

Bettina Vaupel

# GÖTTERGLEICH GOTTVERLASSEN

*Prometheus in der bildenden Kunst  
des 19. und 20. Jahrhunderts*



BETTINA VAUPEL

GÖTTERGLEICH – GOTTVERLASSEN



BETTINA VAUPEL

# GÖTTERGLEICH – GOTTVERLASSEN

PROMETHEUS IN DER BILDENDEN KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

V&G

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2005

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgend einer Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anja Schreiber, VDG

- © für die abgebildeten Werke bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern
- © für die Werke von Max Beckmann, Constantin Brancusi, Giorgio de Chirico, Jean Delville, Otto Dix, Leon Golub, Oskar Kokoschka, František Kupka, Frans Masereel, Wolfgang Matheuer, Barnett Newman, José Clemente Orozco, Ossip Zadkine bei VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- © für die Werke von Maxfield Parrish bei Maxfield Parrish Family Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
- © für die Werke von Arno Breker bei Breker-Archiv/Marco-VG, Bonn
- © für die Werke von Josef Thorak bei Thorak-Archiv/Marco-VG, Bonn
- © für die Werke von Jacques Lipchitz bei Estate of Jacques Lipchitz, courtesy, Marlborough Gallery, New York
- © für die Werke von Oskar Schlemmer bei Photo Archiv C. Raman Schlemmer, Oggebbio

E-Book ISBN: 978-3-95899-254-2

### *Dank*

Die vorliegende Studie wurde 2003 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Ihre Entstehung begleiteten Dr. Judith Prokasky und Dr. Christian Drude mit vielen fruchtbaren Diskussionen, Anregungen und konstruktiver Kritik. Auch Dr. Elise Eckermann und Stephan Geiger, die über Jahre auf Prometheus konditioniert waren, haben wertvolle Hinweise beigesteuert. Christiane Rossner war mir eine interessierte und gewissenhafte Korrekturleserin. Meinem Doktorvater Professor Dr. Hubertus Kohle danke ich für die Betreuung der Arbeit und Professor Dr. Stefan Grohé für die Übernahme des Zweitgutachtens. Und zu guter Letzt gebührt meinen Eltern Susanne und Horst Vaupel sowie Dr. Eckhard Wegner Dank für weitreichende Unterstützung.



# INHALT

Einleitung .....	9
1. Gegenstand der Arbeit .....	10
2. Forschungslage .....	12

## ERSTER TEIL: DIE VORAUSSETZUNGEN

1. Der antike Mythos und seine Transformationen .....	17
1.1. Prometheus in der antiken Dichtung .....	17
1.2. Der Prometheus-Mythos und das Christentum .....	21
2. Auf dem Weg zum Mythos der Moderne .....	28
2.1. Vom Gemarterten zum Genie: Die Prometheus-Rezeption im 18. Jahrhundert .....	28
2.2. Prometheus als moderne Künstlerfigur .....	31
2.3. Mythos als Konstrukt: Johann Heinrich Füssli .....	33

## ZWEITER TEIL: DAS 19. JAHRHUNDERT

3. Vom Menschenbildner zum Stifter der Künste – Mythos als Bildungsgeschichte .....	39
3.1. Prometheus als Patron der Kunst und ihrer Geschichte .....	39
3.2. Der deutsche Mythos von der Selbst-Bildung .....	42
3.3. Beseelte Kunst: Antike und christliche Kunstheroen im Wettstreit .....	45
3.4. Mit Prometheus zum Ruhme Preußens .....	54
3.5. Remythisierung: Der Abschied von der Allegorie .....	60
4. Das Licht der Erkenntnis: Prometheus als Stifter der Wissenschaften .....	73
4.1. Prometheus in Athen: Eine Symbolfigur des Philhellenismus .....	75
4.2. Vom universalen Kulturstifter zum germanischen Geistkämpfer: Prometheus im wilhelminischen Deutschland .....	78
4.3. Patron der Geheimwissenschaft: Der Lichtgott des Jean Delville .....	83
5. Das heilige Feuer für die Technik: Prometheus im Industriezeitalter .....	87
5.1. Prometheus als ‚Vorarbeiter‘: Der Berliner Münzfries .....	88
5.2. Mythos als Technikgeschichte: Prometheus wird Ingenieur .....	91
5.3. Industrie und Kunst – Eine problematische Allianz .....	94
5.4. Von der Fackel zur Glühbirne: Die Allegorisierung des elektrischen Lichtes .....	98

6.	Prophet oder Märtyrer? – Der leidende Prometheus . . . . .	102
6.1.	Form versus Inhalt – Prometheus als Salonstück . . . . .	103
6.2.	Inszenierung der Einsamkeit: Prometheus in der Landschaftsmalerei . . . . .	107
6.3.	Die Monumentalisierung des Gefesselten . . . . .	113
6.4.	Der gekreuzigte Prometheus . . . . .	119
6.5.	Das Leiden der neuen Götter – Prometheus bei Max Klinger . . . . .	125
6.6.	Der Tod des Prometheus als Verweigerung des Leidens . . . . .	138
7.	Vom Unterdrückten zum Empörer: Der politische Mythos . . . . .	142
7.1.	Der Mythos von der Selbstbefreiung . . . . .	144
7.2.	Napoleon – Der Prometheus von St. Helena . . . . .	147
7.3.	Für Freiheit und Einheit – Der Mythos der Nationen . . . . .	152
7.4.	Prometheus als Antibürger – Ein Leitbild in der sozialistischen Karikatur . . . . .	157

### DRITTER TEIL: DAS 20. JAHRHUNDERT

8.	Auf der Suche nach dem neuen Menschen – Prometheus nach 1900 . . . . .	165
8.1.	Prometheus zwischen Faust und Zarathustra – Die Krise der Moderne als deutsches Dilemma . . . . .	166
8.2.	Von der Geistmetapher zur Lichtgestalt . . . . .	174
8.3.	Mit Prometheus zur Weltherrschaft: Der Mythos im Nationalsozialismus . . . . .	180
8.3.1.	Exkurs: Das demokratische Gegenbild – Paul Manships Feuerbringer in New York . . . . .	184
8.4.	Zwischen Widerstand und innerer Emigration: Prometheus im Zweiten Weltkrieg . . . . .	187
9.	Zurück zum Kern der Sage – ein Neubeginn . . . . .	195
9.1.	Die universelle Struktur des Mythos – Annäherungen an den Kulturheros . . . . .	196
9.2.	Prometheus faber – Der Mythos im Atomzeitalter . . . . .	201
10.	Der Mythos zwischen Sozialutopie und Regimekritik . . . . .	206
10.1.	Prometheus in Flammen: Der Mensch in der Revolte . . . . .	206
10.2.	Ein heikles Erbe: Prometheus in der DDR . . . . .	212

Epilog . . . . .	219
------------------	-----

LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	227
--------------------------------	-----

ABBILDUNGSNACHWEIS . . . . .	247
------------------------------	-----

ABBILDUNGSTEIL . . . . .	251
--------------------------	-----

PERSONENREGISTER . . . . .	317
----------------------------	-----

## EINLEITUNG

*Mythos ist Angebot, Handlung ist Entscheidung.*

Bruce Chatwin

Prometheus ist eine der widersprüchlichsten Figuren, die die griechische Mythologie aufzuweisen hat. In der Vielzahl seiner Motive hat der Mythos eine lange, wechselvolle Rezeptionsgeschichte und ist wie kaum ein anderer in unserem kulturellen Gedächtnis verankert. Hans-Georg Gadamer erklärte Prometheus sogar zum „Schicksalsmythos des Abendlandes“. <sup>1</sup> Hält die Sage doch alle Züge mythischer Erklärungsmuster bereit: anthropologische, kosmologische und soteriologische. Vor allem ist die Figur des Halbgottes weder eindeutig negativ noch eindeutig positiv besetzt. Bereits die literarischen Quellen der Antike decken das gesamte Spektrum zwischen Frevler und Retter ab. Die Wertung läßt Rückschlüsse auf das jeweilige Selbstverständnis der Menschen zu – und dies gilt bis heute. Walter Jens hat einmal betont, die Bedeutung der antiken Zeugnisse liege „nicht in ihrer Integrität, sondern in der Fähigkeit, sich in einem ständigen Veränderungsprozeß als negierenswert zu erweisen.“ <sup>2</sup>

Daß dem Mythos eine systematische Ambivalenz innewohnt, dürfte ihn in die Gegenwart hinübergerettet haben. Selbst im modernen Alltag scheint er omnipräsent: Im Internet gehen die Einträge des Begriffes „Prometheus“ in die Hunderttausende. Dabei ist der Mythos oft auf ein Symbol oder nur auf ein verheißungsvolles Etikett reduziert. Der Name garantiert Wissen, Innovation und technischen Fortschritt – ob es um Bücher zur Technikgeschichte geht, um die ersten elektrischen Kochtöpfe um 1900 oder gegenwärtig um ein Leitsystem für den europäischen Straßenverkehr. Auch wer transzendente Kräfte heraufbeschwören und Grenzen überschreiten will, vertraut auf die Aura dieses Helden: „Prometh“ war der Deckname, mit dem Hermann Finsterlin um 1920 seine Architekturvisionen in den Rundbriefen der *Gläsernen Kette* unterzeichnete. In Stanisław Lems Science-Fiction-Roman *Solaris* (1961) heißt die Raumstation, auf der Menschen aus dem Unterbewußtsein anderer materialisiert werden, passenderweise „Prometheus“. Und selbst, wer nur Geschäfte mit den Anhängern von New Age machen will, greift gerne auf den klingenden Namen zurück. Die Popularität dieses Helden, der in kein Schema paßt, scheint nach wie vor ungebrochen.

---

1. Gadamer 1979, S. 65.

2. Jens 1971, S. 34.

## 1. Gegenstand der Arbeit

Im Lauf der Jahrhunderte hat der Prometheus-Mythos mit seinen drei Hauptmotiven Menschenbildung, Feuerraub und Bestrafung Anlaß zu unterschiedlichen, sogar gegensätzlichen Deutungen in den Künsten gegeben. Das Auftreten ebenso wie das Verschwinden der Figur sind Indikatoren von Zeitenwenden. Daß deren Tugenden oder Untugenden, die der Mythos der Antike benennt, sich nicht immer mit den Idealen späterer Epochen deckten, liegt auf der Hand. Dies hat zu Konflikten geführt, die, wenn sie nicht sogar in den Künsten ausgetragen wurden, so zumindest dort reflektiert wurden. Gerade dieses Konfliktpotential macht die Vitalität des Mythos aus: An der Rezeption des Prometheus-Mythos in der bildenden Kunst läßt sich auch der Wandel des menschlichen Selbstbildes ablesen.

Um 1800 ist ein folgenreicher Umbruch zu verzeichnen, der von zwei Phänomenen getragen wurde: Zum einen vollzog sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine radikale Umdeutung des Stoffes in Philosophie und Dichtung. Im Zuge der Aufklärung konstituierte sich mit der neuen Freiheit des schöpferischen Individuums das Prometheus-Bild, das bis heute Gültigkeit hat. Prometheus wurde damit zum Mythos des modernen Menschen. Zum anderen wurden in diesem Zeitraum auch in der bildenden Kunst die Voraussetzungen der Moderne entwickelt: Das klassische ikonographische System blieb nicht länger verbindlich. Das 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert voller Widersprüche: auf der einen Seite materialistisch und fortschrittsgläubig, auf der anderen Seite resignativ-pessimistisch und erstmals in der Geschichte nicht von der Religion bestimmt. Die Figur des Prometheus – Künstler, Demiurg, Empörer und Märtyrer in Personalunion – war wie keine zweite geeignet, die Schizophrenie des Säkulum widerzuspiegeln. Sämtliche Aspekte, die die Epoche definieren, konnten mit dem Mythos in Verbindung gebracht werden, sei es die Emanzipation des bürgerlichen Individuums, die Herausbildung der Demokratie oder die Industrialisierung.

Wie die vorliegende Arbeit zeigen will, wurde Prometheus im 19. Jahrhundert zur subjektiven Ausdrucksfigur entwickelt – das gilt für das Menschenbild im allgemeinen und das Künstlerselbstbild im besonderen. Die neue Rolle des Künstlers, der aus höfischen Bindungen entlassen wurde, führte zu einer Heroisierung des Schöpfers als Märtyrer. Die prometheische Leidenspose verwies dabei auch auf die gesellschaftliche Randexistenz des freien Künstlers. Der narrative Kontext trat zunehmend in den Hintergrund. Zugleich bestimmte Prometheus als Patron der Künste und Stifter der Wissenschaften die Ausstattungsprogramme zahlreicher Museen und Universitäten. Besonders interessant ist dabei die Entwicklung einer spezifisch deutschen Museumsikonographie, die den Aspekt der Selbst-Bildung hervorhebt. Mit der fortschreitenden technischen Entwicklung wurde Prometheus aber auch zum Mythos der Technik erklärt und in die Dekora-

tion entsprechender Bauten integriert: Ob Technische Hochschule oder Industrieanstalt – mit dem Stoff aus dem humanistischen Bildungskanon war die Naturbeherrschung symbolisch zu legitimieren. Im Zuge der Elektrifizierung avancierte Prometheus sogar zum Werbeträger.

Ein zentraler Bestandteil des Mythos ist der politische Aspekt. Im Zeitalter der europäischen Revolutionen und der Herausbildung der Nationalstaaten hatte der revoltierende Prometheus seinen festen Platz in der Kunst: Als Märtyrer personifizierte er unterjochte Völker. Bei zunehmender Vermassung konnte sich die Revolte dann auch auf den Klassenkampf beziehen: Oppositionelle Karikaturisten setzten die Marter des Titanen mit der Ausbeutung des Proletariats gleich. Im 20. Jahrhundert wurde der Prometheus-Mythos noch deutlicher ideologisch vereinnahmt. Um 1900 manifestierte sich die Idee des neuen Menschen zunächst in prometheischen Lichtgestalten. Vor dem Hintergrund völkischer Licht-Ideologie entwickelte die nationalsozialistische Propaganda daraus schließlich ihre Fackelträger-Ikonographie. Gleichzeitig beriefen sich Künstler im Widerstand auf die Marter des Prometheus, der in der unmittelbaren Nachkriegszeit dann so ‚menschlich‘ wie nie zuvor dargestellt wurde. Der Wunsch nach Wiederherstellung eines humanistischen Menschenbildes ließ viele Maler und Bildhauer in den fünfziger Jahren den Urbildern der Sage nachspüren. Im Atomzeitalter wird am Prometheus-Mythos jedoch auch Zivilisationskritik festgemacht, kann die Feuergabe als Fluch gedeutet werden.

In noch stärkerem Maß als für das 19. gilt für das 20. Jahrhundert, daß Prometheus als Projektionsfigur für Gefühlszustände bemüht wird. Mit der Emanzipation von einer inhaltlichen Deutung und den entsprechenden ikonographischen Schemata war nicht mehr nur die Figur selbst bildwürdig, sondern vielmehr die Eigenschaften, die man ihr zusprechen kann. Oftmals erschienen die Kräfte, die die Handlung im Mythos motivieren, interessanter als die Handlung selbst. Damit konnte Prometheus von der subjektiven noch gesteigert werden zur emotionalen Ausdrucksfigur. Mit zunehmender Assoziationsoffenheit wurde Prometheus in der abstrakten Kunst sogar als eine absolute Metapher begriffen. Die Postmoderne schließlich feiert ironisch die Dekonstruktion des Mythos, der im kollektiven Gedächtnis nach wie vor präsent ist.

Die folgende Arbeit ist in drei Abschnitte unterteilt: Der vorangestellte erste Teil befaßt sich mit dem antiken Mythos und seinem Nachleben beziehungsweise den Voraussetzungen für die Herausbildung des modernen Prometheus-Bildes. Die folgenden Teile beinhalten die beispielhaft ausgewählten Darstellungen – wobei die Aufteilung nach Jahrhunderten der besseren Orientierung dienen soll. An vielen Stellen wurde sie bewußt außer acht gelassen, um Kontinuitäten aufzuzeigen. Bei einer derart ambivalenten Thematik und entsprechend disparatem Material gibt die Gliederung bereits Aufschluß über Schwerpunkte und wichtige Prozesse. Das 19. Jahrhundert nimmt den weitaus größeren

Platz ein, da in diesem Zeitraum wesentliche Voraussetzungen geschaffen wurden, die bis in das 20. Jahrhundert nachwirken. Auch ist das 19. Jahrhundert eher motivisch, das folgende eher chronologisch gegliedert. Dies hat seinen Grund nicht zuletzt darin, daß die beiden großen Kriege in diesem Jahrhundert markante Einschnitte gesetzt haben, die auch die Rezeption des Prometheus-Mythos nachhaltig beeinflusst haben.

## 2. Forschungslage

Sichtet man Publikationen oder Ausstellungen, die Prometheus im Titel führen, so könnte man das Terrain für hinreichend bearbeitet halten – immer wieder wird auf die antike Figur verwiesen, wenn es um Schöpfungsträume, Fortschritt und Technologie geht. Um so mehr erstaunt, daß kunstwissenschaftliche Betrachtungen des Themas bislang auf frühere Jahrhunderte oder Einzelphänomene beschränkt geblieben sind.<sup>3</sup>

Olga Raggio gab 1958 in einem umfangreichen Aufsatz einen ersten ikonographischen Überblick der bildlichen Darstellungen von der Antike bis ins 18. Jahrhundert, dem lange Zeit nichts folgte.<sup>4</sup> Erst 1991 hat Reinhard Steiner mit seiner Habilitationsschrift *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis 17. Jahrhundert* eine Forschungslücke geschlossen. Die interdisziplinär angelegte Studie widmet sich den beiden für diesen Zeitraum zentralen Motiven des Mythos: der Menschenbildung und der Marter. Steiner kommt zu dem Ergebnis, daß der aus den lateinischen Quellen abgeleitete Mythos des Menschenbildners bis ins 18. Jahrhundert hinein immer eng mit der jeweils herrschenden Kunsttheorie und dem Bild des Künstlers verknüpft blieb. Erst mit der wesentlich später aus dem griechischen Kulturkreis entlehnten Fesselung wurde vor dem Hintergrund christlicher Moralvorstellungen ein genuin bildkünstlerischer Typus entwickelt. Ausgehend von Rubens' *Gefesseltem Prometheus* analysiert Steiner die Entstehung eines völlig neuen ikonographischen Schemas: Prometheus wird „invertiert“ dargestellt, das heißt: mit dem Kopf nach unten liegend. Vom Typus des Stürzenden abgeleitet, gerät er so zum Gegenbild des aufrechten Menschen.<sup>5</sup>

Für die Rezeption des Prometheus-Mythos in der Literatur ist das 1976 von Raymond Trousson veröffentlichte Werk *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*

- 
3. Nützlich für einen ersten Überblick über mythologische Themen in bildender Kunst, Literatur und Musik ist *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, den Jane Davidson Reid 1993 veröffentlichte. Wenn die Auflistung auch nicht vollständig sein kann, bietet sie dennoch eine imposante Fülle. Die Bearbeitungen zum Thema Prometheus sind nach Motiven geordnet. Reid 1993, S. 923–937.
  4. „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 (Raggio 1958).
  5. Steiner 1991. Vgl. Kap. 1.2.

ne immer noch grundlegend. Darin sind selbst entlegene literarische Bearbeitungen von der Antike bis in die 1960er Jahre verzeichnet und fundiert kommentiert.<sup>6</sup> Die bislang umfassendste philosophische Analyse des Prometheus-Mythos lieferte Hans Blumenberg 1979. In seiner anthropologisch begründeten Abhandlung *Arbeit am Mythos* machte er die Bedeutung des Mythos für das menschliche Selbstverständnis an der Figur des Prometheus fest und zeichnete nach, wie die Rezeption des Mythos sich demgemäß von der Archaik bis ins 20. Jahrhundert gewandelt hat.<sup>7</sup>

Ausgangspunkt meiner Arbeit war die Fragestellung, wie Prometheus gerade in der bildenden Kunst als Mythos der Moderne artikuliert wurde, wie Maler und Bildhauer auf die Brüche der Epoche reagiert haben beziehungsweise inwieweit sie den Wandel des Bildes mitbestimmt haben. Die Tradierung sollte bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt werden, wo sich der Mensch zwischen Genlabor und Cyberspace ‚prometheischer‘ denn je erweist.

---

6. Trousson 1976.

7. Blumenberg 1990. – Eine kritische Einordnung des Blumenbergschen Modells in die neueren philosophischen Mythos-Theorien bietet Jamme 1999, S. 95ff.



ERSTER TEIL:  
DIE VORAUSSETZUNGEN



# 1. DER ANTIKE MYTHOS UND SEINE TRANSFORMATIONEN

Der Mythos von Prometheus zählt zu den ältesten griechischen Sagen. Dem Göttergeschlecht der Titanen entstammend, hatte sich der Sohn des Japetos in der Titanomachie auf die Seite des Stärkeren, Zeus, geschlagen.<sup>8</sup> Die Überlieferung, Prometheus sei an der Ablösung des alten durch ein neues Göttergeschlecht beteiligt gewesen, ist durchaus bezeichnend für die Konnotation des Mythos. Daß Prometheus mit Umbrüchen in Verbindung gebracht wird, zieht sich als Konstante durch alle Bearbeitungen. Wollte man der etwas fragwürdigen Versuchung erliegen, der mythischen Figur eine Charaktereigenschaft zuzuordnen, wäre es wohl am ehesten der Mut, Partei zu ergreifen. Prometheus mißachtet Befehle, ohne gesetzlos zu sein. So sollte er sich dem neuen Göttervater auch nicht bedingungslos unterordnen. Fremdbestimmtheit läßt der Titan spätestens mit der Archaik hinter sich. Sein geschicktes Taktieren erleichtert ihm jene Gabe, die sein sprechender Name beschreibt: Prometheus ist der ‚Vorbedachte‘.

## 1.1. Prometheus in der antiken Dichtung

Das wahrscheinlich älteste Motiv des Mythos ist die Stiftung des Feuers, die die kultische Verehrung des Prometheus begründete. Als Schutzgott der Handwerker – insbesondere der Schmiede und Töpfer – hatte er seinen festen Platz im religiösen Leben Athens.<sup>9</sup> Die früheste literarische Interpretation des Stoffes, die bereits alle wesentlichen Motive enthält, liegt in den Werken Hesiods (um 700 v. Chr.) vor: in der *Theogonie*, die die Entstehung der Welt und der Götter beschreibt, sowie in den *Erga kai hemerai* (*Werke und Tage*), einem Lehrgedicht über den Landbau.<sup>10</sup> Im Zuge der Aufhebung der Gemeinschaft zwischen Göttern und Menschen – die sich in der Tischgemeinschaft manifestiert – ist es Prometheus, der die Fronten klärt. In der Stadt Mekone soll er das erste Tieropfer vollziehen. Bei der Aufteilung des Rindes versucht er jedoch Zeus durch eine List zu übervorteilen, um den Menschen den besseren Teil zu verschaffen. Der Göttervater, der den Betrug durchschaut, verweigert in seinem Zorn den Sterblichen das Feuer. Prome-

---

8. Prometheus wollte die Titanen, um deren Untergang abzuwenden, zu einer List überreden. Als sie seinen Rat nicht befolgten, schloß er sich Zeus an. S. Aischylos 1988, V. 199ff.; vgl. Kraus 1957, Sp. 669f.

9. An den „Promethien“ wurden Fackelläufe zu Ehren des Feuergottes veranstaltet. Kraus 1957, Sp. 654ff.

10. *Theogonie*, V. 507–616; *Erga kai hemerai* (*Werke und Tage*), V. 42–105.

theus aber entwendet das göttliche Feuer in einem Narthexrohr und bringt es auf die Erde. Erneut sinnt Zeus auf Rache und veranlaßt Hephaistos, die Pandora als Abbild einer schönen Frau zu schaffen. Hermes bringt sie zu Epimetheus, dem ‚nachbedachten‘ Bruder des Prometheus, der das tückische Geschenk aller Warnung zum Trotz annimmt. In dem Gefäß aber, mit dem Zeus Pandora hat ausstatten lassen, sind zahlreiche Übel verborgen. So kommt das Verderben in Gestalt der Frauen über die Menschheit. Prometheus selbst wird als Strafe für seinen Frevel gefesselt, und ein Adler frißt ihm die täglich nachwachsende Leber. Seine Befreiung erfolgt später, mit Zeus’ Billigung, durch Herakles. Hesiod, tief in der religiösen Tradition seiner Zeit verwurzelt, beschließt sowohl die Passage in der *Theogonie* als auch die in den *Erga* mit der apodiktischen Wendung, niemandem sei es möglich, Zeus zu hintergehen. An der Rechtmäßigkeit und Gerechtigkeit seiner Herrschaft läßt der Dichter keinen Zweifel zu – Prometheus wird als verschlagener Betrüger charakterisiert.<sup>11</sup> Nach dem Ende der glücklichen Gemeinschaft mit den Göttern müssen die Menschen selbst für ihr Auskommen sorgen.<sup>12</sup> Die Mühsal, die das menschliche Dasein fortan bedingt, hat kein anderer als der listige Sohn des Japetos zu verantworten.

War dem Dichter der Archaik eigenmächtiges Handeln suspekt, läßt Aischylos den Titanen ein paar Jahrhunderte später in einem ganz anderen Licht erscheinen. Der attische Tragiker (525–456 v. Chr.) widmete Prometheus eine ganze Dramentrilogie. Das erhaltene Fragment *Prometheus Desmotes* (*Der gefesselte Prometheus*)<sup>13</sup> sollte das neuzeitliche Prometheusbild am nachhaltigsten bestimmen. Aischylos transformiert die Figur in die eines positiven Helden: Aus dem Frevler, der die Menschheit in ihr Unglück führte, wird ihr Erlöser. Allzugroße Menschenliebe ist es, die ihn neben dem Feuerraub bei den Göttern in Ungnade fallen läßt.<sup>14</sup> Das Stück setzt ein mit dem Vollzug der Strafe. Prometheus wird in skytischer Einöde<sup>15</sup> an einen Felsen geschmiedet, wo er sein Schicksal beklagt und vom Chor der Okeaniden bemitleidet wird. In einem langen Monolog schildert er seine Verdienste um die Menschheit, für die allein er sich verfehlte und nun leiden muß. Indem er sie lehrte, ihren Verstand zu gebrauchen, führte er sie aus der Un-

11. *Theogonie*, V. 521, 545 u. ö.

12. *Erga*, V. 42ff., 90ff.

13. Das Stück ist wahrscheinlich der erste Teil der Trilogie, dem die Stücke *Prometheus Lyomenos* (*Der befreite Prometheus*) sowie *Prometheus Pyrphoros* (*Der feuerbringende Prometheus*) folgten. Die beiden anderen Teile sind nur sehr fragmentarisch erhalten. Die Datierung der Trilogie ist umstritten: Während die ältere Forschung meist von einer Entstehung um 470 v. Chr. ausging (Mette 1963, S. 19), mehren sich die Stimmen, die den *Prometheus Desmotes* sehr viel später einordnen und damit die Urheberschaft des Aischylos anzweifeln. Robert Bees datiert das Werk um 430 (Bees 1993). – Aischylos schrieb auch ein Satyrspiel, das die Feuergabe des Prometheus zum Inhalt hatte. S. Aischylos 1988, S. 114ff.; Mette 1963, S. 16ff.; Bapp 1897–1909, Sp. 3058ff.; Kraus 1957, Sp. 666f.

14. V. 123.

15. Der Kaukasus, von den nachfolgende Autoren als Ort der Bestrafung angeben, wurde bei Aischylos nur im *Prometheus Lyomenos* explizit erwähnt. S. Mette 1963, S. 20.

mündigkeit. Er brachte den Menschen Schrift, Ackerbau, Viehzucht, Heilkunde, Metallgewinnung und andere elementare Fähigkeiten bei.<sup>16</sup> „Alle Techniken haben die Sterblichen von Prometheus her.“<sup>17</sup> – so beschließt der Gefesselte seine Aufzählung, und dieses Fazit ist der Kernsatz der Aischyleischen Interpretation.

Eine neue und wirkkräftige Bedeutung kommt auch dem Motiv der Erlösung zu. Sie erfolgt nicht durch die Gnade des Göttervaters, sondern vielmehr durch das Wissen des Gefesselten. Prometheus hat von seiner Mutter Themis eine Prophezeiung erfahren, mit der er den Schlüssel zu seiner Befreiung selbst in der Hand hat: Läßt sich Zeus auf eine bestimmte Verbindung ein, so wird ihn der daraus hervorgehende Sohn stürzen.<sup>18</sup> Zwar hat Prometheus sich auch in der Deutung des Aischylos eines Frevels schuldig gemacht, doch hat er ihn nicht aus blindem Hochmut, sondern für die Sache der Menschen begangen. Der Protagonist der Tragödie wird zum Märtyrer – er leidet für andere, und er leidet durch Götter, obwohl er selbst ein Gott ist.<sup>19</sup> Seine Bestrafung erscheint ungerecht und fordert das Mitleid der Okeaniden heraus. Zudem tritt eine Leidensgenossin, Io, auf den Plan, die in ihm einen Verbündeten gegen Zeus findet.<sup>20</sup>

Stellt der Dichter die göttliche Ordnung auch nicht wirklich in Frage, so läßt er seinen Helden doch umißverständlich der Tyrannei den Kampf ansagen. Es ist verlockend, darin eine historische Korrektur des Mythos zu vermuten. Aischylos hatte den Sturz der Tyrannis im ausgehenden 6. Jahrhundert erlebt, er war mit der noch jungen Demokratie aufgewachsen. Ob die einschneidenden gesellschaftlichen Umbrüche in Athen tatsächlich auf die Promethie eingewirkt haben, ist nicht mit Gewißheit zu sagen.<sup>21</sup> Unbestreitbar ist jedoch die Möglichkeit gegeben, die geschilderten Vorgänge als Verschlüsselung einer politischen Stellungnahme zu lesen. Weltanschauung kann, wenn nicht mit Sicherheit heraus-, so doch zumindest hineingelesen werden. Und genau diese Qualität des Mythos sollte ihn die Zeiten überdauern lassen.

---

16. V. 442–506.

17. Aischylos 1988, S. 49; V. 506. Der griechische Begriff ‚*Techne*‘ umfaßt – anders als ‚*Technik*‘ im heutigen Sprachgebrauch – nicht nur praktische, sondern ebenso geistige Fähigkeiten.

18. V. 755ff., 907ff. Vgl. Mette 1963, S. 19. Im *Prometheus Lyomenos* kommt es zur Versöhnung zwischen Zeus und seinem Gegenspieler. Herakles tötet den Adler (der im *Desmotes* nur angekündigt wird, V.1021ff.), und der Umstand, daß Zeus diese Tat im nachhinein billigt, veranlaßt Prometheus, sein Wissen preiszugeben. Daraufhin wird er auch von den Fesseln befreit. Kraus 1957, Sp. 678f.; Mette 1963, S. 26.

19. V. 92.

20. Die Königstochter Io peinigt, weil Zeus ihr nachstellte, ein Fluch der Hera: Sie wird zunächst in eine Kuh verwandelt und dann von einer Bremse durch die Welt gejagt. Auf ihrer Irrfahrt trifft sie auf den gefesselten Prometheus, der ihr den weiteren Leidensweg weisen kann. V. 562ff.

21. Vgl. Aischylos 1988, S. 141; Kirk 1987, S. 99f.; Kraus 1957, Sp. 672f. – Dies kann insofern nur Spekulation sein, als die Zuschreibung an Aischylos gar nicht gesichert ist (s. Anm. 13). Doch selbst wenn das Stück in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird, geschieht dies eben nicht zuletzt aufgrund der Weltanschauung und des Zeus-Bildes, die der *Prometheus Desmotes* vermittelt und die eher in die Zeit von Herodot und Sophokles zu passen scheinen. S. Bees 1993, S. 142ff., bes. 194ff.

Auch Platon (427–347 v. Chr.) nutzte diese Möglichkeit der politischen Vereinnahmung des Mythos und erläuterte anhand der Prometheus-Sage ethische Grundbegriffe. In seinem frühen philosophischen Dialog *Protagoras* diskutiert er die Frage nach der Lehrbarkeit von Tugend unter anderem am prometheischen Feuerraub, den er als Kulturstiftung preist.<sup>22</sup> Es wird erzählt, wie die Götter, nachdem sie die Sterblichen aus Feuer und Erde gebildet hatten, Prometheus und seinem Bruder deren Ausstattung auftrugen. Der unbedachte Epimetheus verteilte alle Kräfte an die Tiere, so daß für die Menschen nichts übrig blieb. Prometheus wußte Rat und raubte ihnen aus der gemeinsamen Werkstatt des Hephaistos und der Athene mit dem Feuer auch „die kunstreiche Weisheit“.<sup>23</sup> Wissen gleicht die physischen Defizite der Menschen aus. Mit dieser Gabe hat Prometheus immerhin den Grundstein der Zivilisation gelegt. Nun gilt es allerdings noch, die „staatsbürgerliche Tugend“<sup>24</sup> zu erlangen, ohne die die menschliche Gemeinschaft nicht bestehen kann. Sie zu vermitteln, gebührt Zeus, dessen Autorität von Platon nicht in Frage gestellt wird.

Es erscheint konsequent, wenn die Deutung von Prometheus als Helfer der Menschheit schließlich in der Vorstellung mündet, er habe sie auch erschaffen.<sup>25</sup> So wurde der Stoff um das Motiv der Menschenbildung erweitert, das sehr bald und sehr folgenreich Eigendynamik entwickelte.<sup>26</sup> Ovid erwähnt – ohne auf den eigentlichen Prometheus-Mythos einzugehen – im ersten, der Weltentstehung gewidmeten Abschnitt seiner *Metamorphosen* (um Christi Geburt) die Version, der Sohn des Japetos habe die Erde, die noch den himmlischen Samen enthielt, mit Regenwasser vermischt und daraus nach dem Abbild der Götter die Menschen geformt.<sup>27</sup> Weite Verbreitung fand das Motiv seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert. In Lukians satirischem Prosadialog *Prometheus e Kaukasos* verteidigt sich der Titan dafür, daß er aus Erde und Wasser die Menschen formte, wobei Athene helfend eingriff.<sup>28</sup> Mit seiner Menschenbildung habe er

22. § 320d–323c.

23. Platon 1959, S. 62; § 321d.

24. § 322bff.

25. Erste marginale Hinweise finden sich seit dem 4. Jh. v. Chr. in der griech. Komödie. S. Kraus 1957, Sp. 696ff.; Bapp 1897–1909, Sp. 3044ff. Vgl. Blumenberg 1990, S. 355ff.: „Wenn der Mensch alles, was er ist, Prometheus verdankt, ist es kein Handstreich mehr, diesen zum Demiurgen der Gattung zu machen und damit die Töpferei zur Metapher aller ursprünglichen Hervorbringungen. Prometheus wird der *figulus saeculi novi*.“ (S. 357).

26. Zum Aspekt der Menschenbildung und seiner Entwicklung in der Nachantike s. Steiner 1991, S. 104ff.

27. Buch I, V. 78–83: „natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli. / quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum [...]“

28. § 13. – Auch in Hygins mythologischem Handbuch ist von der Menschenbildung durch Prometheus die Rede: Prometheus Iapeti filius primus homines ex luto finxit.“ (Hyginus: *Fabulae*, § 142). Dort ist darüber hinaus die Beseelung durch Minerva erwähnt, die sich allerdings nur auf die Schaffung der Pandora bezieht. (Die überlieferte Zuschreibung der Fabeln an den Zeitgenossen Ovids ist heute fragwürdig: Die neuere Forschung hat das Werk ins 2. Jh. n. Chr. datiert.)

schließlich den Göttern, die doch erst durch die Sterblichen Verehrung erfahren, einen Dienst erwiesen. Er müsse also vielmehr belohnt als bestraft werden für seine Tat. Der Beistand der Göttin, den Lukian nicht näher definiert, bestand in der Beseelung der Geschöpfe – eine Vorstellung, die vor allem im römischen Kulturkreis kultiviert wurde und von der die spätantike Sepulkralkunst beredtes Zeugnis ablegt. Prometheus gehörte zum Bilderkanon römischer Sarkophage des 3. Jahrhunderts, wobei das Motiv der Menschenbildung Feuerraub und Bestrafung in den Hintergrund drängte: In der Hauptszene wurde dem Tod des Menschen dessen Erschaffung gegenübergestellt. Dabei belebt Minerva das von Prometheus aus Lehm modellierte Gebilde, indem sie ihm die Seele, symbolisiert durch den Schmetterling, einsetzt.<sup>29</sup>

Die göttliche Mitwirkung befreit die Tat vom Makel der Hybris, bedeutet aber gleichzeitig eine Einschränkung des Schöpfungswerkes – Prometheus ist hier in erster Linie Handwerker. Und wiederum bleibt es unbenommen, die Szene, deren Schilderung zeitlich schon so unvorstellbar weit vom Mythos entfernt ist, als plakative Umsetzung der Ur-Funktion zu lesen: Prometheus steht als Mittler zwischen Göttern und Menschen. Und als solcher steht es ihm sogar frei, die Menschen über die kleinmütigen Götter zu stellen – so wie Lukian es ihm in den Mund legt.<sup>30</sup> Der Dichter hatte in seinen Text zahlreiche ironische Anspielungen auf die literarische Tradition eingebaut und die Überlieferung des Prometheus-Mythos damit äußerst geistreich in Frage gestellt. An der Fallhöhe läßt sich ablesen, wie groß die Distanz zu den Olympiern in dieser Zeit bereits ist. Die Form der Parodie zeigt es wohl am deutlichsten: Der Mythos ist Material.

## 1.2. Prometheus und das Christentum

Der Prometheus-Mythos hatte über die Jahrhunderte Bestand, weil die Materie flexibel ist. Die Ingredienzen sind vorgegeben, nicht aber ihr Mischungsverhältnis. Der Ausgang des Experiments Prometheus blieb also offen. Das frühe Christentum hatte mit dem Dilemma zu kämpfen, eine neue Tradition begründen und dabei auf eine überkommene zurückgreifen zu müssen. Bei dem Versuch der Patristik, den heidnischen Mythos nutzbar zu machen und ihn in ein völlig verändertes Weltbild einzubinden, kam es zwangsläufig zu Konflikten. Dem Christentum mußte gerade die variable Positionierung der Figur zwischen Gott und Mensch suspekt sein, kennt es doch nur einen absoluten Gott.

---

29. Kaiser-Minn 1981, S. 32ff. Die ältesten bildlichen Darstellungen von Prometheus sind aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. überliefert. Die archaische Kunst kannte die Strafe des Prometheus sowie die Befreiung durch Herakles; der Feuerraub ist erst seit der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt. Jüngstes Motiv ist die Menschenbildung, die erst seit dem 4. vorchristlichen Jahrhundert nachzuweisen ist. S. Gisler 1994; Eckhart 1957; Bapp 1897–1909, Sp. 3083ff.; Raggio 1958, S. 45ff.

30. *Prometheus e Kaukasos*, § 10.

Die von diesem allein aus dem Nichts geschaffene und bevölkerte Welt ist ihm unverrückbar untergeordnet.

Äußerst problematisch erschien vor diesem Hintergrund das Schöpfer-Motiv. Die Menschenbildung mußte Prometheus abgesprochen werden, da sie aus christlicher Sicht eine Einschränkung der Allmacht Gottes bedeutet hätte.<sup>31</sup> Was paradox anmutet, ist nur konsequent: Der antike Mythos wurde in das christliche Dogma integriert, indem man seinen Wahrheitsgehalt auf ein Minimum beschränkte und ihm einen der neuen Religion verpflichteten aufzwang.<sup>32</sup> Tertullian setzt in seinen Streitschriften den „wahren Prometheus“ mit dem „allmächtigen Gott“ gleich. Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß der Apologet einen heidnischen Schöpfungsmythos zugelassen hätte. Das Bild von Prometheus, das den Menschen um 200 präsent war, konnte nur ein Bild des einen wahren Gottes sein. Im Sinne des christlichen Ausschließlichkeitsanspruches hieß das, daß es einen anderen prometheischen Schöpfer als den christlichen Gott nie gegeben hatte.<sup>33</sup>

Eine andere Möglichkeit bestand darin, die Schöpfung auf einen Akt der reinen Nachahmung zu reduzieren. Diese Deutung dominierte jahrhundertlang das Bild des Prometheus, der fortan als der Prototyp des Künstlers galt. Wichtigster Initiator der Auffassung von Prometheus als dem ersten Bildhauer war im frühen 4. Jahrhundert Laktanz. Gott ist der Schöpfer, nur er kann den Menschen erschaffen haben, ihm Leben einhauchen – der „artifex“ bildet ihn lediglich ab. Dessen Kunstfertigkeit wird allerdings negativ bewertet: Der Kirchenschriftsteller knüpft daran den Vorwurf, Prometheus habe somit auch die heidnische Götzenverehrung begründet.<sup>34</sup>

Dem christlichen Mittelalter erschien der Titan zu selbstbewußt und eigenständig, und der Mythos damit zu provokant. Prometheus dämmerte in ikonographischem Niemandsland dahin: Bis zur ersten bildlichen Darstellung der Nachantike sollte fast ein

- 
31. Bezüglich der Entwicklung des Prometheus-Mythos in nachantiker Zeit beziehe ich mich v. a. auf die Forschungen von Reinhard Steiner: Steiner 1991, bes. S. 19ff., 107ff. sowie auf Trousson 1976, S. 59ff.
32. Dieter Bremer: „Das Werk und seine Wirkung“. In: Aischylos 1988, S. 153f. Zum Umgang des Christentums mit dem antiken Mythos im allgemeinen schrieb Hans Blumenberg: „Die christliche Apologetik hat ihn ebenso mißverstanden, als sie – in absoluter Ernsthaftigkeit gegenüber den Widersprüchen der Mythologie und ihrer Frivolität – dort im Grunde den Konkurrenten sah, der wegen des vermeintlichen Gehaltes an ‚Lehre‘ auszuschalten und dessen Stelle einzunehmen war, während doch in Wirklichkeit es nur die an den Gehalten der Mythologie praktizierte Liberalität gewesen ist, die als bleibend konkurrierende Unterströmung bis tief in die Renaissance und Neuzeit hinein dem Christentum als der Form des dogmatischen Ernstes und absoluter Verbindlichkeit den kontrastierenden Modus des Denkens und Sprechens darbot. Was einander gegenüberstand, war die Gegensätzlichkeit des Umgangs mit den Namen und Geschichten der Götter. Das Christentum wollte und mußte im Mythos einen dem eigenen vergleichbaren Anspruch auf Gültigkeit der Aussagen, kurz: ein System, sehen.“ Blumenberg 1971, S. 11–66, hier 20.
33. *Adversus Marcionem* I, 4 u. *Apologeticum* 18, 2. S. dazu Steiner 1991, S. 21f.; Trousson 1976, S. 59, 72f. Die entsprechenden Stellen haben bis in unser Jahrhundert zu Mißverständnissen geführt. Immer wieder wurde Tertullian als vermeintlicher Beleg für eine frühe Angleichung von Prometheus und Christus zitiert. Doch die vielbeschworene Christianisierung des Prometheus-Mythos durch die Patristik ist Legende. S. Trousson 1976, 73ff.
34. Steiner 1991, S. 28ff.; Blumenberg 1990, S. 392f.

Jahrtausend vergehen. Im 14. Jahrhundert konfrontierten die Illustratoren des *Ovide moralisé* die biblische Genesis mit der Belebung des Menschen durch das Feuer des Prometheus und stellten damit „eine Analogie von menschlicher Geschichte zur göttlichen Geschichte der Schöpfung her, ohne einen wirklichen typologischen Bezug von Prometheus und Schöpfergott zu beabsichtigen.“<sup>35</sup> Des lange währenden Rätsels Lösung bestand darin, weder aus der antiken Fabel eine christliche Wahrheit herauslesen zu wollen noch den heidnischen Glauben schlicht als Irrglauben zu brandmarken. Es erwies sich als fruchtbarer, nach Erklärungen für seine Entstehung zu suchen. Prometheus wurde jetzt als Mensch aufgefaßt, der von den Heiden aufgrund außergewöhnlicher Weisheit vergöttlicht worden war. Seit dem 12. Jahrhundert mehrten sich die Bemühungen, hinter der Fiktion der Ovidischen Erzählung einen wahren, geschichtlichen Sinn zu erkennen. Letztendlich „brachte die neue Historisierung eine Veränderung des Blickwinkels, der es erlaubte, in Prometheus eine paradigmatische Figur der Geschichte und des aktuellen Lebens der Menschen zu sehen.“<sup>36</sup> Vor diesem Hintergrund war es möglich, das von ihm vermittelte Feuer allegorisch als Feuer des Geistes, die Belebung des Menschen als Bildung im intellektuellen Sinn zu verstehen. Prometheus durfte wieder auferstehen – namentlich als Philosoph.<sup>37</sup>

Diese Identifikation, im Zuge derer sich die Motive Feuerbringer und Menschenbildner aufeinander zu bewegten, wurde von den Humanisten noch weitergedacht. Giovanni Boccaccio differenziert in seiner *Genealogie* zwischen einem „ersten“ und einem „zweiten“ Prometheus. Während der Platz des ersten Prometheus dem wahren Gott gebührt, ist der zweite Prometheus der Gelehrte, der aus dem von Gott geschaffenen Naturwesen schließlich den gebildeten Menschen macht. Grundlage dieser Deutung von einem „Prometheus duplex“ war erneut die Auffassung von Prometheus als Mensch. Denn auch dieser ist laut Boccaccio ein „homo duplex“, der sich zusammensetzt aus „homo naturalis“ und „homo civilis“.<sup>38</sup> Im Mantel des Philosophen lief Prometheus nicht mehr Gefahr, als Gegenspieler des Schöpfergottes denunziert zu werden, und so erfuhr auch seine Marter im 14. Jahrhundert eine Umdeutung: In der Einsamkeit des Forscherdaseins wird der Weise von seinen Reflexionen wie von einem leberfressenden Adler aufgezehrt.<sup>39</sup>

35. Steiner 1991, S. 119f. Wird der Weltschöpfer hier auch durch Christus repräsentiert („Schöpfungsmittler“), erfolgt der Vergleich mit Prometheus – wie Steiner nachweist – nicht im heilsgeschichtlichen Sinn einer Präfiguration Christi. Ebd., S. 111ff.

36. Ebd. S. 119; s. a. S. 112f.

37. Alexander Neckam war im späten 12. Jahrhundert der erste Gelehrte, der sich selbst als „Prometheus“ bezeichnete. Ebd., S. 34f., 117ff.

38. Ebd., S. 23ff.; Trousson 1976, S. 87ff.

39. Dieses Bild wurde von Petrarca und Boccaccio angeregt. S. Steiner 1991, S. 37f., 188; Blumenberg 1990, S. 396f.; Trousson 1976, S. 90.

Auf dem langen Weg der Instrumentalisierung des Prometheus-Mythos wurde ein folgenreicher Einschnitt dadurch markiert, daß sich das Feuer als kunsttheoretische Metapher etablieren konnte. Um 1500 häuften sich in der Literatur – vornehmlich in den Künstlerbiographien – die Beispiele für eine entsprechende Verknüpfung von Menschenbildung und Feuerraub: Bewunderte Künstler, die ‚lebendige‘ Werke zu schaffen vermochten, wurden nun an Prometheus gemessen. Und wieder basierte der Vergleich auf der historischen Auffassung der mythischen Figur – das Schema hatte sich bewährt. Neu war, daß der Feuerraub, erstmals konkret auf den Künstler bezogen, die Menschenbildung überlagerte. Der handwerkliche Aspekt trat bei dieser Allegorie zugunsten der Beseelung durch den Geist des Künstlers in den Hintergrund. Die Verschiebung war jedoch gar nicht mythologisch motiviert, sondern das Resultat einer Aufwertung der Kunst und des Künstlers im allgemeinen. Mit der Anerkennung der schöpferischen Fähigkeiten eines *Menschen* wurde in der Renaissance der Grundstein gelegt für die im 18. Jahrhundert erfolgte Gleichsetzung des Genies mit Prometheus.<sup>40</sup> Seit dieser Zeit ist der Mythos vom Menschenbildner und Feuerbringer also auch ein kunsttheoretischer Mythos.

Bezeichnenderweise gelang es aber nur in der bildenden Kunst, die literarische Deutung als Allegorie intellektueller Bildung und die rein pragmatische Auffassung der Formung in ein und demselben ‚Bild‘ zu verbinden. Diesen Doppelsinn anschaulich werden zu lassen, ermöglichte der Topos vom „status rectus“. Die antike Vorstellung von der aufrechten Gestalt des Menschen hatten die christlichen Theologen aufgegriffen und im Sinn einer potentiellen Gottebenbildlichkeit des Menschen moralisch unterfüttert. Prometheus galt in der Renaissance als derjenige, dem die Menschen die körperliche und geistige Aufrichtung verdankten. In der bildlichen Darstellung konnte er so „in der Einheit von Geist und Hand zu einer anthropologischen Metapher für die menschliche Selbstbildung aufsteigen.“<sup>41</sup>

Noch anschaulicher wurde diese ‚Bildung‘ aber erst vor der Folie ihrer Umkehrung, die mit malerischen Mitteln nachzuvollziehen war. Im Verlauf eines komplizierten ikonographischen Verfahrens entstand ein Bild des gefesselten Prometheus, der – mit den Füßen nach oben – alle Werte auf den Kopf stellt. Im 16. Jahrhundert bedienten sich humanistische Gelehrte der Fabel, um den Menschen – der dank Prometheus nun auch

---

40. Steiner 1991, S. 40–83, bes. 60ff.; Schmidt 1985, Bd. 1, S. 255ff. Vgl. Kap. 2.1.

41. Steiner 1991, S. 264; s. a. S. 73ff., 271ff. Auf welcher komplexen Weise anhand des Prometheus-Mythos die „conditio humana“ veranschaulicht werden konnte, zeigen Piero di Cosimos Prometheus-Cassoni aus dem frühen 16. Jahrhundert. An der Gegenüberstellung von Epimetheus und Prometheus als Bildhauer werden zunächst vordergründig die Komponenten künstlerischen Schaffens festgemacht: Der eine steht für die reine Nachahmung der Natur, der andere für die ingeniose Schöpfung. Auf die anthropologische Ebene transferiert, gerät dies zum Gleichnis für den wahren Menschen, den nicht äußere Gestalt, sondern Geist und Seele ausmachen. Ebd., S. 129–165, bes. 140ff.

selbst Zugang zum himmlischen Feuer des Geistes hatte – ins Zentrum der Welt zu stellen: Mit dem Instrumentarium der Künste und Wissenschaften schien er die Natur beherrschen zu können.<sup>42</sup> Für die christlichen Theologen war Prometheus damit wieder in gefährliche Nähe zum Schöpfergott gerückt und abermals dem Vorwurf des Frevels ausgesetzt – das galt natürlich erst recht für den Künstler, der mit ihm gleichgesetzt wurde. War die antike Figur also auf der einen Seite rehabilitiert worden, verfolgte die andere Lesart das Ziel, die prometheische Hybris zu beschwören. Das Bild des Gefesselten wurde nicht als Allegorie quälender Gedanken virulent, sondern als einer Strafe von oben, so wie sie Aischylos dramatisch in Szene gesetzt hatte. Im Emblembuch des Andrea Alciati erschien Prometheus 1531 unter dem Motto „Quae supra nos, nihil ad nos“ (Was über uns ist, geht uns nichts an). Die Darstellung seiner Marter ist mit dem zugehörigen Epigramm als Warnung vor anmaßendem Streben nach grenzenlosem Wissen, nach Erforschung aller Geheimnisse des Himmels zu verstehen. Er wird verurteilt als Sünder, dessen Strafe gerechtfertigt ist.<sup>43</sup>

Die uralte Schuld des Prometheus war im 16. Jahrhundert wieder gegenwärtig, und damit wurde eine neue ikonographische Tradition begründet, die den gefesselten Prometheus schließlich als Personifikation der Hybris monumental ins Bild setzte. Dieses Bild übertrumpfte in den folgenden Jahrhunderten jenes vom Menschenbildner, aus dem es abgeleitet worden war: Prometheus als einer, der sich die Welt aneignet. Wie Reinhard Steiner dargelegt hat, konnte der gefesselte Prometheus in der bildenden Kunst – und nur dort – zum eigenständigen Motiv werden, das keines narrativen Kontextes mehr bedurfte.<sup>44</sup> Prometheus hatte den Status des Frevlers inne, und gerade die Unverrückbarkeit dieser Haltung wurde durch Übernahme eines Bewegungsmotivs veranschaulicht: Prometheus erschien als Gefallener, ohne im Mythos jemals gestürzt zu sein.<sup>45</sup> Die lange Überlieferung wurde nun auf einen fruchtbaren Moment konzentriert. Eine zentrale Stellung nehmen dabei Tizian und, in dessen Nachfolge, Rubens ein, die Prometheus beziehungsweise Tityos<sup>46</sup> als „invertierte Liegefigur“ in die barocke Ikono-

42. So v. a. bei Natale Conti, Giordano Bruno und Francis Bacon. S. Steiner 1991, S. 88ff.; Dieter Bremer: „Das Werk und seine Wirkung“. In: Aischylos 1988, S. 156f. Die Auffassung von Prometheus als Kulturstifter dürfte von den ersten lateinischen Übersetzungen von Aischylos' *Prometheus desmotes* im 16. Jahrhundert beeinflusst worden sein. S. Steiner 1991, S. 86ff.; vgl. 241f.

43. Das von Jörg Breu für die erste Augsburger Ausgabe des *Emblematum liber* geschnittene Ikon zeigt einen regungslos auf der Erde liegenden Mann, dem ein Vogel das Herz aus dem Leib reißt. Die Darstellung des gefesselten Prometheus stand in keiner ikonographischen Tradition. Reinhard Steiner hat die auffällige Affektlosigkeit des Gemarterten mit dem nicht ungewöhnlichen Anblick hingerichteter Verbrecher in Beziehung gesetzt, an deren Leibern, da man ihnen die Bestattung verweigert hatte, sich Aasvögel weiden. Ebd., 85f., 265ff.

44. Daß der gefesselte Prometheus zum „autonomen Darstellungsmotiv“ wurde, liegt für ihn vor allem in der Dramentheorie des 16. Jahrhundert begründet – namentlich in der Wiederentdeckung von Aischylos' Tragödie. Steiner 1991, S. 240ff.

45. Ebd., S. 198, 225.

graphie einführten: In einer dynamischen Komposition scheint der in Verkürzung wiedergegebene Körper des Gefesselten aus seiner Liegeposition heraus kopfüber nach schräg unten zu kippen (**Abb. 1**).<sup>47</sup> Reinhard Steiner hat diesen Typus als „Ver- oder Umkehrung des anthropologischen Topos vom *status rectus*“ gedeutet.<sup>48</sup>

Die „Inversion“ der Figur impliziert keinen wirklichen Sturz, keine Verdammung von oben, sondern die bewußte, selbstbestimmte Abkehr vom richtigen Weg. Nachdem die Vielschichtigkeit und mit ihr jegliche positive Konnotation der Figur verneint worden war, vermochten Prometheus und Tityos zu einem Charakter und damit zu einem Bild zu verschmelzen. In die Reihe der ewigen Büßer, zu denen Tityos zählte, ließ sich nun auch Prometheus – einmal der Ketzerei bezichtigt – problemlos einfügen.<sup>49</sup> Die Kriterien, die dem Vorwurf zugrunde lagen, waren allgemein moralische – nicht nur im theologischen, sondern ebenso im politischen Sinn. Spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts konnte Prometheus alias Tityos auf eine historische Konstellation bezogen und so zum „Sinnbild konkreter Feinde des Reiches und der Religion“ werden.<sup>50</sup>

Es war das erste Mal, daß das Bild des Prometheus nicht von der Literatur oder der Philosophie vorgegeben worden war, sondern von der bildenden Kunst geprägt wurde. Die negative Wertung, die sich in der Emblemik nur im Zusammenhang mit dem zugehörigen Text erschloß, hatte mittlerweile eine Form angenommen, die für sich stehen konnte. Mit der Darstellung des Gefesselten, der nach unten stürzt, war eine bildliche „Ausdrucksfigur der Superbia“ gefunden.<sup>51</sup> Im frühen 17. Jahrhundert griff Rubens diese Tradition auf und führte sie mit seinen beiden Gemälden des gefesselten Prometheus zur Vollendung: Monumentalisiert beschreibt der ‚fallende‘ Körper, der in seiner ganzen Länge von den ausgebreiteten Schwingen des Adlers umfassen wird, die Bilddiagonale und gerät so zum „Paradigma des affektrhetorischen Figurenbildes“. <sup>52</sup> Die der Strafe zugrunde liegende Handlung ist zur Nebensache geworden. Oben und Unten erscheinen

46. Der Gigant Tityos hatte den Zorn der Götter durch den Versuch, Leto zu vergewaltigen, auf sich gezogen. Zur Strafe wurde er im Hades gefesselt, und zwei Geier hackten ihm die stetig nachwachsende Leber aus.

47. Steiner 1991, S. 186ff., bes. 240ff. Das Muster für die Darstellung des gefesselten Tityos hatte Michelangelo vorgegeben, dessen Zeichnung aus dem Jahr 1532 (**Abb. 52**) durch diverse Nachstiche verbreitet wurde. Bei ihm ist der Gefesselte allerdings in einer Horizontale liegend wiedergegeben. Die leichte Neigung nach unten kann hier noch nicht als Andeutung eines Sturzes gelesen werden. Ebd., S. 197, 208f.

48. Ebd., S. 264.

49. Ebd., S. 200ff., bes. 212f. Tizians Gemälde *Tityos* entstand 1548/49 im Auftrag von Königin Maria von Ungarn als Festdekoration für Feierlichkeiten zu Ehren ihres Bruders Karl V. auf Schloß Binche. In dem Zyklus erschien der Frevler neben Sisyphos, Tantalos und Ixion als einer der *Vier Verdammten*. Schon von zeitgenössischen Betrachtern waren Prometheus und Tityos nicht eindeutig auseinanderzuhalten. Hinter der Verwechslung verbarg sich ein System: In der Rezeption waren sie längst eins geworden.

50. Ebd., S. 213. In Verbindung mit der Person Karls V. konnte die Symbolik auf dessen Religionskrieg gegen die Protestanten bezogen werden, wie Reinhard Steiner ausführt. Ebd., S. 203ff.

51. Ebd., S. 219ff.

hier als Kräfte, die in Konkurrenz zueinander treten.<sup>53</sup> Anders als die Emblematik dies zugelassen hatte, wird der Ausdruck von Strafe und Qual so gleichermaßen evoziert.

Mit seinem „invertierten“ Prometheus hat Rubens einen Kanon initiiert und weit darüber hinaus gewiesen.<sup>54</sup> Die strenge Hierarchie scheint bei ihm aufzuweichen: Prometheus' Körper ist in äußerster Anspannung gezeigt, er bäumt seinen Kopf unter dem mächtigen Vogel auf. Neben der Warnung, die dem Motiv immer noch zugrunde liegt, bahnt sich im Widerstand des Gefesselten bereits ein Bedeutungswandel an.<sup>55</sup> Dieser ergibt jedoch nur dann einen Sinn, wenn der Figur auch ihre positiven Aspekte zugestanden werden. Mit fortschreitender Verschmelzung der einzelnen Motive des Mythos sollte im 18. Jahrhundert der Boden bereitet werden für ein Bild des Prometheus, dem ein Typus nicht mehr genügt.

---

52. Ebd., S. 252. Rubens *Prometheus* (Museum of Art, Philadelphia) entstand wahrscheinlich nach 1612. Eine weitere, ehemals in Oldenburg aufbewahrte und heute verlorene Fassung wird ebenfalls Rubens zugeschrieben. Ebd., S. 194–199. Als wichtigste ikonographische Quellen für Rubens sind die Tityos-Darstellung von Michelangelo und vor allem die von Tizian – bzw. Cornelis Cort nach Tizian – nachweisbar. 1566 kopierte Cornelis Cort Tizians *Tityos* und nannte seinen Kupferstich *Prometheus*. Ebd., S. 191f., 196f., 200f. Zur Bildtradition bzw. zu Rubens' Abgrenzung davon s. ebd., S. 249ff.

53. Ebd., S. 253f.

54. Jacob Jordaens etwa steht mit seinem *Gefesselten Prometheus* in direkter Nachfolge Rubens', zielt aber auf pathetische Steigerung des Martyriums, das hier – durch Attribute des Bildhauers – konkret auf die Anmaßung des Künstlers bezogen werden kann. Ebd., S. 259ff.

55. Ebd., S. 253ff.

## 2. AUF DEM WEG ZUM MYTHOS DER MODERNE

„Mehrere solche Deutungen kann sich ein jeder selbst machen.“<sup>56</sup> So beschließt Benjamin Hederich die Wiedergabe der Promethie in seinem *Gründlichen Mythologischen Lexikon*, das 1724 erstmals erschienen war und im 18. Jahrhundert zu den gängigsten Nachschlagewerken zählte. Zu seinen Adepten dürfte auch Goethe gehört haben, den die Mehrdeutigkeit des Mythos ein Dichterleben lang beschäftigte, der ihn sich zu eigen machte und ihn für sich und die nachfolgenden Generationen umgeschrieben hat.<sup>57</sup> Seine Prometheus-Ode aus dem Jahr 1774 sollte eine Wirkkraft entwickeln, die bis in die Gegenwart anhält.

Die Aufklärung als eine Epoche der Grenzüberschreitungen konnte am Prometheus-Mythos kaum spurlos vorübergehen. Über Erkenntnistheorie und Ästhetik hinaus wurde eine ganze Weltanschauung neu definiert und hatte sich auch seiner bemächtigt. Mit der Aufwertung menschlicher Schöpfungskraft im Lauf des 18. Jahrhunderts veränderte sich mehr als nur die Auffassung vom Künstlertum. Seit 1750 hatte sich der Geniebegriff grundlegend gewandelt – und mit ihm und an ihm wandelte sich das Bild des Prometheus.<sup>58</sup> Für das, was in den folgenden Jahrzehnten einer Revolution gleichkam, hatten vor allem die englischen Moralphilosophen den Weg bereitet – als Kronzeuge mag Anthony Ashley-Cooper, 3. Earl of Shaftesbury (1671–1713) gelten. Er bezeichnete den Dichter, der imstande ist, lebendige Charaktere zu schaffen, als einen „second maker; a just Prometheus under Jove“ und machte Prometheus zum Prototypen des „sovereign artist“.<sup>59</sup>

### 2.1. Vom Gemarterten zum Genie: Die Prometheus-Rezeption im 18. Jahrhundert

Der Prometheus, der bei Shaftesbury immerhin noch „unter“ Jupiter wirkt – das heißt: ihm die Schöpfung nachmacht –, wurde für die Stürmer und Dränger schließlich zum Inbegriff uneingeschränkter Individualität und zu einer Schlüsselfigur ihrer ästhetischen

---

56. Hederich 1967, Sp. 2098.

57. Hederichs Lexikon war 1770 in einer Neuauflage erschienen. Zu möglichen mythologischen Quellen Goethes s. Goethe 1994–96, Bd. IV, S. 559; Bd. V, S. 665f. Im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* rekonstruierte Goethe 1813: „Die Fabel des Prometheus ward in mir lebendig. Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu [...]“ Ebd., Bd. X, S. 48.

58. Schmidt 1985, Bd. 1, S. 254ff.; Rühner 1955, S. 278ff.

59. *Soliloquy or advice to an author* (1. Druck 1710), zit. n. Walzel 1932, S. 12. S. ebd.

Auffassung. In seiner Rede *Zum Shakespeares-Tag* (1771) sagte Goethe über den englischen Dichter und seine Fähigkeit, lebendige Charaktere zu schaffen: „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe [...]; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes [...].“<sup>60</sup> *Von deutscher Baukunst* (1772) – der Hymnus auf Erwin von Steinbach, der Goethe als alleiniger Schöpfer des Straßburger Münsters galt – endet mit dem emphatischen Ausruf: „... nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit’ er die Seligkeit der Götter auf die Erde.“ Auch in diesem Text sind „Halbgott“ oder „gottgleicher Genius“ Begriffe, mit denen der begabte Künstler ganz selbstverständlich bedacht wird.<sup>61</sup>

Zu einem vorläufigen Höhepunkt gelangte die Verherrlichung des Genies, die in Prometheus ihren Vorkämpfer gefunden hatte, mit Goethes berühmter Ode.<sup>62</sup> Darin hat der Titan das Menschengeschlecht nach seinem Bilde und nicht – wie bei Ovid – nach dem Bilde der Götter geschaffen. Denn er erkennt die Autorität des Göttervaters nicht an und belebt seine Werke durch *seinen* Geist. Prometheus ist gewissermaßen Empiriker – was er den Göttern voraus hat, sind Erfahrung und Erkenntnis:

[...]  
Hast du’s nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?  
[...]  
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet  
Die allmächtige Zeit  
Und das ewige Schicksal,  
Meine Herren und deine?  
[...]  
Hier sitz’ ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, weinen  
Genießen und zu freuen sich,  
Und dein [Zeus] nicht zu achten,  
Wie ich.

Die Auflehnung besteht einzig im Akt der Schöpfung; von einem Betrug oder Raub des Prometheus ist keine Rede mehr. Der vorgebliche Frevel wird von Goethe aber legitimiert, indem er diese Auflehnung notwendig erscheinen läßt. Weil er Zeus als über-

---

60. Goethe 1994–96, Bd. XII, S. 227.

61. Ebd., Bd. XII, S. 7–15.

62. Ebd., Bd. I, S. 44–46.