

Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1920, 12. Abhandlung

**Die Deutung der Piero di Cosimo
zugeschriebenen Prometheus-Bilder**

von

Karl Borinski

Vorgetragen am 7. Februar 1920

München 1921
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth)

Herr Habich hat die Erklärung der genannten Bilder streng vom Gesichtspunkt des klassischen Philologen aus unternommen. Daß dies nicht angeht, erhellt schon aus der zugegebenen Annahme des christlichen Prometheus. Eine unbefangene die möglichen Quellen des Künstlers aus seiner Zeit in Betracht ziehende Deutung der Bilder, die sich an die tatsächliche Bedeutung des Prometheus für ihr Zeitalter hält, wird diese Anschauung berichtigen müssen. Die unrichtigen Erklärungen, die Habich mir schuld gibt, als ob ich in dem „Sitzbild den sterbenden Adonis erblicke, in der Standfigur in der Mitte den Apollo“ (S. 4 Anm.) werden dabei von selbst wegfallen.

Der Florentinische Maler Piero di Lorenzo (1462—1521) genannt di Cosimo (nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli) steht durch Vasari¹⁾ im Rufe eines der ärgsten Phantasten und Sonderlinge unter den Künstlern aller Zeiten. Wackenroder und Tieck haben gleich durch ihren „kunstliebenden Klosterbruder“²⁾ dafür gesorgt, ihn in ausgesucht unheimlicher Gestalt aus dem italienischen Kunsthistoriker vor die Phantasie des deutschen romantischen Publikums zu bringen. Das Bild, das die Münchener ‘Alte Pinakothek’ jüngst als Vertretung dieses Bilderkreises und zugleich des Malers erworben hat, bestätigt keineswegs — so wenig als seine sonstigen Bilder —

¹⁾ Milanesi IV 131—144.

²⁾ Zu den „Phantasien über die Kunst v. e. kunstl. Klosterbr., herausgegeben von L. Tieck (Berlin 1814) S. 81—90: „Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule“.

diese unheimliche Vorstellung von ihm¹⁾. Zwar phantastisch genug erscheint es auf den ersten Blick. Die heidnisch künstlerische Umgebung einer Bildhauerwerkstatt im Freien, mit dem Götterbilde im Mittelpunkt und antik-mythologischer Staffage im Vordergrund und in den Wolken, steht in seltsamem Widerspruch zu der Erscheinung des mit dem Christustyp ausgestatteten, in die hieratischen Farben (blau über rot!) gekleideten, besonders nachdrücklich herausgehobenen Mannes links; und dieser wieder in bizarrem zu dem am Baume empor-kletternden Affen. Doch ist grade die Mischung des Antiken mit dem Christlichen, des Profanen mit dem Heiligen, sowie die Beifügung des Grotesken diesem gesamten gleichzeitigen Bilderkreise gemeinsam, an dem sich ja auch erste Künstler wie Giov. Bellini, Giorgione, Tizian, Dürer beteiligt haben. Man wird diese damals so modernen Bilder, die ihre besondere Beliebtheit schon durch ihre vielfache Heranziehung zum Möbelschmuck (auf Cassoni u. dgl.) verraten, am besten begreifen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie lange schon und in welchem Maße diese Zeit mit Mythologien, Allegorien und Symbolen aller Art gefüttert worden war. Man hatte sich an diese Anschauungen so gewöhnt, war so erzogen, sie zu verstehen und zu deuten, daß man sie auch außer der Reihe auffassen und untereinander in Beziehung setzen lernte: wie die Steinchen im Kaleidoskop je nach der Lage, in die sie gesetzt werden, immer neue überraschende Figuren bilden. Der losgelassene Allegorien- und Mythenkarneval der Titelkupfer, Vignetten und Initialen des grade damals einsetzenden Bücherdrucks hat daraus seine Nahrung gezogen. Um die Fähigkeit in solchen abgerissenen Symbolen („Emblemen“) lesen zu können, könnte der heutige Expressionismus das damalige Zeitalter beneiden.

Unser Bild sammelt die Aufmerksamkeit auf die große

¹⁾ Dafür besitzt München unter Ablegern der Karnevalserfindungen, durch die er nach Vasari „Epoche machte“ (‘triumfi’ nach Petrarca) auch den berühmten ‘carro della morte’, an dem Wackenroder u. Tieck ihrem Publikum mit Genuß das Gruseln beibringen.

Statue des vergötterten Jünglings in der Mitte. Da sie ohne alle besonderen mythologischen Attribute dargestellt ist, könnten wir sie einfach als das ansprechen dürfen, wozu sie selbst durch ihre Handbewegung anleitet: nämlich als den schönen Jüngling der antiken Mythologie, den Adonis. Ihr folgend werden wir in den Wolken das Schwanengespann der grau (in Trauer) gekleideten Venus gewahren, auf dem nur nach Ovid, *Metam.* X 717 f.)

Vesta levi curru medias Cytherea per auras,
Chytron olorinis nondum pervenerat alis,

. . sie das Trauergeschick ihres Lieblings des Adonis gewahrt¹⁾.
Denn nochmals finden wir sie tief in den Wolken links mit

¹⁾ Habich sieht darin „einen männlichen Insassen . . . von Drachen gezogen“. Er fühlt sich „erinnert an die Gespanne von Sol und Luna auf römischen Sarkophagen, wo sie Auf- und Niedergang, Anfang und Ende symbolisieren“. „Hier im Bilde ist zweifelsohne Astrologisches gemeint: eine planetarische Konstellation von Venus und Saturn etwa.“ Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo. Ein Deutungsversuch von Georg Habich, München 1920, S. 16. Unser Maler hat nun sichtlich nur den Luftvorgang auf seinem bald zu berührenden zweiten Bilde zum Anlaß gehabt, auch auf diesem solche Szenen göttlicher Natur anzubringen. Diese Bemerkung danke ich Herrn Rehm. Das Drachengespann begegnet bei Göttinnen mit der Demeter und offenbar ihr entlehnt auch der Athene, ferner bei heroisch-göttlichen Wesen mit Asklepios und der Medea. Hier könnte schwerlich Athene das dritte Mal auf dem Bilde auftreten; aber allenfalls Asklepios eine Heilung der links verfahrenen Situation andeuten. In der Renaissancezeit wird der Wagen des Saturn von seinen Tieren (Drachen oder Greifen) gezogen. S. 124. Er ist aber „an der Kapuze oder seiner hohen spitzen Mütze“ kenntlich. S. 125 A. Hauber, *Planetenkinderbuch und Sternbilder*. Straßburg J. H. Ed. Heitz, 1916. Herr Rehm weist auf die Münchener Dissertation von Br. Archibald Fuchs hin, in der „S. 65 (Florentiner Kupferstiche) u. S. 67 (Perugino) der Drachenwagen als Vehikel des Saturn vorkommt“. 1909: *Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters*. Er möchte sogar die Sense des Saturn „bei einigem guten Willen über der linken Schulter auf dem hiesigen Bilde erblicken“. Ein Bild von H. S. Beham (Saturnkinder) teilt Fr. Boll, *Sternglaube und Sterndeutung* (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 638, 1917) mit, mit hoher Kappe, ein Kind verzehrend und zwei

dem schießenden Amor vorn, dessen zufällig ritzendem Pfeile (extanti harmonia ib. X 526) Venus die Liebe zum Adonis verdankt. Hier ist sie brennend rot, in die Farbe der Liebe gekleidet. Das Schicksal des Adonis anklagend (questaque cum fatis) entscheidet sie (ib. v. 724 f.):

. . . 'at non tamen omnia vestri
Iuris erunt' . . . 'luctus monimenta manebunt
Semper, Adoni, mei'

Der Künstler kann solche „Momente“ wörtlich genommen haben, und auf dem Hintergrunde einer alten Stadt, wie Amathus, auf blumiger Wiese zeigt er das „dauernde Weihebild“ des Adonis. Umhertragung, Bestattung und Wiederaufstellung des Adonisbildes war ja wirklich der wesentliche Bestandteil des Adoniskultus. Auch die von Venus dafür angeordnete Verwandlung (v. 727 At cruor in florem mutabitur) hat er vielleicht berücksichtigt. Es fehlt auf der Wiese im Vordergrund rechts nicht an Anemonen (Adoniströschen)¹⁾.

Denn es scheint ihm auf etwas ganz Anderes anzukommen, als auf eine Darstellung der Adonissage. Zwar findet sich auch hier im linken Vordergrund ein schöner Knabe, der

Drachen vor dem Wagen mit großen Köpfen. All das trifft hier nicht zu auf den unbärtigen Wagenlenker mit kleinem Hütchen. Von Göttern hätte Hermes, der auf dem zweiten Bilde beschäftigt ist, den begründetsten Anspruch, als ὀφιοῦχος, Schlangen hebend, einen Schlangenzug zu führen. Oder man hält am Trauerwagen der Venus fest, trotz des Hutes, den der Führer oder die Führerin ganz ähnlich wie Hermes auf dem anderen Bilde trägt.

¹⁾ Diese ganze Vermutung würde zwar wegfallen, wenn man mit Herrn Rehm in den Luftbildern lediglich Tagesgottheiten, links die christliche Unglücksbringerin des Freitags Venus, die den „Mißerfolg des Epimetheus“ erklären würde, rechts den „Gott der Erfinder“ Hermes sehen würde, der „dem Prometheus Glück am Mittwoch bringt“. Oder den Saturn, der „den 2. Akt Prometheus Menschenbildung am Samstag“ bescheint, während „der 3. Akt die Beseelung des Menschen am Sonntag“ stattfindet. Oder wenn man nach Marsilio Ficino, de vita libri III 1489, I cap. VII, die Verbindung der Planeten Venus und Merkur (Abend und Morgen) als der Kontemplation des Künstlers besonders günstig auffaßt.

eines plötzlichen Todes zu sterben scheint, von der Gottheit weggeführt und entrückt wird. Aber er ist, so wie wir ihn auf dem Bilde charakterisiert sehen, nur eine Tonfigur. Wie ist deren sichtlich in Frage stehende Wegführung durch Christus zu deuten? zumal im Hinblick auf den erstaunt oder erschreckt davor auf die Knie sinkenden niedrig charakterisierten und ärmlich gekleideten Mann? Tritt dafür der Affe hinten ein, der sich schleunig aus dem Staube macht? Er trägt das gleiche rote Band, wie der Kniende. Für einen Pygmalion, der die Belebung seines angebeteten Tongebildes noch dazu von Christus erreicht, können wir den knienden Affenführer doch schwerlich halten. Denn wir befinden uns, nach dem rings umher aufgehäuften Material und Gerät zu urteilen, unmittelbar am Herstellungsorte von Kunstwerken. Der Künstler rechts, im antiken Chiton und Arbeitsschurtz läßt wenigstens keinen Zweifel darüber, daß er nicht bloß ein Prometheus, sondern ein Florentiner Platoniker, ein Schüler Marsilio Ficinos und Christoforo Landinos ist, den eine Christuserscheinung zwischen Mythen und Statuen nicht überrascht. Als solcher verfügt er über eine gehörige Dosis Verachtung der impressionistischen „Nachahmung“, der von Plato als Schandmal jeder Kunst verworfenen *μίμησις*. Sie eben spräche sich in deren animalischem Symbol, dem Affen, aus, der mit hämischer Genugtuung auf seinen ausgespielt habenden thönernen Konkurrenten in der Menschenwelt herabblickt. Dafür betonte der Künstler auf dem Bilde mit um so stärkerem Nachdruck, durch beide weisende Hände, wem er das Kunstwerk, an das er eben noch die letzte Hand gelegt zu haben scheint, eigentlich verdankt: der ewigen Idee, die ihm in der typischen Renaissanceform der ‘amorosa visione’ die Brust gerührt und mit der er sich beim Schaffen in höhere Regionen erhoben hat. Das will wohl der Spachtel in der Hand des Künstlers besagen, den wir zugleich mit seiner Muse rechts oben in den Lüften schwebend gewahren. Dieser Aufflug ist uns nicht neu. Fast genau so und in zahllosen Variationen kehrt er in dem schweren Bande Darstellungen zur Divina Commedia wieder, die Botticelli fast ausschließlich

von Dantes 'amorosa visione' aufgehäuft hat. Auch die unten an den Künstler Herantretende hat zunächst mehr von einer christlichen modernen Beatrice als etwa von einer antiken Göttin. Tief unter dem dürrn Baume — dem Pendant zu dem, auf welchen der Affe klettert? —, über den sie schweben, kriecht eine Gestalt in rotem Kleide mühsam, von sich lösenden Steinen überschüttet, aus einem Erdloch. Man könnte ja auch sie und ihren Korb, der rasch aufschießende und vergehende Gewächse enthalten müßte, zu den Adonien in Beziehung setzen. Aber was will das hier? Nun, im Allgemeinen könnte es diese Seite des Bildes ebenso symbolisch illustrieren, wie der Affe die andere. Da träte zunächst die Parodie des rein begrifflichen Gegensatzes zum „schwebenden Paare“ hervor, wie sie dem Piero der Vasarischen Schilderung am ehesten zuzutrauen wäre: den am Boden kriechenden, am Boden klebenden Menschen. Was hat sie da zu suchen? Nach ihrem umgestürzten Körbchen zu urteilen: Pilze; nach der Erdhöhle bei 'Amathus fecunda metallis' (Ovid, Met. X 220 und 531) Schätze. Über beides, über das Bedürfnis und die Gier der Gemeinheit erhebt ja den platonischen Künstler die Idee. Sie flößt ihm geistige Bedürfnisse, Liebe zu geistigen Schätzen ein. Sie ist das Leben, bezw. sie gewährt das wahre Leben. Auf diese Betrachtung führt auch die Staffage des landschaftlichen Hintergrundes. Die eilige Frau mit dem jammernd aufgeworfenen Händen könnte ja auch von der Todtenklage um Adonis ihren Ausgang genommen haben und zu der von Christus weggeführten Jünglingsstatue in Beziehung gesetzt werden. Nun hat ihr der Maler einen näheren Anlaß zum Jammer gegeben. Aus dem Weiher, der sich zwischen Vorder- und Hintergrund in einer langen Wasserzunge hinzieht, hat soeben ein Mann ein rotgekleidetes Kind aus dem Wasser gezogen und reicht es einer zweiten mit einem Bündel dort beschäftigten Frau. Auf Wäsche deutet am Rasen ausgebreitetes weiß-rotes Zeug. Ein zweiter Mann und ein Roterbauter Reiter auf weißem Roß (ein Arzt?) folgen eilig der jammernden Frau. Auch hier handelt es sich ums Leben, um

seine Erweckung. Sorgt darum unser Künstler nicht? Auf seiner Seite, hinter ihm, herrscht Ruhe und tiefste Einsamkeit. Als Statuenbeleber im rein künstlerischen oder auch nur als abstrakten Beleber des antiken Menschen im heutigen kulturhistorischen Sinne können wir uns Christus in der damaligen Umwelt kaum denken. Gegen das erste würde eine dogmatische Unstimmigkeit sprechen, die einen solchen Gedanken jedem derartigen Künstler unmöglich machen mußte. Christus als Beleber eines materiellen Etwas würde jedem einigermaßen geistlich unterrichteten Beobachter als arianisch erscheinen, als Zauberer, der einen Stein zu Menschen machen könne. Das zweite lag dem Zeitalter zwar genugsam nahe. Es sich aber so klar zu machen, wie es dazu erforderlich wäre und wie wir es jetzt auf Grund Herderischer Anschauungen können, dazu war es nicht im Stande. Wohl aber einfach als „Schöpfer des Lebens“. Denn Christus est principium in quo omnia creata sunt“ (so z. B. in Florenz Pico von Mirandula im 'Heptaplus' an Lorenzo v. Medici; Opera Basil. s. a. fol. 22).

Nach dieser Orientierung hätten wir nun in dem rätselhaften Christus, der mit einem gewissen Unmut in Antlitz und Geberde den zusammensinkenden Genossen des vergötterten aufrechten Standbilds so entfernt, daß ihm der linke Arm der Statue förmlich in den Händen bleiben muß¹⁾, den damals sofort verständlichen Einspruch der Religion gegen die Anmaßungen der „Prometheischen Kunst“ zu sehen. Der Künstler Prometheus hat aus dem Menschenbild ein Götterbild geschaffen. — Mit der Handbewegung gen Himmel scheint die Statue diese Auffassung andeuten oder ablehnen zu wollen. — Aber Leben, wie Gott, hat er ihr nicht einflößen können. Der Affe mit dem Purpurband verstärkte diese Note im Sinne der Renaissanceerklärung des antiken Sprichworts vom „bepurpurten“ oder vom „tragischen Affen“, als eines, der sich etwas anmaßt, was ihm nicht zukommt oder was er nur erheuchelt oder affektiert²⁾. Die Turbanträger hinten wurden

¹⁾ Herr Rehm wies darauf hin.

²⁾ Vgl. Erasmus Adagien Chil. I Nr. 10, Chil. II Nr. 95 (a. a. O. col. 212 u. 546): 'Simia in purpura' u. 'Tragica simia' (τραγικὸς πίθηκος).

lediglich zum damaligen Typus von Götzendienern, wofür die Mohammedaner galten als letzte (astrologische!) Anbeter der alten Götter. Auch die aus der Höhle hervorkriechende — oder sich (vor Christus) in dieselbe flüchtende — rotbekleidete Gestalt erschiene unter dem Gesichtspunkt des sich „in die Steinritzen und Felsklüfte verkriechenden Götzendienstes¹⁾. Die Luftfahrt des Künstlers dürfen wir dann nicht mehr bloß im allgemeinen als Ideenflug bezeichnen. Das vergötterte Menschenbild soll tatsächlich belebt werden. Hierzu hilft dem Prometheus, nach Lucian, die Athene, allerdings indem sie schon die biblische Prozedur des Einblasens des Athems anwendet. Hier würde sie ihn, wie Beatrice „ohne Flügel“ zur Sphäre der Sonne emportragen, um dort das belebende Feuer in seinem Werkzeug herunterzuholen. Dem Gegensatz zur christlichen Beatrice entspräche die Symbolik ihrer Bekleidung. Denn während z. B. Raffaels „Theologie“ genau Beatricens Farben trägt, grünen Mantel über rotem Kleid²⁾, sind diese hier in verkehrter Folge verwendet; roter Mantel über grünem Kleid. Das Straßburger Bild zeigte dann oben in den Wolken die Entzündung des Werkzeugs, mit dem der Künstler als Prometheus dann unten vergebens sein Thonbild zu beleben versucht, wie die mythisch-symbolische Strafe seiner Verzweiflung darüber: „Utinam possem populos reparare paternis-Artibus atque animas formatae infundere terrae!“ Diese Worte des Promethiden (Deucalion) aus dem ersten Buche seiner Ovidschen Metamorphosen (v. 363 f.) waren einem Piero di Cosimo gewiß am wenigsten fremd. Wem die Form des dafür angewandten Symbolismus zu grobschlächtig vorkommt, dem sei empfohlen, auch nur den Eingang einer ihn genau so verwendenden Schrift des damals gerade „modern“ werdenden Lucian zu lesen: (*πρὸς τὸν εἰπόντα, Προμηθεὺς εἶ ἐν λόγος*)

¹⁾ Vgl. Jesaias II v. 21 f. Wenn sie (in das Loch hinein) wegkröche, so täte sie es rituell mit den Füßen nach unten, wie es bei der Höhle des Trophonius in Lebadeia Vorschrift war. Vgl. Pausanias IX c. 39, 11.

²⁾ Dante, Purg. c. 30, v. 31 f.

„An jemand, der ihm sagte: Du bist ein Prometheus in deinen Werken!“¹⁾

Die Rücksichtnahme auf den allgemeinen Platonismus der Zeit, zumal bei einem Florentiner Künstler, ermöglicht uns endlich zugleich einen aufklärenden Ausblick auf den Zusammenhang unseres Bildes mit dem von Knapp so bezeichneten „Prometheuscassone“ in Straßburg²⁾.

Der Zusammenhang der beiden Bilder steht wohl außer Frage. Format, Landschaft, sogar die Form des dürren Baumes stimmen im allgemeinen überein und, was den Ausschlag gibt, die Statue des schönen Jünglings auf dem gleichen Sockel, jetzt nach links gewendet im Vordergrund links, kehrt wieder. Für Knapp³⁾ (S. 89) ist es ohne weiteres Apollo: „Prometheus tritt von rechts heran, einen Stab an das Herz der Gestalt haltend. Das Holz brennt an und so stiehlt Prometheus das Feuer (?). Auf der andern Seite wird er von einer jugendlichen Gestalt mit Flügelschuhen, vom Merkur, an einem Stamm gefesselt. Oben auf dem Ast des Baumes sitzt ein Adler“.

Die Restauration des Straßburger Bildes hat „oben in den Wolken“ einen zweiten Prometheus ergeben, der „einen langen Stab an dem Lichte . . . des leuchtenden Sonnenwagens . . . entzündet“ (Knapp S. 88). Wofür haben wir nun den Mann unten auf der Erde zu halten, der nach seinem Heranstürmen zu urteilen, leidenschaftlich und unvorsichtig den brennenden Stab gegen eine Bildsäule richtet? Sein Schurzfell kennzeichnet ihn, gleich dem Künstler auf dem Münchener Bilde, als Bildhauer. Sollen wir ihn für dieselbe Person nehmen, so gehört er im Gegensatz zu diesem zu den unglücklich Begeisterten, gleichviel wie und zu welchem Zweck er sein Instrument gegen die vollendete Statue richtet. Genügt sie ihm nicht, und will er sie weiter bearbeiten? oder gar zerstören? oder ist das Instrument der Feuerstab, der Narthex, in welchem Prometheus

¹⁾ ed. Reitz p. 231. Jacobitz I 12 s.

²⁾ Piero di Cosimo, sein Leben und seine Werke von Fritz Knapp, Halle a. S. 1898 S. 87–89 mit Abb. (26) auf S. 88.

³⁾ Nach Carlo Löser, Archivio storico dell' Arte, Serie II (1896) 286.

den Feuerfunken auf die Erde holte und will er sie wirklich lebendig machen? Dann könnten wir ein damals gangbares antikes Sprichwort auf ihn anwenden, das uns noch in der Form „Du willst ein Marmorbild erweichen“ (schmelzen) geläufig ist¹⁾. Zumal wenn wir erfahren, daß gerade das Prometheusfeuer von dem florentinischen Interpreten des Plato mit der menschlichen Redegabe symbolisch in eins gesetzt wird!²⁾ Er bestürmt also mit seinem Feuer eine Bildsäule, sucht vergebens „einen Stein zu erweichen“. Dann wäre der Künstler ein anderer Pygmalion, dem keine Venus sein marmornes Ideal fühl- und regsam machte; der mit Grund auf der anderen Seite von einem jungen Manne, einem modern gekleideten Hermes an den dürren Baum gefesselt, die Strafe des Prometheus erduldet, daß der Adler des Zeus, d. i. die Qual der Unbefriedigung, ihm die Leber zerfleischt.

Auch auf den bekannten Tafeln des Meisters vom 'Tode der Prokris'³⁾ und der 'Befreiung der Andromeda' sind die bezüglichen Mythen ja nur der — dort nicht streng festgehaltene, hier weitläufig nach andere Seiten hin ausgesponnene — Anlaß für deutsame Lebenssymbolik. Eingegeben wurde diese in unserem Falle durch die damalige pessimistische Interpretation des Prometheusmythos, die von unserer heutigen des selbstbewußten Pochens auf das „Übermenschentum“ weit abweicht. Epimetheus gilt ihr, wie schon den Pythagoreern

¹⁾ Schon Erasmus, *Adagia Chil. III Cent. 4 Nr. 56* (Parisiis 1571 col. 665) schließt damals die Erklärung von „Statuam faucibus colas (ἀνδριάντα γαργαλίζεις) mit den Worten: „nec enim liquescit statua“ l. infracit.

²⁾ Per . . . Prometheum . . . dicitur datam nobis esse . . . disserendi artem una cum igne etc.

³⁾ London Nationalgalerie, Taf. X bei Knapp. Obwohl der Maler dem Mythos (Ovid, *Metamorph. VII 795 ff.*) hier so genau nachgeht, daß er nicht bloß seinen Musterhund, den Lailaps („Sturmwind“), sondern auch den bei Ovid (*VII 767 ff.*) nicht ausdrücklich genannten, von diesem gejagten „Teumessischen Fuchs“ auf dem Bilde anbringt, so behandelt er ihn in der Hauptsache doch frei; sicherlich nicht ohne persönlich kritische Note. Statt des Heros Kephalos sitzt — ein Faun bei der von dessen Lanze zu Tode getroffenen Prokris. Wer die Darstellung bei Ovid liest, wird den Sinn verstehen.

und dem alten Goethe, schließlich als der weit klügere. Die ausführliche Deutung, die der Florentiner Platoübersetzer vom Prometheus in der Einleitung zum 'Protagoras' gibt, könnte fast dem Straßburger Bilde als Unterschrift beigegeben werden¹⁾. Die ganze Verachtung der eigentlichen Reformationszeit für unseren Mythos aber spricht (1518) das 'Enchiridion militis christiani' des Erasmus aus (Opp. ed. Clericus V c. 29 C.): „Wenn Du die biblische Schöpfungsgeschichte nicht tiefer verstehen lernst, so hat sie nicht mehr Wert, quam si cantaveris luteum simulacrum Promethei ignem dolo subjectum uno simulacro inditum lutum animasse. Die Straßburger „Prometheustafel“ unterstreicht nur die uns zur Genüge aus Vasari und Wackenroder-Tieck bekannten Züge des überreizten Kunstgefühls und Lebensüberdrusses unseres Künstlers. Auch die Gruppen gesellschaftlicher Paare im Hintergrund, die Knapp für Epimetheus und Pandora mit den das Unglücksweib begabenden Göttern, das Archivio storico Ital. (II. IV) dagegen allegorisch für die 'impulsi ideali della nova progenia: l'amore, la vita attiva e quella contemplativa' (!?) erklärt: sie stellen statt der „idealen Impulse der Geschöpfe des Prometheus“ nur die beiden Möglichkeiten dar, die das göttliche Feuer zur Folge haben kann. Das eine Paar, auf das der alte Mann den jungen hinweist, die Übereinstimmung, das andere, wegen dessen der junge seinen Einspruch erhebt, die Nichtübereinstimmung, die Ablehnung.

¹⁾ Omnia D. Platonis Opera tralat. Marsilii Ficini (Venetiis 1556 fol. 156 a). Mars: Ficini Argumentum in Platonis Protagoras vel Sophistae: „Prometheum vero ob id munus dolore affectum, significat daemonicum ipsum curatorem nostrum, in quo et affectus esse possunt, misericordia quadam erga nos affici, considerantem nos ob ipsum rationis munus ab eo vel datum, vel potius excitatum, tanto miserabiliorem vitam in terris quam bestias agere, quanto magis sollicitum atque inexplicabilem. Quod quidem Pythagoras animaduertens, Epimetheum quantum ad hoc ipsum spectat, Prometheo anteposuit. Id autem illi quodammodo simile videtur esse: Poenitet me fecisse hominem.“ Unsere Bilder böten, soviel mir momentan bewußt ist, danach die erste persönliche Anwendung der später, zumal poetisch so viel in Anspruch genommenen „Prometheusqual“ des „dämonischen Menschen“.

Unmittelbar darauf folgt die Strafe des Prometheus durch die Fesselung und den Vogel. Man könnte in dem kleinen Burschen, der hinter der Bildsäule auftaucht, vielleicht seinen dereinstigen Befreier, Herakles, sehen. Oder, mit Herrn Rehm, seine Schuhe als Flügelschuhe auffassen und den herankommenden Hermes in ihm erkennen, wozu in den beiden Typen hinter ihm das landende Drachengespann träte. Es ist das seltsame Endergebnis der Untersuchungen, die das Bild nötig macht, daß seine Zuweisung zum „Prometheusmythus“ nur auf Grund seiner christlichen Voraussetzungen ermöglicht wird. Auf dem Straßburger „Cassone“ läßt sich der antike Prometheusmythus als tatsächlicher Vorwurf noch rechtfertigen, wenn man, wie ja geschehen ist, alle darauf befindlichen Personen für Götter oder Halbgötter erklärt. Denn „Menschen“ schafft ja eben Prometheus erst. Auf dem Münchener Bilde aber finden wir Menschen der gewöhnlichen Art, die bereits in alten Städten wohnen und über eine hohe Kultur verfügen. Einem Maler von der Phantasie Piero's wäre es nicht schwer gefallen, eine passendere Umwelt für den antiken Prometheus als ersten Schöpfer der Menschen zu erfinden, wenn er diesen im Sinne gehabt hätte. Aber er hat ihn sicherlich nur in der eigentümlichen rationalistischen Umbildung gekannt, die das Christentum solchen rivalisierenden Compromittenten seiner Schöpfungs- und Urgeschichte zuteil werden ließ. Daß das antike Christentum mit Hermes, Orpheus, Herakles, Sirenen und Kentauren auch den Prometheus symbolisch in die Bildkunst hinüberrettete, darauf habe ich hingewiesen¹⁾. Dies mag die Kirchenväter veranlaßt haben, ihm eine besonders „aufklärende“ Ausdeutung anzuhängen. Sie hält sich zwischen dem menschengeschöpferischen Titanen und dem blasphemischen Volkswitz des sinkenden Altertums in der Mitte, der „die Töpfer und Ofensetzer und alle Lehmarbeiter Prometheen nannte, im Hinblick auf den Lehm und das Brennen der

¹⁾ Vgl. „das Erbe der Alten“ herausg. v. Crusius, Immisch Bd. IX. Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie, I. Leipzig 1914, S. 83 u. A.

Töpferwaren“¹⁾. Am ausführlichsten und zugleich für unser Bild aufklärendsten gibt diese Deutung meines Wissens Lactanz in demjenigen seiner Werke, das zu den populärsten und verbreitetsten ihrer Literatur gehört: in den „*Institutiones divinae*“. Für den Eindruck der den Prometheus betreffenden Stelle möge es sprechen, daß grade sie, nachdrücklich verstärkt, in den kurzen Auszug übergang, der sich von diesem Werke des Lactanz erhalten hat. Dieser Auszug lag zwar zu Pieros Zeit noch in keiner Ausgabe des Lactanz vollständig²⁾ vor, spricht aber als populärer Wiederhall des Originals für die Wirkung, die dieses, die Auffassung des Prometheus betreffend, in der Öffentlichkeit ausübte. Lactantius nimmt Prometheus einfach als Bildhauer. Andere Kirchenväter, vornehmlich Augustin im Gottesstaat (nach Eusebius Weltchronik, die sogar genau das Zeitalter bestimmt, in dem Prometheus gelebt hat) versuchen zwar auch dies allegorisch zu fassen und unter dem „Bildner“ einen Weisen zu verstehen, der die Menschen zu Kultur und Weisheit erzogen habe³⁾. Lactanz jedoch sieht im Prometheusmythus lediglich eine dichterische Entstellung des biblischen Bericht von der Schöpfung des Menschen aus Lehm („*ex limo terrae*“). Das Wahre daran sei nur, daß Prometheus der erste Bildhauer gewesen. „So wurde die Wahrheit mit Lüge geschminkt und das, was als von Gott geschaffen berichtet wurde, dem Menschen, der das göttliche Werk nachahmte, zugeschrieben. Im übrigen gehört die Gestaltung des wahren und lebendigen Menschen Gott zu“⁴⁾. „Er ist nämlich der

1) Lucian 26 Reitz. Jacobitz I 9.

2) So erst 1711 nach einem Turiner Manuskript.

3) Augustinus, de civ. dei XVIII c. 9 (Migne, Series Lat. 41, 565); „*Regnantibus memoratis regibus fuisse a quibusdam creditur Prometheus; quem propterea ferunt de luto formasse homines quia sapientiae optimus doctor fuisse perhibetur.*“ Eusebius (nach der Anm. zu der Stelle cf. Canon chronicus bei Migne, Series Graeca 19, 374) bemerkt im Chronicon dazu: „*cum enim sapiens esset, feritatem eorum et nimiam imperitiam ad humanitatem et scientiam transfigurabat.*“

4) Firm. Lactantii, Divinarum Institutionum lib. II. De Origine erroris cap. 11 (Migne S. L. VI c. 312 ff. sp. 314): . . . primum omnium

wahre Prometheus“ betont schon ausdrücklich Tertullian¹⁾. Hierzu fügt der „Auszug“ die den Lactanz auch sonst auszeichnende Erkenntnis von dem grundsätzlichen Vorzug der aufrechten Gestalt beim Menschen. Er macht den Prometheus förmlich zum Hofbildhauer des Jupiter, der sich zuerst als Gott aufspielte und sich Tempel erbauen lies: „ Und es ist damals Prometheus aufgetreten, welcher aus weichem Lehm ein Menschenbild machte und zwar so ähnlich, daß das neue und vollendete Kunstwerk als ein Wunder betrachtet wurde. Endlich haben die Menschen seiner Zeit und nachher die Dichter überliefert, daß jener wahrhaft lebende Menschen machen könne. Und wir loben noch so oft die mit Kunst verfertigten Bilder und sagen, daß sie leben“²⁾.

Für die Weltläufigkeit des christlichen Prometheus im Zeitalter des Künstlers spricht seine weitläufige und wiederholte Behandlung in einem encyklopädischen Altertumswerke, den vielbenutzten Vorlesungen über Antiquitäten des L. Caelius Rhodiginus³⁾. Aber unser Florentiner hat nach keinem solchen Wälzer zu greifen brauchen. Er hat seinen Mythos nachweislich viel bequemer eingestrichen bekommen, in einem Buche, das seit dem Anbruch der Frührenaissance als theologische Ergänzung ihrer klassischen Mythenbibel, der Metamorphosen des Ovid, sich in den Händen der Künstler befand. Es ist Boccaccios 'Genealogia Deorum'. Den klaren Beweis hiefür liefert der sonst unerklärliche Affe auf dem Bilde, der hier nach Leontius und Theodontius mit Epimetheus als Bildhauer in Beziehung gebracht wird neben Prometheus als Bild-

Promethea simulacrum hominis formasse de pingui et molli luto (Thon!) ab eoque primo natam esse artem et statuas et simulaera fingendi etc.

¹⁾ Apologeticum c. 18.

²⁾ Epitome Divin. Instit. cap. 25 (Migne S. L. VI 1035 A).

³⁾ Ricchieri von Rovigo: Antiquarum lectionum lib. VII cap. 19. Prometheus cur dicatur homines finxisse ex luto u. ö. (fol. 253 f.) der vollständigen Baseler Ausg. 1550. Die ersten 16 Bücher zuerst Venedig 1516 bei Aldus.

hauer. Wir haben also zwei Künstler in unserem Bilde mit zwei von einander unabhängigen Statuen. Leontius ist natürlich der berühmte griechische spiritus rector der Frührenaissance, Leontius Pilatus von Thessalonich: „Quicquid ex eo recito ab eo viva voce referente percepi“. Wer aber Theodontius ist, wüßte kein Gelehrter der Welt zu sagen, wenn Bocc. nicht selber es täte in l. XV c. 6 (insignes viros esse, quos ex novis inducit in testes). Quae sub nomine Theodontii apposita sunt, weist nämlich auf ein großes Werk des Paulus Perusinus (Bibliothekars des Königs Robert), in welchem dieser die gewaltige Tradition des berühmten Renss.mönches Barlaam (aus Calabrien) ausgeschöpft habe.²⁾ Dies Buch sei „durch Schuld seiner schamlosen Frau Biella“ mit anderen aus seiner Bibliothek untergegangen. Es habe enthalten „quicquid de diis gentilium non solum apud Latinas, sed etiam apud Graecos inveniri potest“.

Was uns an diesen Eröffnungen grundsätzlich interessieren muß, ist dies, daß die Mythologie und Allegorese des Boccaccio den Durchgang durch die Anschauungs- und Deutungsweise eines Mönchs gemacht hat. Selbst das Weitestgehende, was man aus unserem Bilde nach dieser Richtung an allgemeinen und persönlichen Motiven herauslesen könnte, scheint jetzt gerechtfertigt und wird durch Boccaccios allegorische Glosse bestätigt. So der Stich auf die bloße Naturnachahmung, die aus der Beigabe des Affen zu einem Künstler herauszulesen ist. Dieser Affenkünstler aber ist nicht Prometheus, sondern sein Bruder: „Epimetheus war Sohn des Japetus und und seines Weibes Asia, wie Leontius sagt. Der, von scharfem Geiste, war der erste, der eine Statue vom Menschen aus Schlamm bildete. Daher sagt Theodontius, daß Jupiter (Giove) darüber aufgebracht wurde und ihn in einen Affen verwandelte, indem er ihn nach den Pitaguischen Inseln (Pithekusa Affeninsel = Aenaria an der Campanischen Küste) verbannte.“ Der Schlüssel dieser Erfindung ist folgender. Die Affen sind Tiere

¹⁾ Lib. IV cap. 42 ff. (Baseler Ausg. des Micyllus 1532 fol. 100 ff.)

²⁾ Baseler Ausg. fol. 390.

die u. a. dies von Natur eingeprägt haben, daß sie was sie jemanden tun sehen, selbst machen wollen und noch einmal machen. So schien es, daß Epim. nach Weise der Natur einen Menschen machen wollte und so ist er, eines Affen Natur nachahmend, Affe genannt worden etc. . . . Die kirchenväterliche Abwehr der Menschendarstellung als Götzenkult wird hier in die Mythologie hineingetragen. Der oberste Gott nimmt Anstoß an ihr, offenbar weil künstlerisch verewigt zu werden nur den Göttern zukommt. Bocc. knüpft daran den Unterschied Naturalismus von der Götterdarstellung in der Kunst und so auch unser Künstler. Also Epimetheus ist der Mann mit dem Affen hinter sich, der vor seiner Lehmstatue anbetend niedersinkt und dadurch Jupiter-Christus aufbringt. Man weiß ja schon aus Dante, wie den Renaissancemenschen der „sommo Giove“ als Jupiter und J(eh)ova „che per noi è crocifisso“ durcheinanderging, als dessen bildliche Verkörperung Christus hier erscheint.

Nun aber Prometheus? Über ihn bringt alsbald der nächste Artikel („Prom. Sohn des Japetos, der Pandora machte und Isis nebst Deukalion erzeugte“) folgende für uns definitiv Aufschluß gebende „Fabel“ „nach Servius und Fulgentius“ im Anschluß an „Varro, Ovid, Horaz und Claudian, denen Augustin, Raban, Luon v. Carthago, Eusebius und besonders Lactantius“ (Divinae Institutiones): „Man sagt, daß als Prometheus einen Menschen ohne Lebenshauch aus Schlamm gebildet hatte, Minerva sich verwunderte über ein so ausgezeichnetes Werk. Daher versprach sie ihm das, was er wollte, unter allen himmlischen Gütern, um seinem Werke Vollkommenheit zu geben. Er antwortete, daß er nicht wüßte, um was er sie bitten solle, wenn sie die Dinge nicht wollte, die bei den Göttern nützlich wären. Daher wurde er von ihr in den Himmel erhoben. Als er dort nun alle himmlischen Dinge mit Flammen belebt sah, streckte er, um auch seinem Werke die Flamme einzugießen, heimlich eine Ruthe an Phoebus Wagen und nachdem er sie angezündet hatte und das Feuer geraubt, trug er es nach der Erde herab, brachte er es in Berührung mit der

Brust des künstlichen Menschen und so machte er ihn lebendig und nannte ihn Pandora. Darob die Götter, zum Zorn bewegt, verordneten, daß ihn Merkur am Kaukasus anschmiedete und ihn dem Geier oder Adler überlieferten, daß sein Herz auf ewig verzehrt würde.“ Hier handelt es sich also nicht mehr um die Bildsäule, sondern um „die Bildung des Menschen aus Schlamm“, entsprechend seiner biblischen Schöpfung. Dieses Unternehmen bewundert die Göttin der Weisheit und erst seine durch sie vermittelte Belebung erregt den Zorn der Götter. Es handelt sich also hier um eine Platonische Idee, zu der Prom. den Menschen erhebt. Die (Hesiodische) Rache der Götter an dem so erhobenen Menschengeschlecht, ihr verhängnisvolles Gegenstück gegen den Prometheischen Menschen, Pandora, ist hier mit diesem in eins gesetzt. Die für unser Bild bezeichnende Bestimmung von Pandora als Mann wird noch ausdrücklich bestätigt und ausgeführt in dem sich daran schließenden Artikel „Pandora, der von Prometheus gebildete Mensch“: „Pandorus“. Bedeutungsvoll erscheint hier besonders für die Auffassung Pieros die Etymologie „Pandora = Pan, was All bedeutet und Doris (Name des Meeres!), was soviel sagen will als Bitterkeit. Das würde soviel sein: Pandora d. i. voll von jeder Bitterkeit, da der Mensch in diesem Leben nichts ohne Bitterkeit besitzen kann (Bezug auf Hiob).“ Als solcher aber maskulinisiert er den Namen: „quasi Pandorus omni amaritudine plenus“. ²⁾ Unser Bild zerfällt demnach in eine Epimetheische und Prometheische Hälfte. Denn auch den Prometheus als Bildhauer aufzufassen, berechtigte unsern Künstler nicht etwa bloß die Bildung der Pandora durch den göttlichen Plastiker Hephaistos bei Hesiod, sondern die ausdrückliche Deutung des Prometheus als Erfinder der Plastik, die Boccaccio schließlich nach Augustinus, Eusebius, Lactantius beibringt. Die Statuen der beiden Brüder haben nichts mit einander zu tun. Die eine ist die nachgeäffte des Epimetheus,

¹⁾ De Pandora, homine a Prometheo facto . . l. c. cap. XIV, fol. 103.

²⁾ l. c. fol. 103.

über die sich Giove-Christus ärgert; die andere die lebenswürdige des Prometheus, die Minervas Anteil erregt zur Erlangung des Himmelsfunkens. Dessen Gewinnung und Applizierung führt das Straßburger Bild (links) unmittelbar anschließend vor mit dem Götterrat, der (rechts) die Bestrafung des Prometheus durch Merkur und den Adler zu Folge hat. Wir sehen die Christusfigur vom Münchener Bilde in eifriger Auseinandersetzung mit einem alten Herrn, offenbar seinem Vater, der die Geberde des klaren Hinweises macht in Bezug auf das sichtlich einhellige Paar, das dicht neben ihm steht. Der Einwurf gilt dem andern Paare, das im Gegensatz dazu den Eindruck endgültiger Zwiespältigkeit macht. Auf dem Felde links von Christus springt ein herrenloses weißes Pferd den Berg hinauf. Es scheint das eine symbolische Unterstützung des antireformatorischen Einwurfs der Wahrung der Ehelosigkeit. Herr Rehm möchte in den beiden Paaren den der Tugend ergebenen und den sich gegen das Laster sträubenden Menschen sehen.

Aus der besonders ausführlichen allegorischen Deutung, die Boccaccio diesem Mythos angedeihen läßt, erklärt sich wohl schließlich auch auf dem Münchener Bilde die rechts von Prometheus aus der Höhle hervorkriechende wilde Menschengestalt mit ihrem Pilzkorbe. Prometheus ist für Boccaccio der Typus eines neuen Menschen in der Urbevölkerung der Erde, der sie gewissermaßen erst zu Menschen bildet und zum (geistigen) Leben erhebt. „Er fand sie roh, in allem wild und nach Weise der Tiere lebend; wie neu geschaffen ließ er sie zurück als bürgerliche Menschen.“ In dem Höhlenmenschen zu seiner Seite, der auf allen Vieren nach seiner Nahrung kriecht, haben wir also wohl ihre Vertretung auf unserem Bilde zu sehen, wie in den Gebäuden und Figuren des Hintergrunds ihren Fortschritt zu bürgerlicher Gesittung.

Der Zorn der Götter und des Prometheus Verurteilung — zur Einsamkeit (Kaukasus) und quälenden Gedanken (Geier) — wird in einer Weise gedeutet, wie sie in unserem Bilde zum Ausdruck gelangt. Das Ganze klingt in Petrarcas Warnung vor dem Weibe aus, das („mit der Blässe und dem Fieber“)

den von Prometheus neu gebildeten Menschen „zur Strafe“ von den Göttern gesandt wurde.

Im nächsten Zeitalter — des Barock und der Gegenreformation — finden wir wiederum das Kunstwerk einer Notabilität an das mythologische Bruderpaar bei Boccaccio angeknüpft. Es ist das Drama des Calderon: „la estatua di Prometeo“¹⁾, ein tiefsinniges Werk aus der letzten Zeit des bereits zum Priester gewordenen Dramatikers. Es wendet sich sichtlich gegen die Kunstfeindlichkeit des Götzenbilder stürmenden Puritanismus, feiert die antike Mythologie in einer Weise, wie sie nur die kunsttheoretische Haltung der Gegenreformation erklärt²⁾ und rehabilitiert — gegen das Ansehen der Kirchenväter — den von Renaissance und Reformation verketzten Prometheus zum antiken Prototyp des kirchlichen Künstlers. Das belebte Bildnis wird hier — unter dem Namen Pandora — zur Göttin der Weisheit selbst³⁾, entschwindet den Blicken des darin verliebten Epimetheus, beglückt den seinerwegen verfolgten Prometheus und wird durch Apollo selber aus den Händen der Zwietracht gerettet und mit dem Künstler vereint. Der sein Herz zerfleischende Geier erscheint nur noch in einer echt spanischen Galanterie des Prometheus⁴⁾ an Pandora-Minerva, seine belebte Statue:

No sé, ay infausta hermoscera,
Como ya en mi corazon
Se ha de cebar boreal fiero,
Si al ver te sin él esty.

Nicht weiß ich, verfolgte Schöne,
Wie in mir denn noch das Herz
Füttern soll den wilden Vogel
Wenn ich's, dich erblickt, verloren.

¹⁾ Las Comedias de D. Pedro Calderon ed. Juan Jorge Keil, Leipzig 1829, III 321—343.

²⁾ Calderon verfaßte selbst einen 'tratado defendiendo la nobleza de la pintura'.

³⁾ Minerva, der Beschützerin des Prometheus sieht sie zum Verwechseln ähnlich. Die ihm feindliche Pallas ist nach Natalis Comes, einem Mythographen der Zeit, von Minerva unterschieden und mit ihr im Streit.

⁴⁾ a. a. O. p. 341 f. unten.