorbeerkrantz geschmückt.²⁸⁵

Im Hinblick auf die prominente Figur auf der rechten Seite, die Prometheus seine Ehrerbietung erweist, wurde Griepenkerl vermutlich von Rubens Gründung von Konstantinopel (Abb. 114) inspiriert. In diesem Werk ist ebenfalls am rechten Bildrand eine männliche Rückenfigur dargestellt. Sie kniet sich als Zeichen des Respekts nach vorn und bietet mit ihrer linken Hand einen Gegenstand an. Ihre rechte Hand führt den Blick des Betrachters über die zentrale Szene.

Auf der rechten Seite hinten ist die unsterbliche Figur von Chiron dargestellt. Chiron ist der weise Kentaur, der seine Unsterblichkeit dem Prometheus anbot, um ihn von den schrecklichen Schmerzen zu erlösen, die ihm die unheilbare Wunde am Fuß bereiteten.²⁸⁶ Die Wunde stammt von einem

²⁸³ Christou 2003, S. 145, FN 303.

²⁸⁴ Roberts 1998, S. 403.

²⁸⁵ Raggio 1958, S. 46.

²⁸⁶ Kurth 2009, S. 124–125.

vergifteten Pfeil von Herakles, der ihn versehentlich traf.²⁸⁷ Da der weise Kentaur unsterblich war, war er wegen der unheilbaren Wunde verurteilt, sich ewig zu quälen. Der einzige Weg, um von diesen schrecklichen Schmerzen erlöst zu werden, war es, den Zeus anzuflehen, ihm den Tod zu schenken. Letzterer überließ die Unsterblichkeit von Chiron dem reumütigen Prometheus, der damit wieder zum Gott wurde.

In der Darstellung ist Chiron schwer verletzt. Er kann den Schmerzen nicht länger standhalten und sitzt deswegen auf dem Boden, während er die geflügelte Gestalt hinter ihm umarmt.²⁸⁸ Diese besondere Figur hält eine umgekehrte Fackel in ihrer rechten Hand, die in der bildlichen Tradition als Symbol des Todes dient.²⁸⁹ Der Tod ist gekommen, um den sterbenden Chiron zu holen. Die Art, wie der Kentaur die geflügelte Gestalt umarmt, zeigt, dass er freiwillig stirbt, um den Titanen zu erlösen. Ein ähnliches Paar verwendete Griepenkerl im Triumph von Neptun und Amphitrite (Abb. 28) für den Palazzo Grassi, wo rechts eine weibliche Gestalt die geflügelte Figur in gleicher Weise umarmt. Auch die Wiedergabe der Kleidung und der intensive Farbkontrast der Figuren sind ähnlich. Die ungewöhnliche Figur des Chiron mit erhobenen Armen verweist auf das Motiv der Entführung der Deianeira von Guido Reni (Abb. 115), in der auch ein Kentaur, nämlich Nessus, dargestellt ist.

Eine Besonderheit in Griepenkerls Befreiung des Prometheus sind die Hände, die eine komplexere und entscheidendere Rolle als in den vorangegangenen Darstellungen haben. Im Bild fehlen intensive Bewegungen, dafür wird die sorgfältige Zeichnung der Gesten im Raum hervorgehoben. Diese wirken als Verbindungselement zwischen den Figuren, um die Beziehungen zwischen ihnen und ihren Gefühlen besser zu vermitteln. Das Ergebnis in dieser Szene ist hauptsächlich eine Atmosphäre von Ruhe und Stabilität.

Die Darstellung kann auf Farben basierend unterteilt werden. Die linke Seite wurde in dunklen Tönen gemalt, wo das graue Kolorit des Felsens ohne starke Gegensätze dominiert. Der einzige starke Farbkontrast besteht aus dem weißen Tuch auf Prometheus' Körper. Auf der anderen Seite, wo der blaue Himmel den Hintergrund bildet, wird die Szene weiter aufgehellert. Zwischen dem Kentauren und der geflügelten Gestalt gibt es einen weiteren Farbenunterschied. In der Zeichnung von Chirons Körper dominieren helle Farben, während dunklere Töne für die Flügel und das wehende Gewand des Todes verwendet werden.

Ein Blick auf die ikonografische Tradition zeigt, dass die Episode der Befreiung hauptsächlich in Darstellungen der Antike aus dem 6. und 5. Jh. v. Chr. dargestellt wird.²⁹⁰ Der Künstler bezog sich

²⁸⁷ Herakles wollte die Kentauren für ihre Illegalität bestrafen und in ihre Höhlen treiben. Seine Pfeile waren vergiftet, weil sie in das Blut der lernäische Hydra getaucht waren, aber einer von ihnen hatte unabsichtlich den unschuldigen Chiron getroffen. Kerényi 2013, II, S. 123. Für verschiedene Werke mit Chiron siehe Reid 1993, I, S. 302f.

²⁸⁸ Christou erkennt dieses Paar als den Helden Bellerophon mit seinem geflügelten Pferd Pegasos, die Chiron im Himmel begleiten, um seinen Platz als Kentaur in dem Sternbild einzunehmen, in der von Zeus vorgegebenen Position. Christou 2003, S. 147.

²⁸⁹ Panofsky 1970, S. 94.

²⁹⁰ Raggio 1958, S. 45f. Für antike Darstellungen bei der Befreiung Prometheus' siehe Roscher 1897, Spalte 3089f. Für

für die athenische Szene nicht auf bekannte ikonografische Traditionen, sondern bevorzugte einen persönlichen Ansatz mit ergänzenden Themen, um die Befreiung des Titanen neu zu interpretieren. Die ikonografische Tradition variiert je nachdem, was der Künstler hervorheben möchte. In der Barockzeit, wie in der Darstellung von Cesio (Abb. 116), wird im Vordergrund vor allem Herakles mit dem durch seinen Pfeil erlegten Adler dargestellt, um die Heldenfigur als Urbild des Mannes hervorzuheben, der es durch seine Taten schaffte, die Unsterblichkeit zu erreichen.²⁹¹ Damit erscheint er als Gegensatz zur invertierten Liegefigur des Titanen.

In späteren Werken, wie in der Zeichnung von Cornelius (Abb. 117), werden die Figuren von Prometheus, Herakles und des tierischen Bestrafers fast in der gleichen Ebene im Vordergrund dargestellt. Der gefesselte Titan liegt halb auf dem Boden, als ihn sein Befreier rettet, indem dieser die Ketten bricht. Links im Hintergrund sind einige Okeaniden zu unterscheiden.

Eine besondere Interpretation sehen wir in der Zeichnung von Genelli (Abb. 118), der die Natur des Prometheus als Titan betont, der von seinen Fesseln befreit wurde und aufrecht als Sieger vor dem liegenden Herakles steht.²⁹²

In der Version der Akademie ist der getötete Adler jedoch nicht das Hauptthema. Genauer gesagt liegt er hinter der Figur des Retters und nur die Flügel treten in Erscheinung. Sie sind in dunklen Tönen gehalten und daher schwer erkennbar. Auf diese Weise möchte der Künstler hervorheben, dass der Akt der Erlösung nicht das zentrale Thema der Szene ist, sondern die Bedingungen, die nach der Heldentat vorherrschen, während gleichzeitig die Rolle von Chiron betont wird.

Die Befreiung des Prometheus von Herakles hatte Griepenkerl zuvor für das Oldenburger Museum (Abb. 119) verwendet, aber die Komposition war völlig anders. Sie ist einfacher als in der Akademie von Athen und kommt wie im ganzen Zyklus ohne die zusätzlichen Personen aus.²⁹³ Der Titan sitzt im Oldenburger Vergleichsbeispiel ebenfalls links der Zusammensetzung, fast frontal und etwas aufrechter vor dem Felsen. Er wirkt starrer, da seine Füße und Arme noch gefesselt sind. Seine linke Hand ist in Richtung von Herakles erhoben, ebenso sein Blick, was den Eindruck erweckt, dass er ihm für seine Tat dankt. Der sterbliche Held ist in kleinerem Maßstab dargestellt und trägt die Haut des besiegten Löwen. Er nähert sich dem gefesselten Prometheus, indem er seine rechte Hand nach vorne hebt und mit seiner linken den Bogen hält, mit dem er den Adler getötet hat. Das erlegte Tier liegt in einer unübersehbaren Position, auf der ersten Bildebene, direkt neben Prometheus' Füßen. Die Szene stellt den Moment gleich nach der Tötung des Adlers durch Herakles dar – aus diesem Grund ist Prometheus immer noch in Ketten –, während in der Akademie die weiteren Handlungen nach der Heldentat von Herakles dargestellt sind.

einige modernere Beispiele siehe Reid 1993, II, S. 935f.

²⁹¹ Vaupel 2005, S. 46, FN 103.

²⁹² Ku. Inv.-Nr. 6857, Reiter 2009, S. 114, Bild 281.

²⁹³ Sattler 2013, S. 93.

In unserem Bild in der Akademie ähneln die Komposition und einige Motive der Darstellung der Beweinung Christi, in der dessen liegender Leib von stehenden oder sitzenden Trauergestalten umgeben ist.²⁹⁴ Ein typisches Vergleichsbeispiel ist das Werk von Crivelli (Abb. 120). In diesem wird Christus sitzend zwischen diesen Gestalten dargestellt. Er wirkt kraft- und hilflos, seine rechte Hand lehnt an den Rücken der Jungfrau Maria, die sich ebenfalls mit einem weißen Tuch um die Wunde an seiner linken Seite kümmert. Johannes der Täufer wird gegenüber dargestellt und hält liebevoll die linke Hand von Christus.

Nimmt man nun die zwei Zyklusbilder vor der Beweinung in den Blick, die ebenfalls Bekanntes aus der christlichen Tradition entlehnen, zeigt sich, dass Griepenkerl in allen drei Gemälden der Ostwand auch der Chronologie der Passion Jesu folgte. Im ersten Gemälde war es das Motiv Christi in der Verklärung des Herrn, im zweiten das Motiv der Kreuzigung für die Bestrafung und für die Befreiung vom Martyrium hat er schließlich jenes der Beweinung Christi benutzt.

Zusammengefasst verließ sich der Künstler in diesem Bild nicht auf die übliche Darstellungsweise der Befreiung von Prometheus, sondern verwendete zusätzliche Themen, innerhalb und außerhalb des Mythos. Er schaffte so eine neue Annäherung an die Episode, die komplexer und narrativer erscheint. Die Szene zeigt gleichzeitig die Befreiung des Titanen und seine Verehrung.

6.3.2 Entwürfe

Griepenkerl hat das Thema der Befreiung des Prometheus im Vorfeld graduell weiterentwickelt, wobei der Fokus auf den leidenden Prometheus immer stärker wurde.²⁹⁵ Einzelne Veränderungen führen zu diesem Eindruck.

Anfänglich (Abb. 121) gab es die zwei Figuren, die Prometheus auf der linken Seite begleiten, noch nicht. Sie wurden erst im zweiten Entwurf von 1877 (Abb. 122) hinzugefügt. In dieser Version scheint die stehende Männerfigur, Prometheus zu helfen, sich aufzurichten. Noch hält er kein weißes Tuch, um die Wunden vom Titanen zu reinigen. Der jugendliche Mann vor ihm, der sitzend in Rückenansicht dargestellt ist, ist gerade dabei, die Fußketten zu entfernen. In der Endversion ist dieser Vorgang bereits fertig.

Auch der Adler wechselte im Laufe der Zeit seine Darstellungsweise. Zuerst wurde er groß und präsent im Bildvordergrund am Rande der Komposition platziert. Bevor er im Gemälde in den Hintergrund tritt, liegt er in der zweiten Zeichnung von 1877 bereits etwas verkleinert vor Prometheus' Füßen und wirkt weniger isoliert vom Geschehen.

Der Titan selbst wirkt auf dem Erstentwurf relativ lebendig, weil er ohne Hilfe aufgerichtet auf dem

²⁹⁴ Vaupel 2005, S. 78.

²⁹⁵ Für den Entwurf des Jahres 1872 siehe Ku. Inv.-Nr. 17798, Reiter 2009, S. 191, Bild 507. Für den Entwurf des Jahres 1877 siehe Ku. Inv.-Nr. 17803, ebd., S. 194, Bild 511.

Felsen sitzt. Er wird in der zweiten Zeichnung verändert, sodass er sich gegen den Stein lehnen kann. Diese ermüdete Haltung wird schlussendlich noch intensiver.

Auch die Rolle von Herakles verändert sich entsprechend. Während er am Ende den verletzten Prometheus bemitleidet, wird er zunächst eher heldenhaft und nicht empathisch dargestellt. So zeigt er in den ersten Versionen mit der Hand in Richtung des Kentauren, der seine Unsterblichkeit für Prometheus geopfert hatte, und lenkt somit die Aufmerksamkeit weg vom Titanen. Schließlich ändert sich auch die Pose der knienden Figur rechts unten. In der zweiten Version bietet sie Prometheus mit beiden Händen einen Kranz an. Im finalen Gemälde hält er diesen nur mehr mit der Linken und weist, als Rückenfigur, mit der Rechten zum Kentauren.

7 Die Südwand

7.1 Aufnahme des Prometheus in den Olymp

Das Bilderensemble von Griepenkerl endet in der südlichen Giebelwand über dem Haupteingang des Saales mit der Darstellung „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“ (Abb. 123). Es thematisiert, wie Herakles den Titanen zum Olymp führt, um ihn den Göttern zu präsentieren, was den endgültigen Sieg für den Helden darstellt.²⁹⁶ Prometheus hatte zuvor die Fähigkeit erlangt, den Olymp zu betreten und einen Platz zwischen den Unsterblichen zu erlangen – mit der Unsterblichkeit, die Chiron ihm nach seinem Tod gab.

Die Szene ist aus drei Welten zusammengesetzt. Jede dieser Welten besteht aus mehreren Gruppen, die meist aus drei Figuren bestehen. Auf der linken Seite unten ist die Unterwelt des Hades dargestellt. Auf der rechten Seite unten sehen wir die Poseidon-Meeresgruppe. In der Mitte der Szene dominieren irdische Wesen und über ihnen schließlich die Welt des Götterhimmels von Zeus.

Die Darstellungsidee der Versammlung der olympischen Götter stammte vermutlich von Hansen.²⁹⁷ Dieser hatte zuvor laut Christou für die Dekoration der Kunstakademie in Wien ein ruhiges Bild mit den Göttern des Olymps vorgeschlagen; Feuerbach setzte jedoch die Szene der Titanomachie um. Es kann sein, dass Griepenkerl diese nicht umgesetzte Idee von Hansen weiterentwickelte und den Prometheus-Mythos integrierte. Interessant ist, dass auch in Drosis Werk der Außenausstattung die olympischen Götter (Abb. 4) dargestellt werden, und zwar im zentralen Giebel des Gebäudes, was das Konzept als Gesamtkunstwerk verstärkt.

Nun folgt eine Identifikation und ausführliche Beschreibung der Figuren. Die hasserfüllten Unterweltgestalten besetzen die linke Seite des Bildes. Der Herrscher der Unterwelt, Hades, wird von seiner Frau Persephone begleitet.²⁹⁸ Zu Füßen des Hades sieht man einen Hund mit drei Köpfen, den Unterweltwächter Kerberos. Die sitzende Figur des Hades ist mit ihren Symbolen dargestellt, dem Zweizack in seiner rechten Hand und der Krone auf seinem Kopf. Persephone hält in ihrer rechten Hand neben ihrem Gesicht eine Frucht, die wahrscheinlich ein Granatapfel ist.²⁹⁹ Eine von Griepenkerls Zeichnungen für die Akademie von Athen zeigt ein ähnliches Paar (Abb. 124).³⁰⁰ Meiner Meinung nach handelt es sich hier ebenfalls um Hades und Persephone und nicht um das Meerespaar Neptun und Proserpina, wie der geläufige Titel der Zeichnung angibt.

Etwas höher im Bild ist eine rätselhafte Figur mit Flügeln dargestellt, die frontal zum Betrachter steht. In ihrer rechten Hand hält sie einen Stab, der wie eine Peitsche aussieht. Christou behauptet, dass sie

²⁹⁶ Vaupel 2005, S. 78.

²⁹⁷ Christou 2003, S. 151. Für den Vorschlag von Feuerbach für die Akademie in Wien siehe Ecker 1991, S. 341f.

²⁹⁸ Interessant ist die Tatsache, dass die weibliche Figur in Griepenkerls beiden früheren Entwürfen von diesem Bild ihren Blick eher auf den Betrachter und nicht auf das Zentrum der Szene gerichtet hat wie im Endergebnis. Vgl. Bild 13 und 17.

²⁹⁹ Als Hinweis auf den Mythos von Persephones Raub durch Hades. Poeschel 2014, S. 312.

³⁰⁰ Ku. Inv.-Nr. 26619, Reiter 2009, S. 194, Bild 514.

Hekate, Persephones Schwester, ist.³⁰¹ Dies ist zu bezweifeln, da Hekate in der Ikonografie normalerweise mit drei Gesichtern dargestellt wird, die in verschiedene Richtungen blicken.³⁰² Deshalb könnte es Nemesis sein, die als Göttin des gerechten Zorns viele Symbole hat, unter anderem die Peitsche.³⁰³ Diese Figur hat Griepenkerl neben zwei Draperiestudien in einer Zeichnung (Abb. 125) für die Akademie detailliert studiert.³⁰⁴ Sie ist ohne Flügel gezeichnet und hält einen Stab in der linken Hand. Reiter nimmt zwar an, dass es eine Allegorie der Nacht ist, die Nacht sehen wir jedoch an anderer Stelle in unserem Gemälde, sodass diese Interpretation nicht stichhaltig ist.

Rechts der Frauenfigur, etwas weiter unten, befindet sich eine Gruppe von drei Figuren. Es handelt sich um die Erinnyen Allekto, Megaira und Tisiphone, deren Arbeit Bestrafung und Rache war.³⁰⁵ Ihre Blicke sind auf die zentrale Szene gerichtet. Sie sind mit wilden, fast männlichen Gesichtszügen dargestellt und ihre Köpfe sind mit Schlangen dekoriert.

Die erste Figur ist mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt. Ihr rechter Ellbogen ruht auf der Stufe und stützt ihren Kopf, während sie mit der anderen Hand ein Messer hinter dem Rücken hält. Die zweite Figur hält ihre rechte Hand auf dem Rücken der ersten Figur. Die letzte Erinnye ist stehend und frontal zum Betrachter dargestellt. Ihre rechte Hand ist mit einer brennenden Fackel erhoben, während ihre linke auf der Stufe ruht.³⁰⁶

Im unteren Teil der rechten Szene sieht man eine Gruppe von drei Figuren, die zum Betrachter gerichtet sind. Die sitzende weibliche Figur in der Mitte ist die Nacht, die mit ihren beiden Händen ihren Schleier ausbreitet. Dabei ist ein Flügel sichtbar und einer vom Schleier verdeckt. Ihre zwei Kinder, der Tod und der Hypnos, lehnen sich an ihre Beine. Der Tod sitzt auf dem Boden und mit seiner rechten Hand hält er eine umgekehrte Fackel. Links von ihm schläft sein Bruder mit dem Kopf auf dem Oberschenkel seiner Mutter. Diese besondere Synthese verweist auf die Darstellung „Die Nacht mit ihren Kindern“ von Asmus Jacob Carsten (Abb. 126).

In der Münchner Skulpturensammlung hatte Cornelius alle Welten individuell abgebildet; im Gegensatz zu Griepenkerl, der alle Welten zusammen in einer Komposition präsentiert. Für die Athener Darstellung des Hades-Reiches scheint Griepenkerl Elemente aus Cornelius' Werk mit dem Titel „Orpheus in der Unterwelt“ (Abb. 127) entliehen zu haben, zum Beispiel die Darstellung der Erinnyen mit Schlangen auf dem Kopf und die Darstellung des Kerberos.

Auf der rechten Seite der Zusammensetzung sind Götter der Gewässer dargestellt. Der Wassergott Poseidon sitzt auf seinem Thron und hält mit seiner linken Hand das Symbol seiner Macht, einen

³⁰¹ Christou 2003, S. 155.

³⁰² Kerényi 2013, I, S. 36. Für die Figur der Hekate in der Kunst siehe Wissowa 1912, Spalte 2781–2782.

³⁰³ Griepenkerl hat noch einmal die Figur der Nemesis mit den gleichen Attributen für das Palais Todesco dargestellt. Vgl. Sattler 2013, S. 25.

³⁰⁴ Ku. Inv.-Nr. 26620, Reiter 2009, S. 194, Bild 515.

³⁰⁵ Kerényi 2013, I, S. 43f. Für mehr Darstellungen in der neuen Ikonografie siehe Reid 1993, I, S. 442–443.

³⁰⁶ Christou schlägt vor, dass die erste Figur Allekto ist, die zweite die Megaira und die letzte Tisiphone. Christou 2003, S. 158–159.

Dreizack. Neben ihm sitzt seine Frau Amphitrite. Der obere Teil ihres Körpers ist nackt, während ein langer Schleier ihren Kopf bedeckt, den sie mit ihrer linken Hand hält. Ihre Haltung und ihr Blick konzentrieren sich auf die Mitte der Szene, wo Herakles Prometheus zum Olymp führt. Tatsächlich ist das Paar der Meereswelt etwas höher als das entsprechende Paar auf der anderen Seite positioniert, was die verschiedenen Positionen der zwei Welten unterstreicht.

Unter Poseidon und Amphitrite erscheint eine männliche Gestalt, deren Oberkörper ein Mensch und deren Unterkörper ein Tier ist. An den Oberschenkeln sind leichte Schuppen erkennbar. Die dynamisierte Körperhaltung vermittelt den Eindruck, dass das Mischwesen mithilfe des Meerespferdes, dessen Zügel es hält, aus der blauen Welle hervortritt. Wahrscheinlich handelt es sich um Triton, den Sohn von Poseidon und Amphitrite.³⁰⁷

Während rechts von der Figur der Kopf und die Vorderbeine des Pferdes ersichtlich sind, sieht man links von ihr das Hinterteil des Tieres, das in einer Schwanzflosse endet. Am Bildrand befindet sich ein zusätzliches Pferd, von dem nur der Kopf erkennbar ist. Das Motiv der Meerespferde wurde auch in Cornelius' Darstellung (Abb. 128) der Wasserwelt verwendet, wo die Besonderheit ihrer Schwanzflossen noch leichter wahrgenommen werden kann.

Links von Triton sitzt eine alte Gestalt auf einem Seeungeheuer. Sie ist mit einem weißen langen Bart dargestellt und ihr blauer Mantel bedeckt ihren Kopf. Zwischen ihren Beinen tritt der Kopf eines Ungeheuers hervor, das einer Schlange ähnelt. In denkender Pose blickt die Figur ernst in Richtung des Betrachters. Der Künstler verwendete diese besondere Haltung auch in seinen zukünftigen Arbeiten. Insbesondere die Zeichnung von Adam mit Eva (Abb. 129), die er für die Decke der Wiener Kunstakademie schuf, um die Arbeit von Feuerbach nach seinem Tod fortzusetzen, erinnert an die alte Figur der Athener Akademie.³⁰⁸ Das ist ein Beispiel für Griepenkerls Gewohnheit, dieselben Figurenmuster immer wieder in anderen Kontexten einzusetzen.

Über dem Kopf des alten Mannes ist eine geflügelte männliche Figur abgebildet, von der nur der Oberkörper sichtbar ist. In ihrer linken Hand hält sie ein dünnes Horn. Wahrscheinlich handelt es sich um eine begleitende Meeresfigur. Die gleiche Konstellation einer alten Figur, die mit einem blauen Mantel bedeckt und zu den Füßen von einem Ungeheuer begleitet wird, und einer geflügelten männlichen Figur hatte Griepenkerl für seine Arbeit im Palazzo Grassi (Abb. 130) benutzt. Basierend auf dieser Arbeit kann die alte Figur als Phorky, „Der Alte des Meeres“, und die Kreatur zu ihren Füßen als der Drache Typhaon identifiziert werden.³⁰⁹

Die Meereswelt harmoniert mit der gegenüberliegenden Seite, da fast dieselben Elemente verwendet wurden: Es ist charakteristisch, dass die zwei Herrscher jeder Welt auf einem Thron sitzen und von

³⁰⁷ Christou schlägt vor, dass die Figur vermutlich Proteus ist, einer der Söhne von Poseidon. Ebd., S. 159.

³⁰⁸ Ku. Inv.-Nr. 26675, Reiter 2009, S. 197, Bild 519.

³⁰⁹ Sattler 2013, S. 89. Für die Figur des Phorky siehe Kerényi 2013, I, S. 40–41. Für die Figur des Typhaon siehe ebd., S. 46–47.

ihren Frauen und weiteren Figuren aus jedem Königreich begleitet werden. Ebenfalls auf jeder Seite ist ein Tier der jeweiligen Welt dargestellt. Gleichzeitig gibt es einen koloristischen Kontrast.

Über dem Meerespaar befindet sich eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, den Musen, die traditionell nicht zur Wasserwelt gehören. In der ikonografischen Tradition werden die Musen meist als schwebende Tanzfiguren dargestellt, die einen Kreis bilden. Hier scheinen sie zu liegen oder zu sitzen. Ihre Köpfe sind mit Kränzen geschmückt.³¹⁰

Die erste Muse, vielleicht Euterpe, hat ihren Rücken dem Betrachter zugewandt. Ihr Kopf, den sie auf ihre linke Hand stützt, blickt zur Ankunft von Prometheus. Ihr gegenüber ist eine andere Muse dargestellt. Von ihr ist nur der Kopf und die rechte Hand sichtbar, mit der sie einen goldenen, mit Lorbeerblättern geschmückten Stab hält. Es handelt sich vermutlich um Erato. Die dritte Muse der Gruppe hält mit beiden Händen eine Lyra. Es könnte Terpsichore sein.

Im Hintergrund rechts neben den Musen sind noch fünf weitere Figuren umrissen, die vielleicht die restlichen Musen bilden. Das rote Himation und der blaue Chiton der frontal dargestellten Frauenfigur wirken enigmatisch, da sie sich unterscheiden von den neutralen Gewändern der anderen Musen. Es könnte sich um Urania handeln, die auf dem Kopf eine goldene Krone mit Blättern trägt, während sie in ihrer rechten Hand ein Stück Holz zu halten scheint. Dahinter sind vier andere Musen fragmentarisch abgebildet. Die erste hält ein weißes Pergament, das Attribut von Klio. Kalliope steht neben ihr und hält die Doppelflöte in ihren Händen. Von den zwei weiteren Frauenfiguren sieht man nur die Köpfe.

In der Mitte der „Aufnahme von Prometheus in den Olymp“ gibt es zwei Dreiergruppen. Die erste Gruppe auf der linken Seite besteht aus den Erdengöttern Prometheus, Herakles und Hebe. Auf der linken Seite kommt der befreite Titan, der nach der Versöhnung mit Zeus von Herakles zum Olymp geführt wird. Die Figuren der beiden Helden Prometheus und Herakles sind in Bezug auf die anderen Figuren auf der gleichen Ebene etwas größer dimensioniert, um ihre Bedeutung zu betonen.

Prometheus ist hier in Seitenansicht dargestellt. Sein Kopf ist von seinem langen Mantel bedeckt. Er ist in einer hellrosa Farbe gemalt und nicht in Rot wie in den vorherigen Bildern. Der Grund dafür könnte sein, dass Zeus einen Mantel in Rot trägt und Prometheus nun nicht mehr als Rebell angesehen wird. Sein Blick ist in Richtung des Göttervaters gerichtet. Mit der rechten Hand hält er die Hand des Herakles, während seine Linke auf der rechten Seite seiner Brust ruht, als Zeichen der Unterwerfung vor dem mächtigen Gott.³¹¹

Herakles führt den Erlöser der Menschheit an der Hand, um ihn den olympischen Göttern zu präsentieren. Er streckt seine rechte Hand nach oben, um Prometheus zu deuten, wohin sie gehen, oder um Zeus ihre Ankunft anzukündigen. Indem die ausgestreckten Hände von Herakles und von

³¹⁰ Um jede einzelne Muse mit ihren Attributen zu identifizieren, siehe Poeschel 2014, S. 286–287.

³¹¹ Christou 2003, S. 162.

Zeus eine Achse bilden, scheint es, als ob zwischen ihnen ein Dialog stattfindet. Auf dem Rücken von Herakles sieht man eine Hülle mit Bogen und Pfeilen. An seiner rechten Hüfte ist der getötete Adler kopfüber befestigt. Links neben dem Titanen steht ein goldener Dreifuß mit flammendem Feuer als Hinweis auf den Feuerdiebstahl und seine hellseherischen Fähigkeiten.³¹²

Vor ihnen kniet Hebe, die Prometheus den Nektar offeriert. Mit ihrer linken Hand hält sie das Gefäß, das den Göttertrank enthält, und mit der rechten die Trinkschale, die sie dem neuen, unsterblichen Gott anbietet. Es ist charakteristisch, dass ihre Figur in leuchtenden Farben dargestellt wurde und mit den anderen männlichen Figuren kontrastiert. Diese besondere figürliche Differenzierung existiert auch in Cornelius' Werk „Die Aufnahme des Herakles in den Olymp“ (Abb. 131). Dort befindet sich Hebe zwischen dem Göttervater und seinem Sohn, dem sie den Nektar anbietet.

Auf der rechten Seite derselben Marmorstufe befindet sich eine Gruppe von drei Frauen. Es sind die Moiren, die den Lebensfaden der Menschen spinnen und durchschneiden.³¹³ Wie in der ikonografischen Tradition üblich, sind die sitzenden Figuren kreisförmig dargestellt. Klotho, die sich auf die Gegenwart bezieht, ist die Jüngste und daher mit jugendlichen Zügen dargestellt. Sitzend hält sie in der rechten Hand die Spindel und in ihrer Linken den Lebensfaden. Ihr Blick ist nach rechts gerichtet, wo sich ihre mittlere Schwester Lachesis befindet. Die Moira für die Zukunft, die seitlich dargestellt ist, hält mit ihrer rechten Hand den Lebensfaden, der in dem Knäuel endet, den sie in ihrer linken Hand hält. Sie beugt sich nach vorne, um einen weißen Papyrus zu lesen, der auf ihrem Schoß liegt. Neben ihren Beinen befindet sich eine Amphore, die das Wasser des Lebens enthält.³¹⁴ Zwischen ihnen, etwas erhöht, sitzt Atropos, die der Vergangenheit zugewandt ist. Sie ist die älteste Schwester, weshalb sie Gesichtszüge einer alten Frau hat. Ihr Blick und ihr Körper sind auf den Betrachter gerichtet. Mit ihrer rechten Hand hält sie eine Schere bereit, um den Faden des Lebens zu zerschneiden. Von Griepenkerl ist eine Studie (Abb. 132) erhalten, die eine nackte weibliche Figur darstellt mit den gleichen Bewegungen wie Lachesis, während auf der rechten Seite eine flüchtige Skizze eines wehenden Mantels sichtbar ist.³¹⁵

Bereits zuvor hatte Griepenkerl das Motiv der Moiren verwendet, wie sie sich im Olymp zwischen anderen Gottheiten unter dem Thron des Zeus befinden, und zwar in seiner Arbeit für die Villa Toscana (Abb. 133). Hier bevorzugte er jedoch eine andere Figurenkomposition. Klotho ist in Rückenansicht dargestellt, während Lachesis mit dem Papyrus in ihren Händen zum Betrachter gerichtet ist.³¹⁶

An den oberen, seitlichen Teilen des Athener Bildes ist das Gebiet des Olymps durch eine

³¹² Ebd., S. 162.

³¹³ Für die Namen und ihre Eigenschaften der drei Schicksalsgöttinnen siehe Kerényi 2013, 1, S. 33–34.

³¹⁴ Christou 2003, S. 163.

³¹⁵ Ku. Inv.-Nr. 26621, Reiter 2009, S. 197, Bild 516.

³¹⁶ Die Komposition ist ähnlich der Darstellung der Moiren von Alexander von der Mark.

Wolkenlandschaft dargestellt. Die Götter sind um den Thron von Zeus und Hera herum verteilt. Auf der linken Seite öffnet eine geflügelte männliche Figur die Szene. Während ihr Kopf auf die Ankunft des Titanen gerichtet ist, liegt ihr Körper dem Betrachter leicht zugewandt auf den Wolken. In der rechten Hand hält sie ein Horn.³¹⁷ In einem Friesentwurf von Rahl für die Athener Universität (Abb. 134) ist auch eine liegende Figur mit den gleichen Attributen dargestellt, die als Aeolos, der Windgott, erkannt wird.³¹⁸

Rechts von ihm gibt es drei sitzende Figuren, die ihre Blicke auf das Ereignis fokussieren. Zunächst wird Hermes mit seinen bekannten Attributen dargestellt, der Flügelhaube und dem Caduceus in der rechten Hand. Er ist im Schneidersitz mit der linken Hand auf seinem Knie abgebildet. Neben ihm sitzen zwei rätselhafte weibliche Figuren, von denen nur ihr Oberkörper zu sehen ist. Vielleicht handelt es sich um Partnerinnen des geflügelten Gottes. Der Kopf der ersten Figur ist mit einem Schleier bedeckt. Die zweite Figur hält ihre linke Hand auf ihre Brust.

Über ihnen stehen zwei männliche Figuren. Die linke ist Dionysos, dessen Kopf mit Weinlaub dekoriert ist. In seiner rechten Hand hält er den Thyrsos und seine linke Hand ist auf die Schulter des neben ihm stehenden jungen Mannes gelehnt. Dieser streckt seine linke Hand, die eine goldene Trinkschale hält, nach vorne. Vermutlich ist dies ein lüsterner Satyr, mit dem sich der Gott unterhält und betrinkt.³¹⁹

Rechts von ihnen, etwas weiter vorne, sind zwei weitere weibliche Figuren abgebildet. Die vordere hält mit ihren beiden Händen eine Korngarbe, die sie als Göttin Demeter identifiziert. Die nebenstehende Figur ist schwer zu erkennen, da sie mit keinem Attribut und weniger detailliert dargestellt ist. Sie könnte jedoch die Hestia sein, weil wir im vorherigen Bild der Titanomachie die Frau neben Demeter als Hestia identifiziert hatten.

Auf der gegenüberliegenden Seite der Darstellung, am Fuß der Treppe, ist Athena neben Hephaistos abgebildet. Beide Götter wenden sich der Ankunft der geehrten Person zu. Ihre Gesten drücken Akzeptanz gegenüber Prometheus aus. Die Göttin steht aufrecht und trägt ihren Helm, aber nicht – wie in den anderen Bildern des Zyklus – ihre Rüstung. Für ihre festliche Kleidung verwendete Griepenkerl, der feierlichen Situation entsprechend, hellere Farben. Ihre Rolle als Göttin der Weisheit wird hier weiter betont. Ihre rechte Hand streckt sie in Richtung Prometheus aus, die Handfläche ist nach oben gerichtet. Dies kann man als Zeichen der Akzeptanz des Titanen deuten, dem sie auch ihren Blick zuwendet. Ihre linke Hand hat sie auf ihre Brust gelegt. Dies ist die gleiche Geste wie bei Prometheus. Vielleicht will der Künstler auf diese Weise auf die Verbindung zwischen ihnen anspielen. Hephaistos ist neben ihr mit seinem charakteristischen Hut dargestellt und hat seine beiden

³¹⁷ Laut Christou ist es vermutlich der Gott der Zeit, Chronos. Christou 2003, S. 166.

³¹⁸ Ku. Inv.-Nr. 20371, Reiter 2009, S. 144, Bild 342.

³¹⁹ Für mehr Informationen über die Satyrn siehe Preller 1872, S. 599f.

Arme mit den Handflächen nach oben in Richtung des Titanen ausgestreckt.

Diese beiden Götter sind die einzigen, die sich von den anderen Göttern unterscheiden, da sie in starker Vertikalität dargestellt werden. Auch mit ihren Gesten scheinen sie aktiv an der Begrüßung von Prometheus im Olymp teilzunehmen. Auf diese Weise möchte Griepenkerl zeigen, dass diese Personen eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Mythos gespielt und Prometheus auf seinem Weg unterstützt haben. Um die Bedeutung dieser zwei Figuren zu betonen, platziert der Künstler sogar eine Gruppe neben ihnen, die im Kontrast dazu den Eindruck vermittelt, nicht in die Ereignisse involviert zu sein.

Diese Gruppe besteht aus drei Personen: Aphrodite, Eros und Ares.³²⁰ Die Göttin der Schönheit wird sitzend und mit nacktem Oberkörper dargestellt. Ihr Körper ist leicht nach links gedreht, während ihr Kopf zum Betrachter gerichtet ist. Mit ihren beiden Händen hält sie den kleinen geflügelten Eros, der auf ihrem rechten Oberschenkel sitzt. Der Liebesgott hat seine linke Hand um den Hals von Aphrodite geschlungen und hält seine rechte vor seinen Mund, als würde er etwas in das Ohr seiner Mutter flüstern.³²¹

Neben ihnen liegt der Gott des Krieges mit dem Rücken zum Betrachter gekehrt. Ares trägt Rüstung und Helm. Seine linke Hand ruht auf dem Oberschenkel der Aphrodite. Für die Figur des Ares gibt es eine Zeichnung (Abb. 135), in der die männliche Figur ebenfalls als Rückenfigur dargestellt ist, die auf dem Boden liegt.³²²

Die gleiche Figurengruppe, die nicht an der zentralen Szene teilnimmt – die sitzende Aphrodite mit dem kleinen Eros sowie der liegende Ares –, existiert interessanterweise auch in der plastischen Außendekoration von Drosis, in einem der Giebel der Athener Akademie. So wird die Idee des Gebäudes als Gesamtkunstwerk verstärkt.

Über Eros sitzt ein Figurenpaar, das sich auf das Ereignis konzentriert. Die männliche Frontfigur hält in ihrer linken Hand eine Kithara und in ihrer rechten einen kleinen Pfeil. Neben ihr sitzt eine weibliche Figur, die nur von der Taille aufwärts zu sehen ist. Meiner Meinung nach sind es Apollo und Artemis, die auch in der Titanomachie zusammen abgebildet sind und ähnliche Frisuren tragen. Oben rechts am Rand befindet sich eine geflügelte weibliche Figur. Wie ihr liegender männlicher Gegenpart auf der gegenüberliegenden Seite, ist ihre sitzende Körperhaltung leicht wellenförmig geschwungen: Der Kopf schaut nach links, der Körper ist schräg nach vorn und die Beine sind nach rechts gerichtet. In ihrer rechten Hand hält sie einen Caduceus. Christou hat sie als Iris, die

³²⁰ Christou kommentierte, dass die Platzierung der Aphrodite zwischen Hephaistos und Ares nicht zufällig sei, sondern als eine Referenz der Episode diene, in der Hephaistos die geheime Beziehung zwischen den beiden Göttern entdeckt, zum Beispiel in der Arbeit von Tintoretto. Christou 2003, S. 168–169.

³²¹ Dieser Typus von Aphrodite mit einem kleinen Eros ruhend auf ihrer Schulter hat den Namen Venus Verticordia, Panofsky 1997, S. 239, FN 134.

³²² Ku. Inv.-Nr. 26622, Reiter 2009, S. 197, Bild 517.

Götterbotin, identifiziert.³²³

An der Spitze der olympischen Welt, in der Mitte der Komposition, sitzen der Weltherrscher und seine Frau nebeneinander auf ihrem Thron. Rechts und links von weiblichen Figuren umgeben, beobachten sie von hier aus das Geschehnis. Zeus ist frontal dargestellt. Sein Oberkörper ist nackt; der rote Mantel bedeckt nur seine linke Schulter. Sein linker Fuß ruht auf einem kleinen Hocker aus Gold. In der linken Hand hält er das Zepter seiner Macht. Seine rechte Hand streckt er, mit der Handfläche nach oben, in die Richtung des Prometheus als Zeichen der Akzeptanz. Die Gesten von Zeus symbolisieren und verdichten somit die Bildbedeutung des finalen Werkes im Prometheus-Zyklus. Griepenkerl hat sich entschieden, den Herrscher des Himmels als eine freundliche, ruhige Erscheinung darzustellen und damit die neue Haltung von Zeus gegenüber dem Titanen zu betonen. Im Gegensatz zur gleichen Szene in der Villa Toscana (Abb. 133) fehlt hier in der Athener Akademie das bedrohliche Machtsymbol des Blitzes, das seine führende Position unter den Göttern repräsentiert.

Die wichtige Rolle von Zeus im Prometheus-Zyklus kommt auch im Kontext des Gesamtkunstwerks der Akademie zum Tragen und steht im Zusammenhang mit der gemalten Figur. So gibt es auch eine sitzende Figur des Göttervaters in Drosis' Außendekoration am zentralen Giebel, die die Götterversammlung abbildet. Zeus ist auch dort in der Mitte dargestellt und seine Handbewegungen ähneln Griepenkerls Darstellung.

Im Prometheus-Zyklus lehnt Hera ihre rechte Hand auf Zeus' linke Schulter, während ihre linke auf dem Arm des Throns ruht. Ihr Oberkörper ist mit einem weißen Chiton bedeckt und ihre Beine sind mit einem blauen Himation verhüllt. Ihr Kopf ist mit einer Krone geschmückt. Rechts zu den Füßen von Hera sitzt eine jugendliche geflügelte Figur auf der Stufe. Sie hält mit beiden Händen eine brennende Fackel und hat um ihren rechten Unterarm einen Kranz mit Blumen gebunden. Es könnte sich aufgrund dieser Attribute um Hymenäus handeln, den Hochzeitsgott.³²⁴

Die Konzentration auf ein Götterpaar in der Mitte ist aus einem Werk von Cornelius (Abb. 131) mit einem ähnlichen Thema entlehnt. Es stellt die Aufnahme eines anderen Helden in den Olymp dar – Herakles.³²⁵ Zeus und Hera sitzen auf ihren Thronen, während sie auf beiden Seiten von den anderen Gottheiten begleitet werden, die entweder sitzend oder stehend mit ihren Attributen dargestellt sind. Das Bild ist Teil des architektonischen Raums, denn der Künstler hat die Komposition an die Öffnung in der Wandfläche angepasst. Die geehrte Person, Herakles, nähert sich den Göttern von rechts und vor ihm steht Hebe, die ihm den Nektar anbietet. Von Cornelius hat Griepenkerl auch andere Motive entlehnt, wie die Darstellung einiger Musen mit ihren Symbolen und die Anwesenheit der Horen. Aber der Unterschied ist hier, dass sie hinter Zeus stehen. Mit unserem Bild gemein ist darüber hinaus

³²³ Christou 2003, S. 169. Zu mehr für Iris siehe Preller 1872, S. 409–410; Kerényi 2013, I, S. 52.

³²⁴ Für den Hymenäus siehe ebd., I, S. 129; Poeschel 2014, S. 321.

³²⁵ Zeus holte Herakles in den Himmel nach der Vollendung seiner Heldentaten auf der Erde. Für mehr zu diesem Ereignis siehe Poeschel 2014, S. 335–336.

die Darstellung der Gruppe von Ares zusammen mit Aphrodite und dem kleinen Eros sowie von Dionysos zusammen mit seiner Gesellschaft.

Seitlich des Himmelspaares nehmen die Horen und Chariten den Hintergrund in Griepenkerls Werk ein. Links stehen die drei Horen, die Verkörperungen der Zeit, mit nacktem Oberkörper.³²⁶ Sie sind jeweils mit unterschiedlichen Haarfarben dargestellt. Die zentrale, blonde Figur ist mit einem Blumenkranz auf ihrem Kopf dekoriert.

Bei den drei weiblichen Figuren auf der anderen Seite des Bildes handelt es sich um die Chariten, die Anmut und Freude bringen. Wie in der Ikonografie üblich, ist die Mittlere in nackter Rückenansicht dargestellt. Jede hält ihre rechte Hand auf der Schulter der Nebestehenden. Auf diese Weise bilden sie einen Kreis. Die besondere Positionierung der Hände verweist auf die drei Grazien von Rubens (Abb. 136). Interessant ist, dass bei Griepenkerl die Blickrichtungen der seitlich dargestellten Figuren auseinandergehen, da die eine ihren Kopf nach rechts dreht und die andere nach links.

Die ganze göttliche Welt ist am oberen Bildrand von Tierkreiszeichen umgeben. Von links nach rechts sind Zwillinge, Krebs, Löwe, Jungfrau und Waage dargestellt. Unter ihnen befinden sich zwei Linien mit abwechselnd kleineren und größeren Sternen, die auf die Präsenz von Uranus verweisen.³²⁷ Für die Darstellung der Sterne und Tierkreiszeichen wurde ein wolkenartiger, hellblauer Ton verwendet. Griepenkerl hatte das gleiche Motiv bereits in seinem Werk für die Villa Toscana (Abb. 133) verwendet. Doch woher stammt dieses?

Das Motiv der Tierkreiszeichen in Verbindung mit den olympischen Göttern ist von Rubens beeinflusst, der ein ähnliches Thema dargestellt hatte, die Apotheose des Heinrich IV (Abb. 99). Die astrologischen Symbole umgeben ebenfalls in kreisförmiger Anordnung im oberen Teil der Zusammensetzung die olympischen Götter.

Für die Aufnahme von Prometheus in den Olymp konnte nur ein Vergleichsbeispiel gefunden werden. Kurz davor in den Jahren 1874–1875 malte Peter Janssen das gleiche Thema: „Prometheus entsühnt in den Olymp aufgenommen“ (Abb. 137). Hier ist die Essenz der Geschichte präsenter, weil der Künstler weniger Figuren benutzte. Der Titan kniet vor Zeus und neben ihm steht wohl seine Mutter Themis.³²⁸ Auch die Figur von Hebe wird eingesetzt, die vor Prometheus steht und ihm eine Trinkschale anbietet. Griepenkerl versuchte, dem Thema der Akzeptanz einen größeren Rahmen zu geben, und bereicherte es mit neuen Inhalten – z. B. mit den unterschiedlichen Welten.

Soweit die Identifizierung und Beschreibung der einzelnen Figuren. Nun wird der Fokus auf formale Charakteristika gerichtet: Stil, Farbe, Bildaufbau und Komposition.

³²⁶ Christou behauptet, dass diese drei Figuren die Chariten seien, weil sie nackt sind. Christou 2003, S. 171–172.

³²⁷ Christou hat vorgeschlagen, dass Griepenkerl von Schinkels Arbeit im Alten Museum in Berlin beeinflusst wurde, in der der Uranos von Symbolen des Tierkreises in Kreisform begleitet ist. Ebd., S. 173. Für das Bild siehe Trempler 2001, S. 226, Bild 1.

³²⁸ Bieber 1979, I, S. 78.

Im Gemälde herrscht die künstlerische Strömung des Klassizismus vor.³²⁹ Dies sehen wir an der klaren architektonischen Struktur, der durchdachten horizontalen Anordnung der Formen im Raum, der Symmetrie und der farblichen Harmonie ohne starke Kontraste.

Griepenkerls „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“ hat einen pyramidenförmigen Aufbau, an dessen Spitze Zeus und Hera als höchste Machthaber ins Zentrum des Geschehens gesetzt wurden. Ihr Thron ist somit auf der höchsten Ebene dargestellt, nach dem Vorbild der klassizistischen Komposition wie in Ingres „Die Apotheose Homers“ (Abb. 138).³³⁰ Gleichzeitig bilden die olympischen Götter zusammen mit den weltlichen Figuren am Fuß der Marmortreppe einen nach oben geöffneten Halbkreis, als ob sie die Macht umarmen würden. Diese Komposition verweist auch auf die Studie von Rahl für den Hauptvorhang der Wiener Oper.³³¹ Dieser wurde von Griepenkerl zusammen mit Eduard Bitterlich nach dem Tod ihres Lehrers ausgeführt. In der Mitte der Szene (Abb. 139) sitzt das Paar Hades und Persephone auf seinem Thron, der auf einer erhöhten Ebene dargestellt ist.³³² Rechts und links werden die beiden von anderen aufrecht stehenden oder sitzenden Figuren begleitet.

Griepenkerl benutzte für die Darstellung der Götterversammlung eine symmetrische Gliederung. Die vertikale Symmetrieachse wird durch den architektonischen Raum – die Spitze des Dreiecksgiebels und das Portal – gebildet, die das Götterpaar in der Mitte durchläuft. Die Szene ist zudem in horizontale Stufen organisiert. Dadurch wird die Trennung in verschiedene Welten erkennbar. Die stufende Bildstruktur trägt nicht nur zur Organisation des Raumes bei, sondern verstärkt gleichzeitig die Intensität der Szene, die die göttliche Verherrlichung des Prometheus zum Thema hat.

Die Symmetrie und die gestufte Organisation des dargestellten Raumes führt zu einem horizontalen und vertikalen Gleichgewicht. Trotz der Vielfalt der verschiedenen Elemente und Figuren schafft Griepenkerl formale Klarheit und Einheit. Diese Komposition erinnert an Raffaels Parnaß (Abb. 140).³³³ Dort befindet sich die Hauptfigur Apollo in der Mitte, im oberen Teil der Szene. Er ist rechts und links gleichmäßig von Figuren umgeben, die mal sitzen, mal aufrecht stehen. Im unteren Teil sind die Figuren durch die architektonische Öffnung in der Mitte des Bildes in zwei Gruppen links und rechts getrennt, was die formale Harmonie unterstützt.

Auch die Szene der „Aufnahme“ wurde an die architektonische Wandgestaltung angepasst, wie es in der gegenüberliegenden Szene der „Titanomachie“ geschah. Der Architrav über dem Eingangsportal dient als Hilfsmittel für die Trennung der Welten von Hades und Poseidon. Ihre gegenüberliegende

³²⁹ Zu mehr Informationen über den klassizistischen Stil Griepenkerls siehe Kitlitschka 1981, S. 72f.

³³⁰ Mavrika 2005, S. 286–287. Interessant ist auch die Meinung von Reiter, der die Parallelität mit dem christlichen Thema des Jüngsten Gerichtes betont. Reiter 2009, S. 191.

³³¹ Ebd., S. 151–152. Für Rahls Studie mit ähnlicher Komposition siehe besonders Ku. Inv.-Nr. 15776, Reiter 2009, S. 152, Bild 353. Für Informationen über die Dekoration des Vorhangs von Rahl siehe Kitlitschka 1981, S. 66f.

³³² Für den endlichen Entwurf Griepenkerls siehe Ku. Inv.-Nr. 17796, Reiter 2009, S. 190, Bild 503.

³³³ Christou 2003, S. 176.

Anordnung organisiert den Bildraum also funktional.

Im Gegensatz zur gegenüberliegenden Szene der „Titanomachie“, wo das Chaos der Schlacht abgebildet ist, herrscht in der „Aufnahme“ Harmonie und Ordnung.³³⁴ In der Kampfszene an der Nordwand verwendete der Künstler eine düstere Farbpalette und vorwiegend barocke Elemente, wie die intensive Bewegungsrhythmik, um die Brutalität der Szene darzustellen. An der Südwand werden hellere Farben und klassizistisch-dekorative Merkmale benutzt. Die stilistische und farbliche Darstellung entspricht somit der Thematik.

In den oberen Bereichen, wo sich die Hauptfiguren befinden, verwendete Griepenkerl leuchtende Farben, die sich auf den Himmel beziehen. Für die Wiedergabe der Unterwelt links unten wurden etwas dunklere Töne verwendet, was zum spezifischen Reich passt. In der rechts gegenüberliegenden Welt dominieren etwas hellere Farben, besonders Blautöne, die auf das aquatische Element verweisen. Dieses Werk hat eine besondere Relevanz, weil die Aufnahme des Prometheus in den Olymp nicht viele Künstler beschäftigt hat. Aber Griepenkerl wollte die spezifische Szene, die göttliche Anerkennung und Erhöhung des Titanen, als geeignetes Ende für die Vollendung seines mythologischen Zyklus nutzen. Den Titanen Prometheus zu akzeptieren und ihn als Gott in den Olymp aufzunehmen, ist der ehrenvolle Abschluss des Zyklus. Die Szene drückt die Anerkennung seiner Bemühungen für die Menschlichkeit aus, nicht nur durch seinen Bestrafer Zeus, sondern auch durch den Rest der göttlichen Welt. Mit dieser Belohnung und Integration des Titanen betont Griepenkerl, dass der anfängliche Einwand des Prometheus gegen die Mechanismen der beherrschenden Macht schlussendlich angenommen wurde.³³⁵

Interessanterweise erwähnt die Ode von Georgios Tertsetis (Abb. 3) in der letzten und achten Strophe die Annahme einer „Neuen Stimme“, was in diesem Fall Prometheus sein könnte, im übertragenen Sinne auch die Wissenschaftler als neue Stimme im Kontext einer gesellschaftlichen Entwicklung. Griepenkerl könnte von der Ode beeinflusst worden sein: Er hatte in seinem ursprünglichen Gemäldeentwurf von 1872 den Titel „Neue Weltordnung: Aufnahme des Prometheus in den Olymp“ (Abb. 14) vorgeschlagen.³³⁶ Eine neue Weltordnung, die durch Prometheus als Stifter der Kultur eine neue Stimme bekam. Doch er änderte später den Titel ebenso wie die Komposition. Diese Korrekturen, die die narrative Konsistenz des Werks besser ausdrücken, sind wahrscheinlich auf Hansen zurückzuführen.³³⁷

Gleichzeitig spielt das Bild auf die Rolle der Wissenschaften an: Durch Dialog und die Gegenüberstellung von Meinungen suchen die Gelehrten nach der Wahrheit. Im Rücken des Publikums steht die ruhige Tafel der Akzeptanz. Auf sie blickt der Vortragende. Das Publikum

³³⁴ Ebd., S. 150.

³³⁵ Malama 2005, S. 143.

³³⁶ Ku. Inv.-Nr. 17799, Reiter 2009, S. 191, Bild 505.

³³⁷ Christou 2003, S. 57.

hingegen schaut auf die Titanomachie. Diese Ausgangslage kann mit dem individuellen Ringen der Gelehrten in Verbindung gebracht werden, ihre Meinung als Wahrheit zu etablieren.

7.2 Entwürfe

Das Thema der Aufnahme des Prometheus in den Olymp wurde über die Jahre weiterentwickelt. Die ursprüngliche Zeichnung von 1872 ist mit „Neue Weltordnung“ (Abb. 14) betitelt.³³⁸ Die Figuren sind relativ kompakt und eher unstrukturiert im Bildraum verteilt, der wenig Tiefe aufweist. Sie sind im Vergleich zu später größer dargestellt. Zeus sitzt hier noch ganz allein auf dem Thron, umgeben von einer Glorie. Der Kreis um den Herrscher des Himmels wird verdoppelt durch die Anordnung der Götter um ihn herum. Diese runde Figurenkomposition wird durch die hellen Himmelsbereiche in den oberen Bildecken betont. Insbesondere die spiegelsymmetrischen Wolken verstärken die kreisförmige Anordnung. Außerhalb davon schweben Figuren im hellen Bildhintergrund. Rechts ist wahrscheinlich Apollo auf dem Sonnenwagen mit Pferden abgebildet, links ist vermutlich Eos mit Schleier dargestellt, deren Wagen von zwei Stieren nach links unten gezogen wird. Die jeweiligen Bewegungsrichtungen der Wagen sind dem Giebel angepasst.

Unten rechts sitzt ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter, der später durch andere Figuren ersetzt wurde. Er stellt wohl Okeanos dar, mit seinem Attribut einer Vase mit ausrinnendem Wasser. Auf der anderen Seite sehen wir eine allegorische Figur mit Füllhorn und einem Löwen.³³⁹ Wichtig ist, dass sich Prometheus 1872 noch auf der rechten Bildhälfte befindet, und zwar in einer Gruppe mit Herakles und Hebe. Links sehen wir Athena zusammen mit Hephaistos und den drei Moiren.

Diese zwei Gruppen wechseln im zweiten Entwurf von Griepenkerl aus dem Jahr 1877 (Abb. 18) die Seiten.³⁴⁰ Auf diese Weise wird die narrative Kohärenz des Zyklus verbessert. Nach der Episode der Befreiung von Prometheus, die sich links vom Abschlussbild befindet, nähert sich nun also der Protagonist dem Olymp von links nach rechts, was der Leserichtung des Betrachters entspricht. Hera wird nun auf ihrem eigenen Thron sitzend neben Zeus dargestellt. Das Götterpaar wird auf beiden Seiten von drei Frauenfiguren begleitet.

³³⁸ Ku. Inv.-Nr. 17799, Reiter 2009, S. 191, Bild 505.

³³⁹ Die gleiche Gestalt, die im späteren Entwurf ebenfalls verschwindet, taucht bereits in Griepenkerls Werk „Nacht und Personifikation mit Füllhorn“ auf. Vgl. Sattler 2013, S. 204, Bild 173.

³⁴⁰ Ku. Inv.-Nr. 17802, Reiter 2009, S. 191, Bild 509.

8. Epilog

Das von Christian Griepenkerl 1880 fertiggestellte, achteilige Bildensemble in der neuen Akademie der Wissenschaft in Athen ist eine Laudatio an Prometheus. Sein Mythos handelt davon, wie dieser den Sterblichen das Feuer und technisches Wissen gab, um ihr Überleben und ihre kulturelle Entwicklung zu sichern. Die verschiedenen Episoden der Prometheus-Erzählung tauchen in der europäischen Geschichte immer wieder zu verschiedenen Zeitpunkten auf und werden entsprechend dem Zeitgeist ausgelegt und gesellschaftlich integriert. Somit ist ein Merkmal des Mythos seine vielseitige Transformation in Kunstwerke. Prometheus wird als subjektive Ausdrucksfigur eingesetzt, entsprechend der Bedeutung, die ihm der Künstler geben möchte.³⁴¹

Wie also ist das hier untersuchte Werk zu interpretieren, das 1880 von Griepenkerl fertiggestellt wurde? Der Betrachter wird mit einer neuen Darstellung des Prometheus-Mythos konfrontiert.

Zunächst hat der Künstler durchaus vertraute ikonografische Motive auf Basis der antiken Tradition verwendet. Dabei verband Griepenkerl den Prometheus-Mythos mit der Titanomachie. Gleichzeitig übernahm er bekannte Elemente aus der christlichen Ikonografie, wie besonders Vergleichsbeispiele von Rubens gezeigt haben. So kommt es, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden konnte, zur Präsentationsform des christianisierten Prometheus. Sie verdichtet zwei Persönlichkeiten, die für das Wohl der Menschheit geopfert wurden und gleichzeitig den Beginn einer neuen Weltordnung symbolisieren.³⁴² Diese Verbindung des antiken Mythos mit religiösem Gehalt macht die Hauptfigur des Zyklus sowohl vertrauter als auch dramatischer. Außerdem erkennen wir im Stil auch Merkmale, die typisch für die Kunst des 19. Jahrhunderts waren, insbesondere den Einfluss der Rahl-Schule,

Um verschiedene ideologische Richtungen des Mythos zu visualisieren, beschränkt sich der deutsche Künstler nicht ausschließlich auf die bekanntesten und weitest verbreiteten ikonografischen Motive der zeitgenössischen Maler wie Cornelius, Feuerbach und Janssen. Stattdessen schafft er es, den Mythos mit atypischen Details zu erweitern und in einer komplexen Interpretation zu behandeln: Griepenkerl präsentiert neue figürliche Kombinationen und bezieht z. B. die Titanomachie mit ein, um den sozial-historischen Kontext der Epoche zu verarbeiten. Damit schafft der Maler neue Bilder für den Mythos von Prometheus, die einerseits auf die damaligen gesellschaftlichen Umbrüche hinweisen, wie dies in der Forschungsliteratur bereits ausgeführt wurde, und andererseits in engem Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Zweck des Gebäudes stehen.

Die Athener Akademie wurde im Kontext der Gründung der neuen Hauptstadt nach den Unabhängigkeitskriegen 1821 gebaut. Sie war Teil einer architektonischen Trilogie der Gebrüder Christian und Theophil Hansen, die auch eine Bibliothek und eine Universität umfasste. Im neuen Zentrum entstanden also drei identitätsstiftende Prachtbauten, die für die Entwicklung der Kultur und

³⁴¹ Vaupel 2005, S. 10.

³⁴² Corbeau-Parsons 2013, S. 139.

die oben geistige Erleuchtung des griechischen Volkes standen.

In diesem Kontext wurde die Akademie als moderner „Tempel der Wissenschaft“ konzipiert.³⁴³ Bereits vor dem Eintritt in das Gebäude wird der Besucher auf den hier im Zentrum stehenden Zyklus im Sitzungssaal vorbereitet. So zeigt das plastische Programm im Giebel über dem zentralen Eingang den Ausgangspunkt für die mythologische Erzählung im Inneren. Im Beisein der olympischen Götter, die in Griepenkerls Bildern wieder auftauchen, sehen wir die Geburt der Athena. Sie ist nochmals auf einem seitlichen Giebel zusammen mit Prometheus dargestellt, der den Menschen das Feuer bringt. In Kombination mit dem neoklassizistischen Baustil hängt die antikisierende skulpturale und malerische Dekoration des Gebäudes zusammen. Architektur, Skulptur und Malerei ergänzen sich im Sinne eines Gesamtkunstwerks.

Der Zweck des Zyklus im Sitzungssaal ist die Freiheit der Wissenschaftler zu unterstützen, die mit ihren Erkenntnissen und Entdeckungen die Menschheit vorwärts bewegen und Einschränkungen der Vergangenheit überwinden. Dies wird erreicht, indem Forschende mit dem leidenden Prometheus gleichgesetzt werden, der letztlich von seinen Qualen befreit wird. Der szenische Zusatz des Mythos der Titanomachie betont die Mühen und Kämpfe, die es für Gelehrte zu bestreiten gibt, wenn neue Ideen zu etablieren sind. Auch der Kampf der Wissenschaften wird durch die beiliegende Inschrift am Architrav des Ausgangs unter dem Bild unterstrichen, in der die Rückkehr der Musen nach Griechenland erwähnt wird, um den Kindern Griechenlands das vielgewünschte Geschenk zu geben. Die dem Götterkampf gegenübergestellte Aufnahme des Prometheus in den Olymp wiederum symbolisiert die Respektierung der wissenschaftlichen Resultate und die damit verknüpfte positive Entwicklung der Gesellschaft. Von dem Klima der Zeit beeinflusst, hat Griepenkerl ein umfängliches, monumentales Werk geschaffen, in dem es zur Verschmelzung antiker Mythen, der zeitgenössischen Realität des neuen Griechenlands und religiöser Aspekte kommt. Die Ausrichtung auf den spezifischen lokalen Kontext hat ein einzigartiges ikonografisches Programm zum Ergebnis.

Im Falle der Akademie gelang es Griepenkerl, eine untypische Annäherung an den Mythos aufgrund der räumlichen Konfiguration der einzelnen Episoden zu schaffen. Jedes Bild im Sitzungssaal funktioniert sowohl als ein vom Zyklus unabhängiges Werk als auch als Verbindungselement für die Komposition des größeren Ensembles.

Während die normale Leserichtung des Bildprogrammes chronologisch von links nach rechts geht, stehen die einzelnen Darstellungen der westlichen und östlichen Wand auch in direktem Dialog zueinander: Gegenüber der ersten Episode des Zyklus, der Weissagung von Themis von der Bestrafung ihres Sohnes, befindet sich die Szene der Befreiung des Prometheus, die der prophezeiten Fesselung folgt. Gegenüber der zweiten Episode, dem Feuerdiebstahl des Titanen, der die Wut von Zeus auslöst, sehen wir seine Strafe. Gegenüber der dritten Episode, der Erschaffung des Menschen

³⁴³ Laios 1972, S. 186.

durch Prometheus, ist die Erlösung der Menschheit durch ihren feuerbringenden Schöpfer platziert. Auch die beiden großen Gemälde über den Eingängen in den Sitzungssaal sind verknüpft: Während wir auf der Nordwand die Titanomachie, also den Kampf der Götter, betrachten, befindet sich als Ergebnis dieser Schlacht auf der südlichen Wand die Aufnahmeszene von Prometheus in den Olymp. Obwohl es sich um einen Zyklus handelt, gibt es zwischen den Gemälden einen Unterschied in der malerischen Ausführungsweise. Es ist sichtbar, dass für die Titanomachie eine barocke Bildwirkung und für die Aufnahme des Prometheus ein klassizistischer Stil in der Tradition der Rahl-Schule verfolgt wurde, die stark auf Kompositionen Raffaels basiert. Die restlichen Gemälde sind etwas freier im Stil der zeitgenössischen Bildkunst formuliert, den Griepenkerl in seiner letzten Schaffenszeit übernommen hatte und der sich von der strengen, linearen Formensprache seines Lehrers Carl Rahl unterscheidet.

Im Gegensatz zu Griepenkerls Frühwerk ist die Modellierung der Formen weicher geworden und die Figuren haben keine strengen Umrisslinien.³⁴⁴ Da die Farbe nicht treu den Konturen folgt, verlieren die Figuren als Resultat ihre materielle Substanz. Der Maler hat individuellere Züge und dramatischere, tragischere Gesten benutzt als in vielen seiner früheren Bilder.

Der Bildraum der Szenen zeichnet sich durch einen „Horror Vacui“ aus, ein Charakteristikum des Künstlers.³⁴⁵ Es gibt eine Farbharmonie ohne intensive Kontraste, wobei dunkle Töne bevorzugt wurden. Somit hat Griepenkerls Zyklus in der Athener Akademie eine ähnliche Farbpalette und künstlerische Behandlung wie in seiner Prometheus-Darstellung in Oldenburg 1877–1878. Die etwa zeitgleich entstandenen Prometheus-Bilder in Wien 1877–1889 sind wiederum anders, weil er den Stil den schon vorhandenen Deckengemälden anpassen musste. Eine weitere wichtige Ergänzung, die von Griepenkerl in Athen vorgenommen wurde, ist die Anwesenheit von Athena, die als Göttin der Weisheit und Schutzgöttin der Stadt eine unterstützende Rolle bei der Entwicklung der Ereignisse spielte.

Ein anderes stilistisches Merkmal des Zyklus in Athen ist, dass Griepenkerl in den beiden großen Bildern über den Eingängen die gesamte Wandoberfläche ausgenutzt und so die architektonischen Vorgaben des Raumes in seine Arbeit integriert hat. Es gelang ihm so, mit den beiden monumentalen Gemälden auf die funktionale Konfiguration des Sitzungssaals hinzuweisen – mit dem einzelnen Rednerpult unter der Titanomachie und dem versammelten Publikum unter der Aufnahme in den Olymp, um den herausfordernden Weg der Wissenschaftler zu betonen.

Es sind Entwürfe des Künstlers im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien für die Ausmalung des Sitzungssaales für die Akademie der Wissenschaften in Athen erhalten, von denen einige thematisch unterschiedlich vom Endergebnis behandelt wurden. Es existieren weitere

³⁴⁴ Kitlitschka 1981, S. 79.

³⁴⁵ Sattler 2013, S. 18.

sechs Aktstudien auch im Kupferstichkabinett in Wien. So konnte der Entstehungsprozess nachvollzogen werden, der dem klassischen Gestaltungsmuster entspricht. Durch den Vergleich mit dem Endprodukt werden die Besonderheiten jedes Bildes separat hervorgehoben und dadurch mehr verständlich.

Griepenkerl hatte nur teilweise dieses Bilderensemble konzipiert. Es ist nicht erwiesen, wer für die Wahl der Prometheussage verantwortlich war. Allerdings war die Rolle von Hansen fundamental, der bei den Veränderungen in Griepenkerls anfänglichen Skizzen mitgewirkt hat.

Der Maler kannte wahrscheinlich die Existenz der Ode des Dichters Tertsetis, die anlässlich der Grundsteinlegung verfasst wurde und aus acht Strophen besteht. Es gibt, wie wir es bemerkt haben, zwischen einigen der acht Bilder und der jeweiligen Strophe der Ode inhaltliche Übereinstimmungen. Die künstlerische Leistung von Griepenkerl im athenischen Bildprogramm dient nicht nur der ästhetischen Befriedigung des Betrachters, sondern hat auch didaktischen Charakter und intentionale Bezüge zum Zeitgeist, indem Prometheus als Personifikation des Wissenschaftlers dient. Es ist ihm gelungen, den zeitlosen Inhalt des antiken Mythos zu präsentieren, um die Bedürfnisse der Gegenwart und das zukünftige Ziel der evolutionären Entwicklung der Gesellschaft darzustellen. Dabei wird eine Welt versprochen, die sich im Laufe der Zeit durch den Kampf der Gelehrten verbessert, die in der Akademie ein Refugium für ihre Aktivitäten finden.

9 Literaturverzeichnis

Aischylos 1897

Aischylos, Prometheus Bound, in: The Prometheus bound of Aeschylus and the fragments of the Prometheus unbound. With introduction and notes by N. Wecklein. Translated by F.D. Allen, Boston [u.a.] 1897.

Aischylos 1959

Aischylos, Prometheus Bound, in: David Grene/Richmond Lattimore (Hg.), The complete Greek tragedies, 1, Aeschylus, Chicago 1959, S. 304f.

Bastéa 2000

Eleni Bastéa, The Creation of Modern Athens. Planning the myth, Cambridge 2000.

Bastl 2014

Beatrix Bastl (Hg.), Theophil Hansen. Ein Resümee. Symposionsband anlässlich des 200. Geburtstages. Symposion der Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Juni 2013, Weitra 2014.

Bastl/Reiter/Schober 2013

Beatrix Bastl/Cornelia Reiter/Eva Schober (Hg.), Theophil Hansen and the Library of the Academy of Fine Arts Vienna, Weitra 2013.

Beaton/Ricks 2009

Roderick Beaton/David Ricks, The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, & the Uses of the Past (1797-1896), Farnham [u.a.] 2009.

Belting 2001

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 2001.

Bieber 1979

Dietrich Bieber, Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des späten 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Bonn 1979.

Bremer 1988

Dieter Bremer (Hg.), Aischylos. Prometheus in Fesseln. Zweisprachige Ausgabe. Mit Hinweisen zur Deutung und zur Wirkungsgeschichte, Frankfurt am Main 1988.

Burkert 1983

Walter Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley [u.a.] 1983.

Butzer/Jacob 2008

Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart [u.a.] 2008.

Büttner 1980

Frank Büttner, Peter Cornelius. *Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Stuttgart 1980.

Christou 2003

Chrysanthou Christou, *Ο μύθος του Προμηθέα και ο ζωγραφικός διάκοσμος της Ακαδημίας Αθηνών*, Athen 2003.

Conacher 2004

D. J. Conacher, *Prometheus as Founder of the Arts*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 2004; 18 (3), S. 189-206.

Corbeau-Parsons 2013

Caroline Corbeau-Parsons, *Prometheus in the Nineteenth Century. From Myth to Symbol*, London 2013.

Demosthenopoulou 1970

Elpiniki Demosthenopoulou, *Öffentliche Bauten unter König Otto in Athen. Begegnung mit Griechenland Auffassungen und Auseinandersetzungen*, München 1970.

Detienne/Vernant 1989

Marcel Detienne/Jean-Pierre Vernant, *The cuisine of sacrifice among the Greeks*, Chicago 1989.

Diel 2012

Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα 2012.

Droulia 2002

Loukia Droulia, *Η θεά Αθηνά, θεότητα έμβλημα του νέου ελληνισμού in: Οι χρήσεις της αρχαιότητας από τον νέο Ελληνισμό*, Athen 2002, S. 221-240.

Dülmen 1998

Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, (Publikation der Arbeitsstelle für Historische Kulturforschung, Universität des Saarlandes; Buch zur Ausstellung Prometheus - Menschen, Bilder, Visionen), Wien [u.a.] 1998.

Ecker 1991

Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991.

Estia 1878

Estia, Bd. 6, Num, 147, 22.10.1878, S. 686-687.

Frazer 1930

Sir James George Frazer, Myths of the origin of fire. An Essay, London 1930.

Gantz 1993

Timothy Gantz, Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources, Baltimore 1993.

Ganz 1972

Jürg Ganz, Theophil Hansen „Hellenische“ Bauten in Athen und Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 26, 1972, S. 67-81.

Georgievska - Shine 2009

Aneta Georgievska - Shine, Rubens and the Archaeology of Myth, 1610–1620. Visual and Poetic Memory, London [u.a.], 2009.

Gounari 1995

Kalliopi Koutsogianni Gounari, Η Ακαδημία Αθηνών και το κτίριο της, Athen 1995.

Gradel 2002

Oliver Gradel, Das Augusteum in Oldenburg und seine Wandgemälde von Christian Griepenkerl, in: Oldenburger Jahrbuch, Bd. 102, 2002, S. 167-196.

Griffith 1983

Mark Griffith, Aeschylus, Prometheus bound, Cambridge [u.a.], 1983.

Grünbein 2004

Durs Grünbein, Die Götter Griechenlands. Peter Cornelius (1783-1867). Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin, (anlässlich der Ausstellung Haus der Kunst München, 10. September 2004 bis 9. Januar 2005, Alte Nationalgalerie Berlin, 2005), Köln 2004.

Grünewald 2008

Maria Moog-Grünewald (Hg.), Der Neue Pauly Supplemente. Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5, Stuttgart 2008.

Guthrie 1957

W. K. C. Guthrie, In the Beginning. Some Greek views on the origins of life and the early state of man, Ithaca 1957.

Hall 1974

James Hall, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York [u.a.], 1974.

Harissis 2014

Haralampos V. Harissis, Bittersweet Story the true nature of the laurel of the Oracle of Delphi, in: Perspectives in Biology and Medicine, 2014, Vol.57(3), S. 351-360.

Harrison 1912

Jane Ellen Harrison, Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge 1912.

Hesiod 2006

Hesiod Theogonie, in: Hesiod. Theogony and Works and days, Translated and with introductions by Catherine M. Schlegel and Henry Weinfield, Ann Arbor 2006, 21f.

Hesperos 1881

Συναία Ακαδημία, in: Hesperos, Bd. 1, 13 Mai 1881, S. 227-228.

Hirzel 1907

Rudolf Hirzel, Themis, Dike und Verwandtes: Ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen, Leipzig 1907.

Jaffé 1989

David Jaffé, Two Bronzes in Poussin's „Studies of Antiquities“, in: The J. Paul Getty Museum Journal, 1 January 1989, Vol.17, pp.39-46.

Atkins 2015

Christopher D.M. Atkins, The wrath of the Gods. Masterpieces by Rubens, Michelangelo, and Titian, (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, September 12 – December 6, 2015). Philadelphia 2015.

Cassimatis/Panetsos 2014

Marilena Z. Cassimatis/Georgios A. Panetsos (Hg.), „Hellenische Renaissance“. The Architecture of Theophil Hansen (1813-1891), (Kat. Ausst. B. & M. Theocharakis Foundation, 22 October 2014-18 Januar 2015), Athen 2014.

Kerényi 1959

Karl Kerényi, Prometheus. Archetypal Image of Human Existence, Princeton 1997.

Kerényi 2013

Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen, Teil 1 und 2 in einem Band, Leipzig 2013.

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 10, Wiesbaden 1981.

Kuhlmann-Hodick 1993

Petra Kuhlmann-Hodick, Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, I, Frankfurt am Main [u.a.] 1993.

Kunst -Chronik 1880

Kunst -Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst. Fünfzehnter Jahrgang, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1880.

Kurth 2009

Silke Kurth, Das Antlitz der Agonie: Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption, Weimar 2009.

Laios 1972

Georgios Laios, Σίμων Σίνας, Athen 1972.

Lang-Grypari 2012

Irene Lang-Grypari, Der deutsche Neoklassizismus Athens: Architektur für Staatsbürger, in: Zeitschrift für Balkanologie, 48, 2012, S. 75-85.

Lehmann 2011

Doris H. Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln 2011.

Lücke 1999

Hans Karl und Susanne Lücke, Antike Mythologie ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und Bildender Kunst, 1999.

Lützwow 1875

Carl von Lützwow (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875.

Lützwow 1893

Carl von Lützwow, Feuerbach's Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 28, Heft 3, 1893, S. 43-48.

Lydakakis 1972

Stelios Lydakakis, Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1972.

Malama 2005

Anastasia G. Malama, Μνημειακή ζωγραφική στην Αθήνα του 19ου αι., Diss., Thessaloniki 2005.

Marr 1999

Thorsten Marr, Vom Bildungsprogramm zum autonomen Kunstwerk. Studien zu Ausstattungen deutscher Kunstmuseen (1855 - 1904), München 1999.

Mavrika 2005

Virginia Mavrika, Γραπτές διακοσμήσεις σε δημόσια & ιδιωτικά αρχιτεκτονήματα στην Αθήνα: 1832-1930, Diss., Athen 2005.

Meulen 1977

Marjon van der Meulen, A Note on Rubens's Letter on Tripods, in: The Burlington Magazine, 1 September 1977, Vol.119 (894), pp.647-651.

Niemann/Feldegg 1893

George Niemann/Ferd. v. Feldegg, Theophilus Hansen und seine Werke. Mit 5 Kupfertafeln, 1 Farbendrucke und 68 Textfiguren in Zinkätzung, Wien 1893.

Pagenelis 1886

Spyridonos Pagenelis, Ο μύθος του Προμηθέως, Athen 1886.

Panofsky 1970

Erwin Panofsky, Renaissance and renaissances in Western art, London 1970.

Panofsky 1997

Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie der Renaissance, Köln 1997.

Papanikolaou 2005

Miltiadis Papanikolaou, Η ελληνική τέχνη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική, Θεσσαλονίκη 2005.

Poeschel 2014

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014.

Preller 1872

Ludwig Preller, Griechische Mythologie. Erster Band. Theogonie und Götter, Berlin 1872.

Preston 1997

Percy Preston (VerfasserIn), Metzler-Lexikon. Antiker Bildmotive, Stuttgart [u.a.] 1997.

Raggio 1958

Olga Raggio, The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 21, 1958, S. .44-62.

Reid 1993

Jane Davidson Reid, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300 - 1990s*, 2 Bde., New York [u.a.] 1993.

Reinhardt 1960

Karl Reinhardt, *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen 1960.

Reiter 2009

Cornelia Reiter. *Schöne Welt, wo bist du? Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen des deutschen und österreichischen Spätklassizismus. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste Wien*, Salzburg/Wien 2009.

Reiter/Stalla/Feher 2013

Cornelia Reiter/Robert Stalla/Maria Feher (Hg.), *Architekt und Designer: Ausstellung anlässlich des 200. Geburtstages; Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste Wien*, exhibit, 20. September bis 10. November 2013.

Roberts 1998

Helene E. Roberts (Hg.), *Encyclopedia of comparative iconography. Themes depicted in works of art*, Chicago, [u.a.] 1998.

Roscher 1897

Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III, Leipzig 1897.

Roubien 2017

Denis Roubien, *Creating Modern Athens. A capital between East and West*, London [u.a.] 2017.

Russack 1942

Hans Hermann Russack, *Deutsche bauen in Athen*, Berlin 1942.

Sattler 2013

Alexandra Sattler, *Christian Griepenkerl: Studien zu Leben und Werk eines Malers der Ringstraßenzeit*, Master-Arb., Wien 2013.

Steiner 2016

Reinhard Steiner, Prometheus: Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, Grafrath 2016.

Thieme 1913

Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, IX, Leipzig 1913.

Thieme/Willis 1922

Ulrich Thieme/Fred. C. Willis (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, XV, Leipzig 1922.

Thiersch 1833

Friedrich Wilhelm Thiersch, De l'Etat Actuel de la Grece et des Moyens d'arriver a sa Restauration, Bd. II, Leipzig 1833.

Trempler 2001

Jörg Trempler, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001.

Vaupel 2005

Bettina Vaupel, Göttergleich – Gottverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Weimar 2005.

Wagner 1989

Monika Wagner, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland; von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989.

Wagner-Rieger/Reissberger 1980

Renate Wagner-Rieger/Mara Reissberger, Theophil von Hansen, Wiesbaden 1980.

Wissowa 1912

Georg Wissowa, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd.7, Stuttgart 1912.

10. Abbildungen



Abb. 1: Akademie der Wissenschaften in Athen.

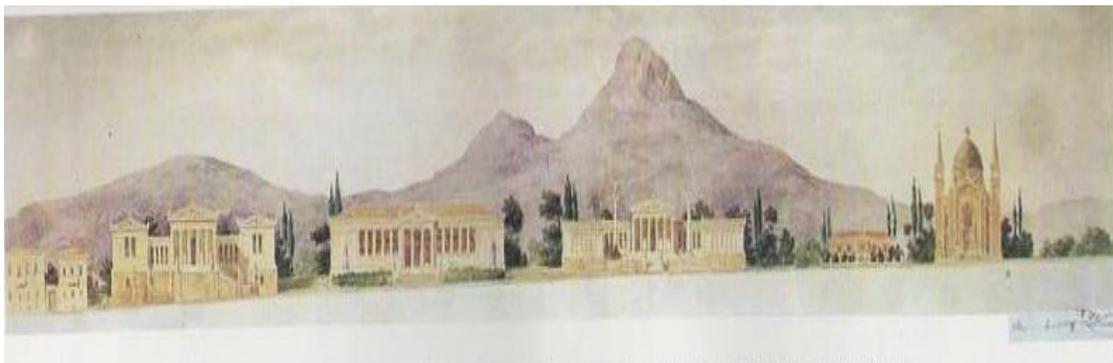


Abb. 2: Theophil Hansen, Athener Trilogie. 1859, Entwurfszeichnung, Bleistift, Aquarell, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 19786.

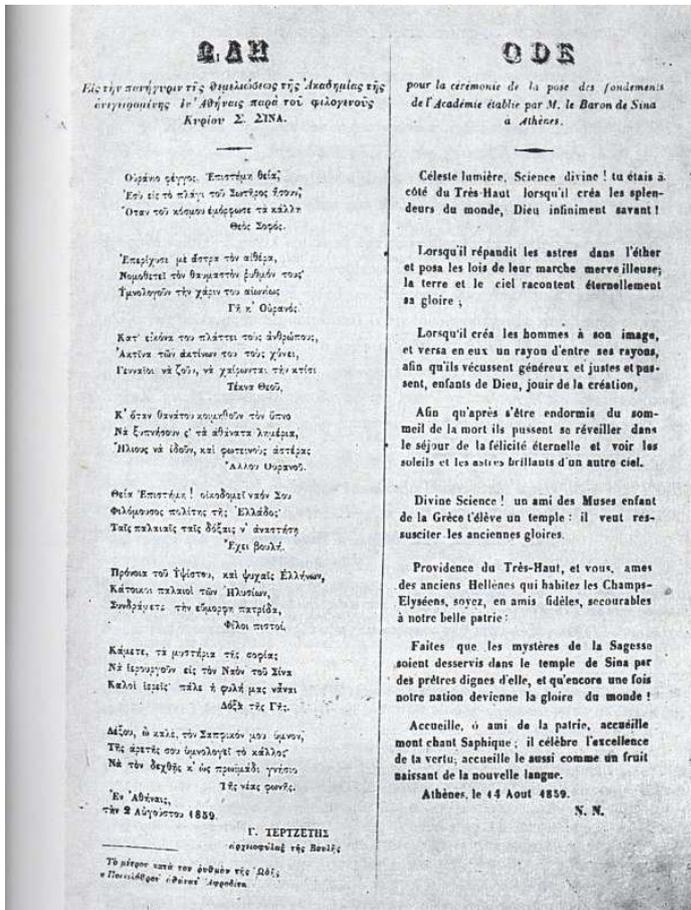


Abb. 3: Ode von Georgios Tertsetis, 1859,



Abb. 4: Leonidas Drosis, Geburt der Göttin Athene, 1882.



Abb. 5: Leonidas Drosis, Athena, 1882.



Abb. 6: Leonidas Drosis, Apollo. 1882

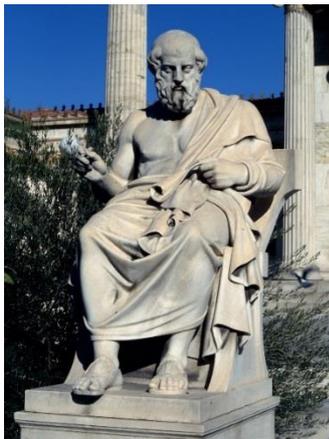


Abb. 7: Piccarelli nach Drosis
Modell, Platon, 1885.

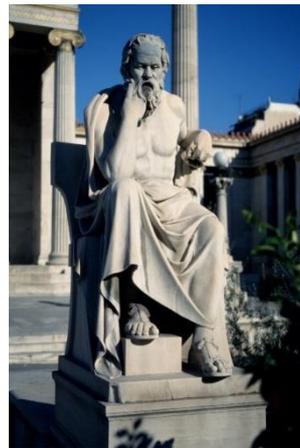


Abb. 8: Piccarelli nach Drosis,
Modell, Sokrates, 1885.



Abb. 9: Christian Griepenkerl, Prometheussage, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaften in Athen

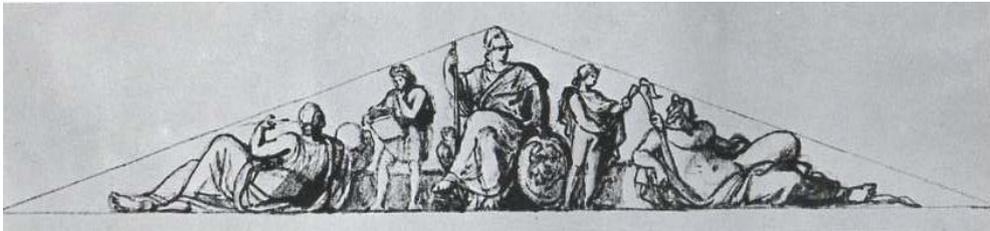


Abb. 10: Carl Rahl, Entwurf zur Giebelplastik an der Athener Universität, Urania, Prometheus, 1859, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 11: Christian Griepenkerl, der Titanomachie, Entwurf für das Wandgemälde im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, 264 x 383 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 12: Christian Griepenkerl, Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, Demeter sendet Triptolemos aus zur Verbreitung des Ackerbaues, Apollo und die Musen, Hephaistos mit den Kyklopen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, 186 x 591 mm, die einzelnen Bfd. (von li. Nach re.) 88 x 128 mm, 86 x 175 mm, 87 x 127 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 13: Christian Griepenkerl, Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, Feuerraub, Der gefesselte Prometheus und Prometheus Befreiung, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, 176 x 595 mm, die einzelnen Bfd. (von li. Nach re.), 88 x 127 mm, 90 x 175 mm, 89 x 127 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.

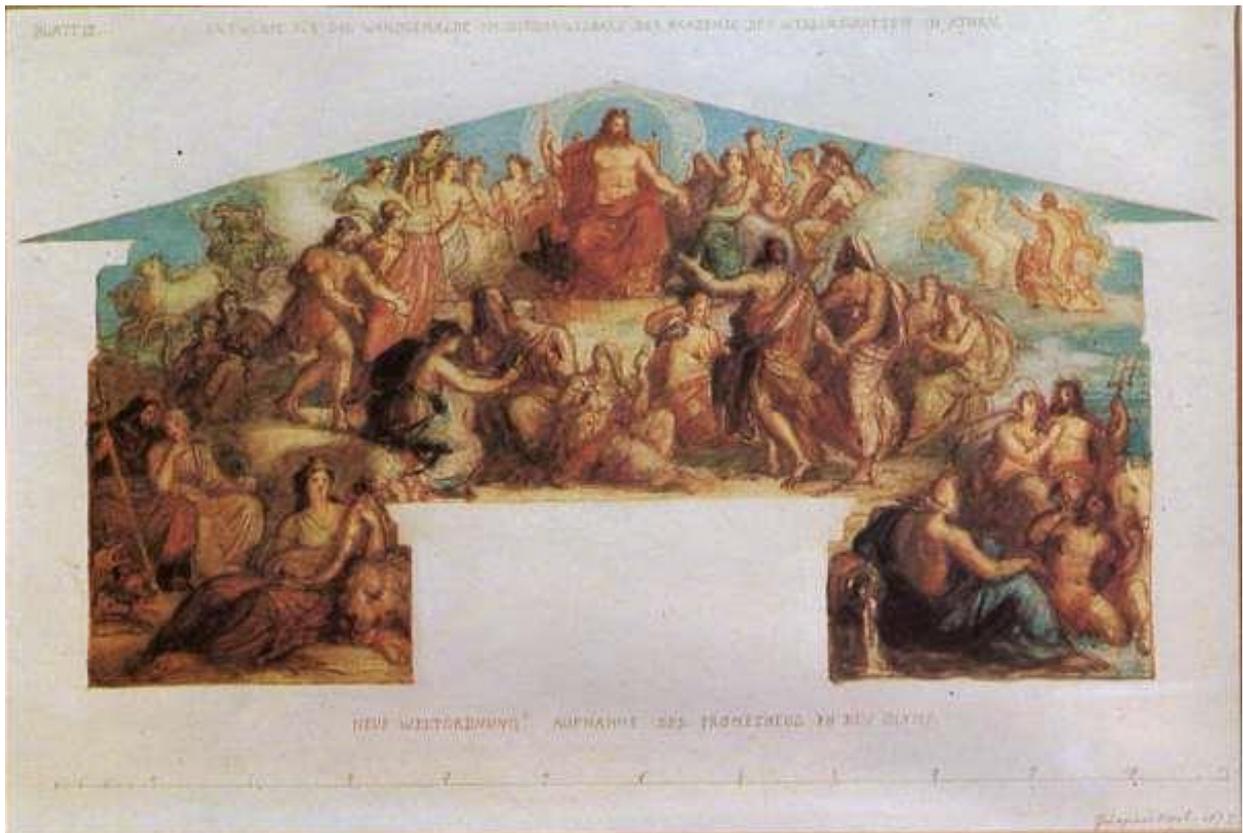


Abb. 14: Christian Griepenkerl, Neue Weltordnung. Aufnahme des Prometheus in den Olymp, Entwurf für das Wandgemälde im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, 261 x 383 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 15: Christian Griepenkerl, Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, 382 x 684 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 16: Christian Griepenkerl, Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, 370 x 671 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 17: Christian Griepenkerl, Zeus besiegt die Titanen, Studie für den Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfl. mit Bleistift, bräunliches Papier, 380 x 460 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 18: Christian Griepenkerl, Aufnahme des Prometheus in den Olymp, Studie für den Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfl. mit Bleistift, bräunliches Papier, 390 x 475 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 19: Christian Griepenkerl, 1868-1878, Treppenhaus, Augustum, Oldenburg.

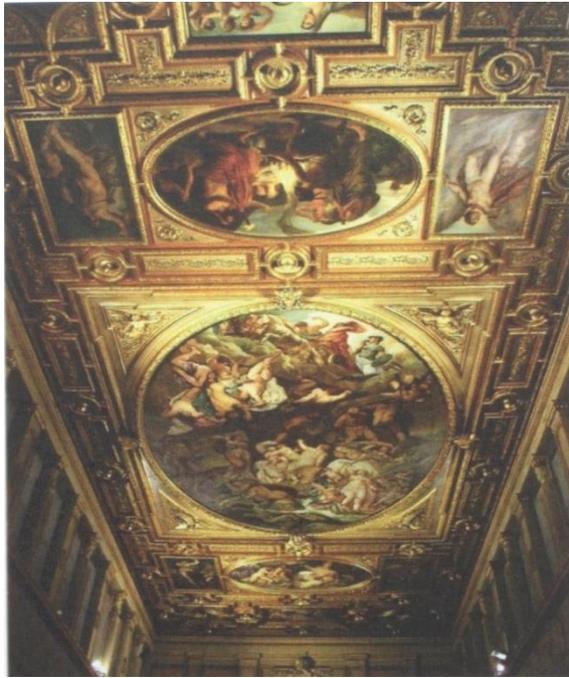


Abb. 20: Anselm Feuerbach, Heinrich Tentschert und Christian Griepenkerl, Prometheus Mythos, 1874-1889, Gipssaal, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 21: Christian Griepenkerl, Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus, 1877-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 22: Tizian, Tod des Actaeon, ca. 1559-1575, National Gallery, London



Abb. 23: Peter Paul Rubens, Die Bestrafung des Prometheus, 1611-1612, Öl auf Holz, Museum of Art, Philadelphia.



Abb. 24: Kodros-Maler, attisch rotfigurige Schale, Themis, Aigeus, Pythia, Dreifuß, 440 BC-430 BC, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 25: Carl Rahl und Christian Griepenkerl, Herophile weissagt Troias Untergang durch Paris, 1864, Fresko, Palais Todesco, Wien.



Abb. 26: Carl Rahl und Christian Griepenkerl, Paris Liebesbund mit Oenonen, 1864, Fresko, Palais Todesco



Abb. 27: Peter Paul Rubens, Das Urteil des Paris, Öl auf Holz 1597-1599, National Gallery, London.

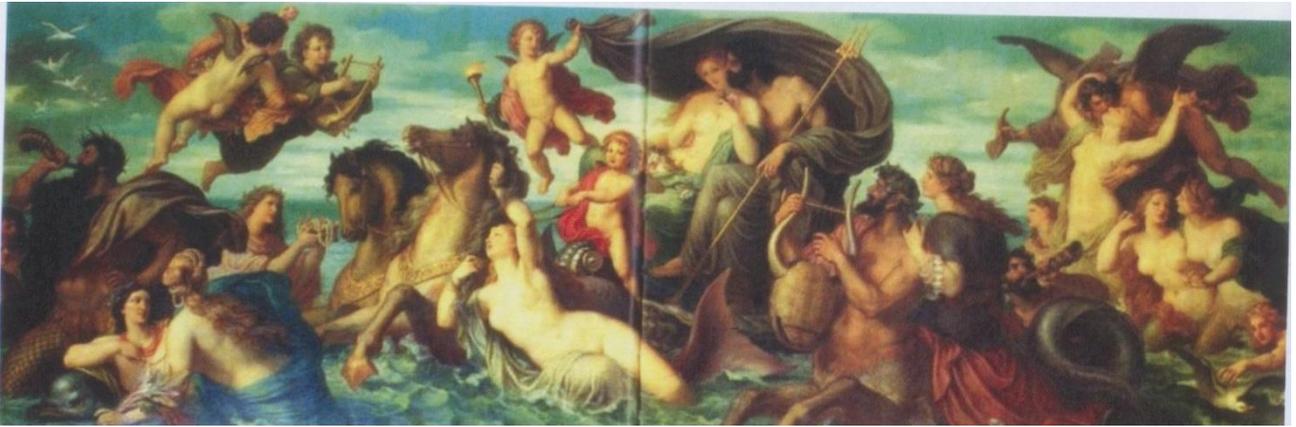


Abb. 28: Christian Griepenkerl, Triumph von Neptun und Amphitrite, 1871-1874, Palazzo Grassi, Venedig.



Abb. 29: Peter Paul Rubens, Decius Mus weith sich dem Tod, 1616 – 1617, Öl auf Leinwand, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Wien.



Abb. 30: Peter Janssen, Themis vertraut ihrem Sohn Prometheus das Geheimnis vom Sturze des Zeus, 1874-1875, Privatbesitz.

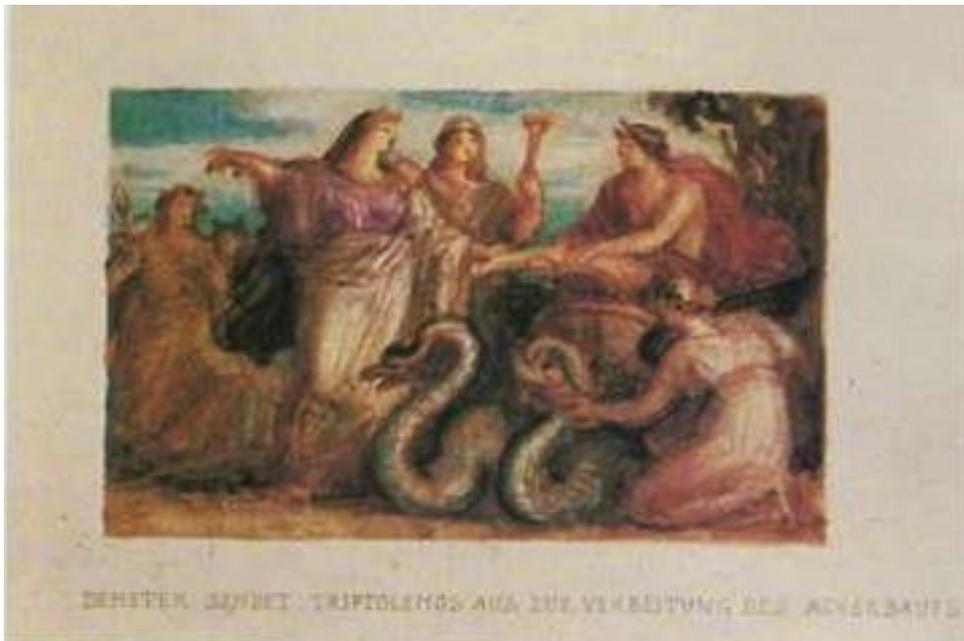


Abb. 31: Christian Griepenkerl, Demeter sendet Triptolemos aus zur Verbreitung des Ackerbaues (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 32: Christian Griepenkerl, Themis weissagt ihrem Sohn Prometheus (Ausschnitt), Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, 382 x 684 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 33: Christian Griepenkerl, Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes, 1877-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 34: Piero di Cosimo, Prometheus-Tafel, c. 1510, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München.



Abb. 35: Piero di Cosimo, Prometheus-Tafel, c. 1510, Öl auf Holz, Musée des Beaux-Arts, Straßburg.



Abb. 36: Künstler unbekannt, nach Hendrick Goltzius, Prometheus, Mann und ihn Animieren mit Feuer vom Himmel, 1589, Gravur, Philadelphia Museum of Art.



Abb. 37: Giuseppe Collignon, Prometheus stiehlt Feuer von Apollos Sonnenwagen, 1814, Deckengemälde, Palazzo Pitti, Florenz.



Abb. 38: Christian Griepenkerl, Morgen, 1880, Wachsölfarbe auf Leinwand, Schloss Hernstein, Wien.



Abb. 39: Il Guercino, Aurora, 1621–1623, Fresko, Villa Ludovisi, Rom.



Abb. 40: Christian Griepenkerl, Apoll und Flussgott, 1872-1876, Wachsölfarbe auf Leinwand, Villa Toscana, Gmunden.



Abb. 41: Christian Griepenkerl, Antikisierende Draperiestudie zu einer männlichen Rückenfigur mit vorgebeugtem Oberkörper und erhobener Linken, 1860-1861, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 42: Tintoretto, Die Präsentation der Jungfrau, 1553-1556, Öl auf Leinwand, Madonna dell' Orto, Venice.



Abb. 43: Guido Reni, Aurora, 1614, Wandmalerei, Villa Pallavicini Rospigliosi, Rom.



Abb. 44: Theodoros Poulakis, Die Himmelfahrt des Elias und Szenen aus seinem Leben, 17. Jh., Byzantinisches und Christliches Museum, Athen.



Abb. 45: Christian Griepenkerl, Rückenakt eines Mannes mit ausgelöschter Fackel, die Linke zur Stirn erhoben, 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 46: Christian Griepenkerl, im Wagen stehender Apollo, der den Zaum der vier Pferde hält, 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 47: Karl Friedrich Schinkel, Jupiter und die neue Götterwelt, 1828, Gouache, Altes Museum Berlin. (verschollen).



Abb. 48: Christian Griepenkerl, Prometheus stiehlt das Feuer, 1868-1877, Wachsölfarbe auf Leinwand, Augusteum Museum, Oldenburg.



Abb. 49: Bonaventura Genelli, Prometheus. Raub des Feuers, nach 1852, Bleistift, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 50: Christian Griepenkerl, Apollo und die Musen (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 51: Christian Griepenkerl, Athena und Prometheus bei den Pforten des Lichtes (Ausschnitt), Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, 382 x 684 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 52: Christian Griepenkerl, Prometheus belebt das Menschenbild, 1877-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 53: Christian Griepenkerl, Draperiestudie über einem sitzenden Unterkörper, 1860-1861, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.

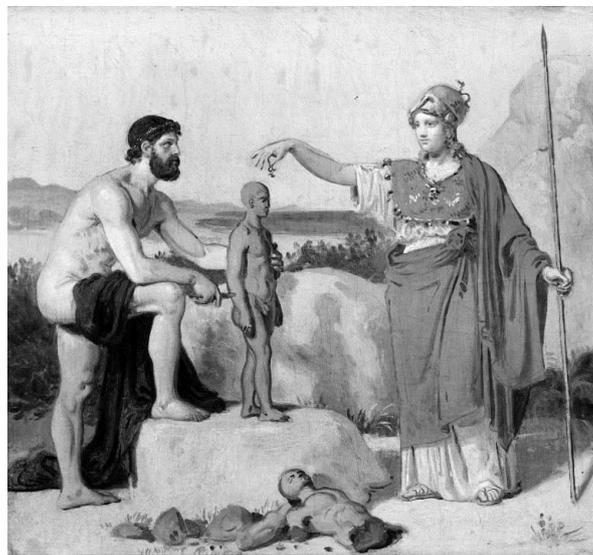


Abb. 54: Constantin Hansen, Prometheus erschafft den Menschen in Ton, Skizze für das Fresko im Vestibül der Universität Kopenhagen, ca. 1845, Staatliches Kunstmuseum, Kopenhagen.



Abb. 55: Jean-Simon Berthélemy, Die Menschenbildung durch Prometheus, 1802, Öl/Gips, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 56: Heinrich Friedrich Füger, Erschaffung des Menschen durch Prometheus, 1790, Malerei, Liechtenstein, Wien.



Abb. 57: Christian Griepenkerl, Drei Draperiestudien eines togaartigen Mantels, 1860-1861, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 58: Peter Cornelius, Die Werke der Barmherzigkeit: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte zurechtweisen, Karton, Berlin, Staatl. Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



Abb. 59: Nicolas Poussin, Die Taufe Christi, 1641-1642, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington, DC.



Abb. 60: Peter Cornelius, Prometheus als Menschenbildner, 1829-1830. Karton, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett und Sammlung der Handzeichnungen, Berlin.



Abb. 61: Christian Griepenkerl, Beseelung der menschlichen Tonfigur durch Athena, 1877-1878, Wachsölfarbe auf Leinwand, Augusteum, Oldenburg.



Abb. 62: Christian Griepenkerl, Hephaistos mit den Kyklopen, (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 63: Christian Griepenkerl, Prometheus belebt das Menschenbild (Ausschnitt), Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, 382 x 684 mm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 64: Christian Griepenkerl, Titanomachie, 1872-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 65: Theophil Hansen, Ernst Ziller und Christian Griepenkerl vor dem Ölgemälde der Titanomachie, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen, ca. 1880. Fotoarchiv der Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 66: Peter von Cornelius, Die vier apokalyptischen Reiter, Karton, ehem. Berlin, Staatl. Museen zu Berlin. (zerstört)



Abb. 67: Christian Griepenkerl, Aktstudie eines sich vorbeugenden Mannes in breiter Schrittstellung, 1858, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 68: Raffael, Giovan Francesco Penni und Giulio Romano, Schlacht an der Milvischen Brücke (Ausschnitt), 1519-1524, Fresko, Stanzen des Raffael, Vatikanpalast, Vatikan.



Abb. 69: Carl Rahl, Karl der Große befreit Österreich von den Awaren, 1853-1854, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 70: Perin del Vaga, Gigantensturz, 1530-1533, Fresko, Palazzo Doria, Genua.



Abb. 71: Julius Schnorr von Carolsfeld, Der Sieg Michaels über den Drachen, 1860.

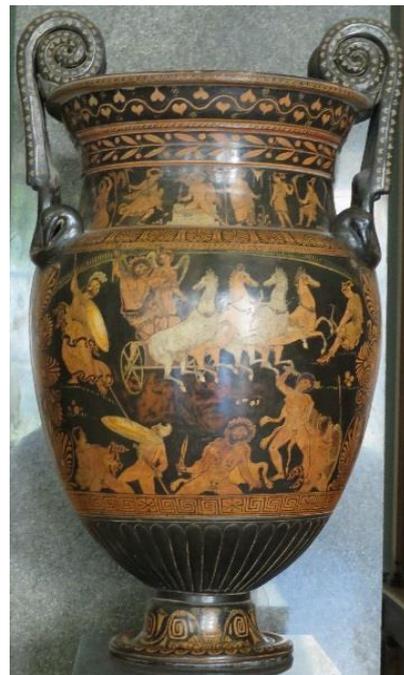


Abb. 72: Lykurgos-Malers, Rote Figur Volutenkrater mit Gigantomachie, ca. 350 v. Chr., Eremitage, Sankt Petersburg.



Abb. 73: Cornelis Van Haarlem, Titanomachia, 1588, Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 74: Christian Griepenkerl, Die Götter helfen den Menschen, 1872-1876, Wachsölfarbe auf Leinwand, Villa Toscana, Gmunden.



Abb. 75: Pieter Paul Rubens, Sturz der Titanen, ca. 1637-1638, Öl auf Panel, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel.



Abb. 76: Wilhelm von Kaulbach, Kampf gegen die Chimäre der Perückenzeit, 1850, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München.



Abb. 77: Nicolas Poussin, Der Raub der Sabinerinnen, 1637, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 78: Peter Paul Rubens, Das Große Jüngste Gericht, 1617, Öl auf Leinwand, Alte Pinakothek, München.



Abb. 79: Dirck Volckertszoon Coornhert, nach Maarten van Heemskerck, Der schmale Weg der Tugend, Allegorie des menschlichen Strebens, 1549. Radierung, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 80: Anselm Feuerbach, Titanensturz, 1872-1875, Öl auf Leinwand, Akademie der Bildenden Künste, Wien.

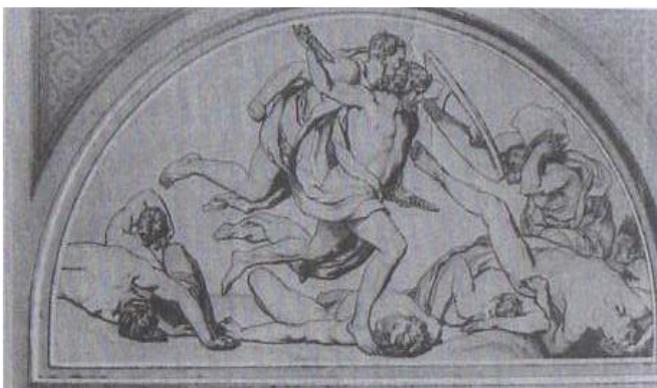


Abb. 81: Peter Janssen, Prometheus mitwirkend im Kampf den Zeus gegen die Titanen, 1874-1875, Kreide auf Zeichenkarton, Privatbesitz.



Abb. 82: Christian Griepenkerl, Prometheus bringt den Menschen das Feuer, 1872-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 83: Carl Rahl, Entwurf Entwicklung der griechischen Kultur, 1859, Athener Universität, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 84: Nicolas Poussin, Die sieben Sakramente - Ordination, c.1647, Öl auf Leinwand, Scottish National Gallery, Edinburgh



Abb. 85: Christian Griepenkerl, Gründung des Herdes, 1872-1876, Wachsölfarbe auf Leinwand, Villa Toscana, Gmunden.



Abb. 86: Peter Paul Rubens, Kreuzaufrichtungsaltar, 1610-1611, Kathedrale Nôtre-Dame, Antwerpen.



Abb. 87: Raffael (Giulio Romano), Die Transfiguration, 1520, Öl auf Holz, Vatikanische Museen, Vatikan.



Abb. 88: Eduard Lebiezki (nach einem Entwurf von Carl Rahl), Die Entwicklung der griechischen Kultur, ca. 1888, Fresco, Athener Universität, Athen.



Abb. 89: Léon Davent, Herakles überraschte Fanus, der ihn für Omphale verwirrte, 1540–1556, Gravur, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 90: Nicolas Poussin, Die Institution der Eucharistie, 1640, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 91: Carl Rahl, Prometheus (Ausschnitt), 1839, Karton, Fries am Universität Athen. (verschollen)



Abb. 92: Christian Griepenkerl, Venus, Urania und Prometheusmythos, Wettbewerbsbeitrag für die Decke im Treppenhaus des Augusteums 1869, Augusteum Museum, Oldenburg, Inv. Nr. OKV 64 a.



Abb. 93: Christian Griepenkerl, Prometheus als Gründer des Herdes, 1889, Öl auf Leinwand, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 94: Christian Griepenkerl, Feuerraub (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 95: Christian Griepenkerl, Prometheus bringt den Menschen das Feuer (Ausschnitt), Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 96: Christian Griepenkerl, Der gefesselte Prometheus beklagt von Okeaniden, 1872-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 97: Annibale Carracci, Perseus befreit Andromeda, 1597-1601, Fresko, Palazzo Farnese, Rom.



Abb. 98: Werkstatt von Peter Paul Rubens, Andromeda, ca. 1640, Öl auf Leinwand, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 99: Peter Paul Rubens, Der Medici-Zyklus, Die Apotheose Heinrichs IV und Proklamation der Regentschaft, 1622, Malerei, Alte Pinakothek, München.



Abb. 100: Anselm Feuerbach, Gefesselter Prometheus mit den klagenden Okeaniden, 1875-1876, Öl auf Leinwand, Akademie der Bildenden Künste, Wien.



Abb. 101: Christian Griepenkerl, Die erste Saat, 1872-1876, Wachsölfarbe auf Leinwand, Villa Toscana, Gmunden.



Abb. 102: Gustave Moreau, Pieta, 1854, Öl auf Leinwand,

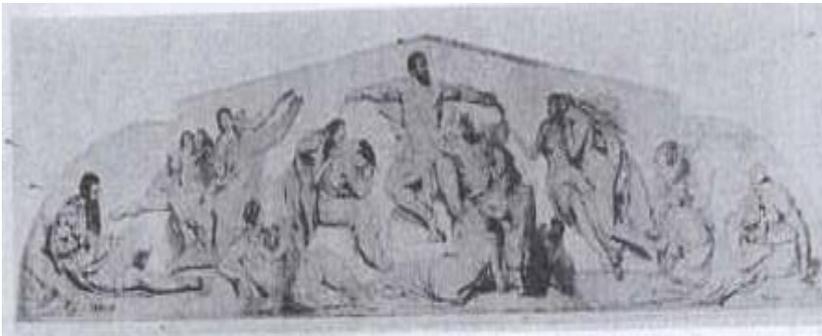


Abb. 103: Peter Janssen, Prometheus, um seines Frevels willen auf einsamen Felsen gefesselt, von den Töchtern des Okeanos beklagt. 1875, Karton, Privatbesitz.



Abb. 104: Dirk van Babueren, Prometheus wird von Vulkan angekettet. 1623, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 105: Bonaventura Genelli, Der gefesselte Prometheus und Echo, nach 1852, Bleistift, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 106: Christian Griepenkerl, Der gefesselte Prometheus, 1868-1877, Wachsölfarbe auf Leinwand, Augusteum, Oldenburg.



Abb. 107: Carl Rahl, Prometheus an den Felsen geschmiedet, 1865, Öl auf Leinwand, Palais Dorotheum, Wien.



Abb. 108: Peter Paul Rubens, Christus am Kreuz, ca. 1628, Öl auf Leinwand, Museum Rockoxhuis, Antwerpen.



Abb. 109: Christian Griepenkerl, Der gefesselte Prometheus (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 110: Christian Griepenkerl, Der gefesselte Prometheus beklagt von den Okeaniden (Ausschnitt), drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 111: Christian Griepenkerl, Herakles befreit Prometheus, 1872-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.

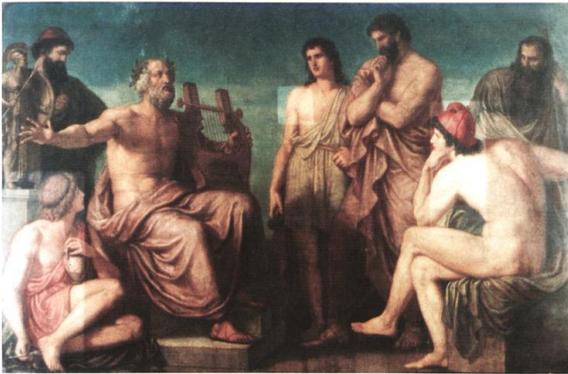


Abb. 112: Christian Griepenkerl, Die Künstler der archaischen Epoche und Homer, Ausschnitt aus dem Antikenfries, 1868-1877, Wachsölfarbe auf Leinwand, Augusteum, Oldenburg.



Abb. 113: Apotheose des Prometheus, Etruskische Spiegel.



Abb. 114: Peter Paul Rubens, Die Gründung Konstantinopels, Öl auf Eichenholz, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Abb. 115: Guido Reni, Nessus und Deianeira, 1620-1621, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 116: Carlo Cesio (nach Annibale Carracci), Herakles befreit Prometheus, ca. 1650, Gravur, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

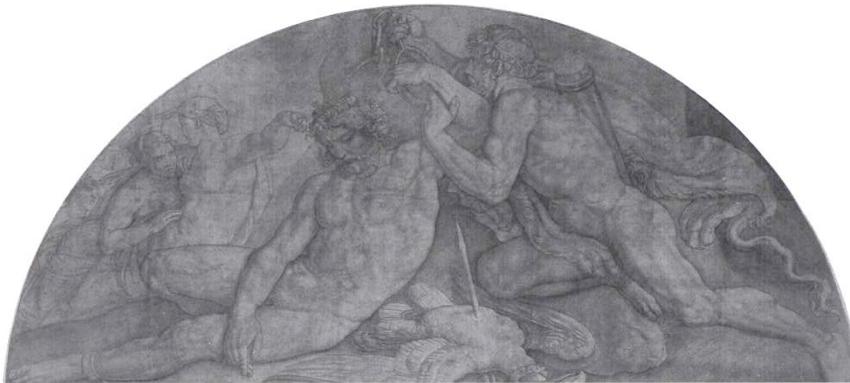


Abb. 117: Peter Cornelius, Die Befreiung des Prometheus durch Herakles, 1829-1830, Karton, München, Neue Pinakothek.



Abb. 118: Bonaventura Genelli, Der befreite Prometheus, nach 1852, Bleistift, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 119: Christian Griepenkerl, Prometheus durch Herakles befreit, Wachsölfarbe auf Leinwand, 1868-1877, Augusteum, Oldenburg.



Abb. 120: Carlo Crivelli (restauriert von Luigi Cavenaghi), Der tote Christus zwischen der Jungfrau und Johannes dem Evangelisten, ca. 1475, Tempera auf Holz mit starker Übermalung auf Leinwand übertragen, Harvard Art Museums, Boston.



Abb. 121: Christian Griepenkerl, Prometheus' Befreiung (Ausschnitt), Entwurf für die Längswand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1872, Bleistift, rote Kreide, Aquarell, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 122: Christian Griepenkerl, Herakles befreit Prometheus (Ausschnitt), Drei Bilder aus dem Prometheusmythos für die Längsseite im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen, 1877, Aquarell, Goldfarbe, stellenweise mit Deckweiß gehöht, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, bräunliches Papier, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 123: Christian Griepenkerl, Aufnahme des Prometheus in den Olymp, 1872-1889, Wachsölfarbe auf Leinwand, Sitzungssaal, Akademie der Wissenschaft, Athen.



Abb. 124: Christian Griepenkerl. Studie zur Gruppe von Neptun und Proserpina, links unten im Gemälde „Neue Weltordnung: Aufnahme des Prometheus in den Olymp“, 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.

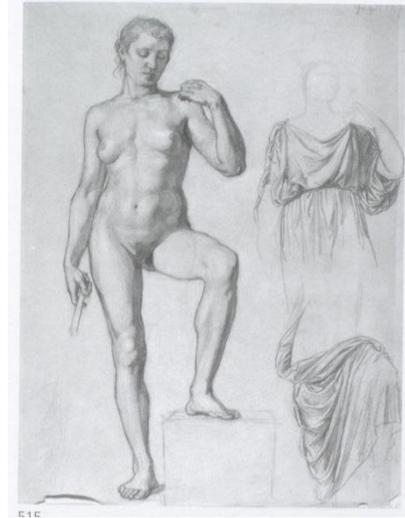


Abb. 125: Weiblicher, stehender Akt von vorne, daneben zwei Draperiestudien zum Gemälde „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“, 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 126: Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod, 1795, Zeichnung, SWKK, Schloßmuseum, Weimar.



Abb. 127: Peter Cornelius, Orpheus in der Unterwelt, 1820-1830, Karton, Kupferstichkabinett und Sammlung der Handzeichnungen, Berlin.



Abb. 128: Peter Cornelius, Die Wasserwelt tauscht dem Leierspiel des Arion, 1820-1830, Karton, Kupferstichkabinett und Sammlung der Handzeichnungen, Berlin.



Abb. 129: Christian Griepenkerl, Adam und Eva nach der Vertreibung Aus dem Paradies, 1885, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 130: Christian Griepenkerl, Phorkys, Keto und Typhaon, 1871-1874, Wachsfarbe auf Leinwand, Palazzo Grassi, Venedig.



Abb. 131: Peter Cornelius, Die Aufnahme des Herakles in den Olymp, 1820-1830, Karton, Kupferstichkabinett und Sammlung der Handzeichnungen, Berlin.



Abb. 132: Christian Griepenkerl, Sitzende, Gam aufwickelnde weibliche Aktstudie nach links (Studie zur rechts sitzenden Norne im Bild „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“), 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 133: Christian Griepenkerl, Zeus thront im Olymp, 1872-1876, Wachsölfarbe auf Leinwand, Villa Toscana, Gmunden.

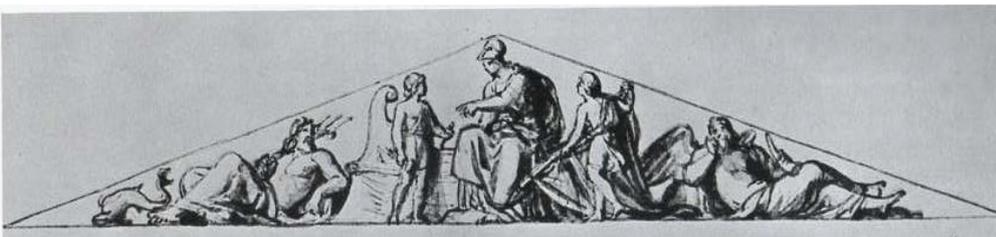


Abb. 134: Carl Rahl, Athena, Poseidon und Aeolos (Entwurf zur Giebelplastik an der Athener Universität, 1859, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 135: Christian Griepenkerl. Männlicher, liegender Rückenakt (Vorstudie zum auf Wolken liegenden Mars rechts oben im Bild „Aufnahme des Prometheus in den Olymp“), 1872, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 136: Peter Paul Rubens, Die drei Grazien, 1636-1638, Öl auf Holz, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 137: Peter Janssen, Prometheus entsühnt in den Olymp aufgenommen, 1874-1875, Bleistift u. Kreide auf Karton, Privatbesitz.



Abb. 138: Jean-August-Dominique Ingres, Die Apotheose Homers, 1827, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 139: Christian Griepenkerl, Farbstudie zum Vorhang der Wiener Staatoper nach Carl Rahl (Endfassung). 1865-1866, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 140: Raffaello Sanzio da Urbino, Parnass, 1508-1511, Fresko, Stanza della Segnatura, Vatikan.

11. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 2: Laios 1972, Bild 95a.

Abb. 3: Ebd., S. 185, Bild 16.

Abb. 4: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 5: Ebd.

Abb. 6: Ebd.

Abb. 7: Ebd.

Abb. 8: Ebd.

Abb. 9: Ebd.

Abb. 10: Laios 1972, Bild 67b.

Abb. 11: Reiter 2009, S. 192. Bild 504.

Abb. 12: Ebd., S. 193, Bild 506.

Abb. 13: Ebd., S. 193, Bild 507.

Abb. 14: Laios 1972, Bild 106.

Abb. 15: Reiter 2009, S. 262, Bild 510.

Abb. 16: Ebd., S. 262, Bild 511.

Abb. 17: Ebd., S. 260, Bild 508.

Abb. 18: Ebd., S. 261, Bild 509.

Abb. 19: Sattler 2013, S. 198, Bild 154.

Abb. 20: Ebd., S. 222, Bild 223.

Abb. 21: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 22:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/Actaeon.jpg/800px-Actaeon.jpg>

Abb. 23: Peter Paul Rubens, Philadelphia, UNIDAM.

Abb. 24: Kodros-Maler, Berlin, UNIDAM.

Abb. 25: Sattler 2013, S. 141, Bild 3.

Abb. 26: Ebd., S. 141, Bild 5.

Abb. 27: Peter Paul Rubens, London, UNIDAM.

Abb. 28: Sattler 2013, S. 196, Bild 150.

Abb. 29: Peter Paul Rubens, Wien, UNIDAM.

Abb. 30: Bieber 1979, II, Bild 51.

Abb. 31: Laios 1972, Bild, 98a.

Abb. 32: Reiter 2009, S. 262, Bild 510.

Abb. 33: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 34: Atkins 2015. S. 59, Bild 25.

Abb. 35: Ebd., S. 59, Bild 26.

Abb. 36: Ebd., S. 61, Bild 17.

Abb. 37: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Giuseppe_Collignon_-_Prometheus_Steals_Fire_from_Apollo%27s_Sun_Chariot%2C_1814.jpg

Abb. 38: Sattler 2013, S. 212, Bild. 199.

Abb. 39: Il Guercino, Rom, UNIDAM.

Abb. 40: Sattler 2013, S. 205, Bild 175.

Abb. 41: Reiter 2009, S. 189, Bild 502.

Abb. 42: <https://uploads8.wikiart.org/images/tintoretto/the-presentation-of-the-virgin-1556.jpg!Large.jpg>

Abb. 43: Guido Reni, Rom, UNIDAM.

Abb. 44: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Poulakis_Theodoros-The_ascension_of_prophen_Elijah_and_scenes_from_his_life_%28borders%29.jpg

Abb. 45: Reiter 2009, S. 195, Bild 512.

Abb. 46: Ebd., S. 195, Bild 513.

Abb. 47: Trempler 2001, S. 234, Bild 1.

Abb. 48: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Griepenkerl-_Theft_of_Fire.jpg

Abb. 49: Reiter 2009, S. 238, Bild 279.

Abb. 50: Laios 1972, Bild 99.

Abb. 51: Reiter 2009, S. 262, Bild 510.

Abb. 52: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 53: Reiter 2009, S. 189, Bild 500.

Abb. 54: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Constantin_Hansen_-_Prometheus_Moulding_Man_from_Clay_-_KMS3665_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg

Abb. 55:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Creation_of_man_Prometheus_Berthelemy_Louvre_INV20043.jpg

Abb. 56: Heinrich Friedrich Füger, Wien, UNIDAM.

Abb. 57: Reiter 2009, S. 189, Bild 499.

Abb. 58: Büttner 1980, II, Tafel LXXX, Bild 159.

Abb. 59: https://images.nga.gov/?service=asset&action=show_preview&asset=148637

Abb. 60: Büttner 1980, I, Tafel XCVIII, Bild 199.

Abb. 61:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Griepenkerl%2C_Beseelung_der_menschlichen_Tonfigur_durch_Athena.jpg

Abb. 62: Laios 1972, Bild 98b.

Abb. 63: Reiter 2009, S. 262, Bild 510.

Abb. 64: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 65: Cassimatis/Panetsos 2014, S, 97, Bild 21.23.

Abb. 66: Büttner 1980, II, Tafel LXXX, Bild 158.

Abb. 67: Reiter 2009, S. 188, Bild 486.

Abb. 68: Raffael, Giovan Francesco Penni und Giulio Romano, Vatikan, UNIDAM.

Abb. 69: Reiter 2009, S. 128, Bild 302.

Abb. 70: Perin del Vaga, Genua, UNIDAM.

Abb. 71: <https://iif.deutsche-digitale-bibliothek.de/image/2/22b35046-c3be-4913-b15e-839c3adb6016/full/!440,330/0/default.jpg>

Abb. 72:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Red_figure_volute_krater_with_Gigantomachy%2C_Lycurgus_Painter%2C_The_Hermitage.JPG

Abb. 73: Cornelis Van Haarlem, Kopenhagen, UNIDAM.

Abb. 74: Sattler 2013, S. 205, Bild 176.

Abb. 75: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Peter_Paul_Rubens_108.jpg

Abb. 76: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Wilhelm_von_Kaulbach_003.jpg

Abb. 77: Nicolas Poussin, Paris, UNIDAM.

Abb. 78: Peter Paul Rubens, München, UNIDAM.

Abb. 79: Atkins 2015, S. 63, Bild 28.

Abb. 80: Anselm Feuerbach, Wien, UNIDAM.

Abb. 81: Bieber 1979, II, Bild 52.

Abb. 82: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 83: Sattler 2013, S. 199, Bild 158.

Abb. 84: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Seven_Sacraments_-_Ordination_II_%281647%29_Nicolas_Poussin.jpg

Abb. 85: Sattler 2013, S. 204, Bild 172.

Abb. 86: Peter Paul Rubens, Antwerpen, UNIDAM.

Abb. 87: Raffael, Vatikan, UNIDAM.

Abb. 88: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/0743_-_Athens_-_Frescos_in_the_portico_at_the_Panemistimio_%281842%29_-_Photo_by_Giovanni_Dall%27Orto%2C_Nov_11.jpg

Abb. 89: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP855015.jpg>

Abb. 90: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Nicolas_Poussin_-_The_Institution_of_the_Eucharist_-_WGA18310.jpg?uselang=de

Abb. 91: Vaupel 2005, S. 265, Bild 24.

Abb. 92: Gradel 2002, S. 181, Bild 10.

Abb. 93: Christian Griepenkerl, Wien, UNIDAM.

Abb. 94: Reiter 2009, S. 193, Bild 507.

Abb. 95: Ebd., S. 262, Bild 511.

Abb. 96: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 97: Annibale Carracci, Rom, UNIDAM.

Abb. 98: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/520/workshop-of-peter-paul-rubens-andromeda-flemish-about-1640s/?dz=0.5000,0.5000,0.88>

Abb. 99: Peter Paul Rubens, München, UNIDAM.

Abb. 100: Anselm Feuerbach, Wien, UNIDAM.

Abb. 101: Sattler 2013, S. 206, Bild 179.

Abb. 102: <https://uploads5.wikiart.org/images/gustave-moreau/pieta-1854.jpg!Large.jpg>

Abb. 103: Bieber 1979, II, Bild 49.

Abb. 104: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Dirck_van_Baburen_-_Prometheus_Being_Chained_by_Vulcan_Rijksmuseum_SK-A-1606.jpg/1083px-Dirck_van_Baburen_-_Prometheus_Being_Chained_by_Vulcan_Rijksmuseum_SK-A-1606.jpg

Abb. 105: Reiter 2009, S. 239, Bild 280.

Abb. 106: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Griepenkerl%2C_Prometheus_Bound.jpg

Abb. 107: <https://www.dorotheum.com/fileadmin/lot-images/38N120912/normal/carl-rahl-4599125.jpg>

Abb. 108: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Peter_Paul_Rubens_-_Christ_on_the_Cross_-_WGA20431.jpg

Abb. 109: Reiter 2009, S. 193, Bild 507.

Abb. 110: Ebd., S. 262, Bild 511.

Abb. 111: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 112: Gradel 2002, S. 189, Bild 15.

Abb. 113: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gerhard1845bd2/0034/image>

Abb. 114: <http://swbexpo.bsz-bw.de/image/skk?id=6336539F49C73E6486A6528246DD7026&img=1&width=0>

Abb. 115: Guido Reni, Paris, UNIDAM.

Abb. 116: Atkins 2015, S. 53, Bild 14.

Abb. 117: Grünbein 2004, Bild 42.

Abb. 118: Reiter, S. 239, Bild 281.

Abb. 119: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Prometheus_and_Hercules.jpg

Abb. 120: <https://www.harvardartmuseums.org/art/228930>

Abb. 121: Reiter 2009, S. 193, Bild 507.

Abb. 122: Ebd., S. 262, Bild 511.

Abb. 123: Archive von Ioannis Skarentzos.

Abb. 124: Reiter 2009, S. 195, Bild 514.

Abb. 125: Ebd., S. 195, Bild 515.

Abb. 126: https://www.akg-images.co.uk/Docs/AKG/Media/TR3_WATERMARKED/7/e/e/f/AKG39462.jpg

Abb. 127: Grünbein 2004, Bild 19.

Abb. 128: Ebd., Bild 18.

Abb. 129: Reiter 2009, S. 195, Bild 519.

Abb. 130: Sattler 2013, S. 197, Bild 152.

Abb. 131: Grünbein 2004, Bild 17.

Abb. 132: Reiter 2009, S. 264, Bild 516.

Abb. 133: Sattler 2013, S. 204, Bild 174.

Abb. 134: Laios 1972, Bild 67a.

Abb. 135: Reiter 2009, S. 195, Bild 517.

Abb. 136: Peter Paul Rubens, Madrid, UNIDAM.

Abb. 137: Bieber 1979, II, Bild 60.

Abb. 138: Jean-August-Dominique Ingres, Paris, UNIDAM.

Abb. 139: Reiter 2009, S. 263, Bild 503.

Abb. 140: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Rafael_-_El_Parnaso_%28Estancia_del_Sello%2C_Roma%2C_1511%29.jpg

12. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem monumentalen Zyklus des deutschen Künstlers Christian Griepenkerl (1839–1912), den er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für den Sitzungssaal der neuen Akademie der Wissenschaften in Athen schuf. Das Auftragswerk besteht aus acht großformatigen Gemälden verschiedener Dimensionen, in denen der Künstler den Prometheus-Mythos mit der Titanomachie verband. Während diese antiken Legenden von den Ursprüngen der Zivilisation durch den Wissenserwerb und die kulturelle Entwicklung der Menschheit sowie vom Götterkampf handeln, integrierte Griepenkerl weitere Lesarten in seinen Zyklus. Der Künstler wählte verschiedene mythische Episoden aus, die einerseits auf die damaligen politisch-gesellschaftlichen Umbrüche in Griechenland nach der Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich verweisen. Andererseits bezieht er sich auf den Zweck des Gebäudes als Ort der Weisheit und Wissenschaft, indem er die Forschenden mit dem leidenden Prometheus gleichsetzt, die durch Mühen und Kämpfe ihre neuen Ideen etablieren.

Die Masterarbeit präsentiert erstmalig in deutscher Sprache eine detaillierte Beschreibung und Interpretation jedes Bildes. Der Vergleich mit Beispielen aus der ikonografischen Tradition des Prometheus-Mythos von der Antike bis in die damalige Zeit zeigt die darstellerischen Eigenheiten und Bezüge. Die Kontextualisierung im Oeuvre von Griepenkerl offenbart die Verarbeitung der Prometheussage zur gleichen Zeit für zwei andere Gebäudetypen, wobei der Athener Zyklus durch einen eigenen Stil, eine detaillierte und untypische Erzählung hervorsteht. Da im Sitzungssaal – so eine zentrale These dieser Arbeit – ein christianisierter Prometheus dargestellt ist, wird auch auf den Einfluss christlicher Vorbilder eingegangen. Abschließend werden Zeichnungen und Aktstudien von Griepenkerl präsentiert, um den Entstehungsprozess des Bildprogrammes nachzuvollziehen. Die Entwürfe legen eine Zusammenarbeit zwischen dem Maler und Theophil Hansen nahe, dem dänischen Architekten der athenischen Akademie.