

Sitzungsberichte

der

Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-philologische und historische Klasse

Jahrgang 1920, 2. Abhandlung

Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo

Ein Deutungsversuch

von

Georg Habich

Mit 2 Tafeln

Vorgetragen am 21. Juni 1919 und 7. Februar 1920

München 1920

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

Vorbemerkung.

In der Februar-Sitzung 1919 unterzog Herr Borinski die beiden im Folgenden behandelten Bilder einer Besprechung, wobei das Münchener Cassone-Stück auf den Mythos des Adonis gedeutet wurde. Ich nahm damals sogleich Gelegenheit, meine Bedenken gegen diese Deutung zu äußern, und schlug meinerseits vor, beide sichtlich als Gegenstücke gedachten Bilder einheitlich aus dem Mythos der Menschenbildung durch Prometheus zu erklären, wobei damals schon auf die typologische Ähnlichkeit der langgewandeten Figur auf dem Münchener Bilde links mit Christus aufmerksam gemacht wurde. In der Sitzung vom Juni desselben Jahres habe ich diesen Erklärungsversuch näher begründet mit dem Hinweis auf einige Stellen der spätlateinischen und patristischen Literatur, insbesondere des Mythographen Fulgentius, die den antiken Mythos in christliche Beleuchtung rücken. Diese Aufstellung erhielt dann alsbald eine weitere Stütze durch eine teilweise auf Fulgentius fußende Nacherzählung des Prometheusmythos bei Boccaccio in den *Genealogiae deorum gentilium*, auf die Herr Paul Lehmann mich hinzuweisen die Freundlichkeit hatte. Unter Verzicht auf seine frühere Deutung hat dann Herr Borinski in der Sitzung vom Februar 1920 auf Grund derselben Stelle, die er unabhängig von uns gefunden hatte, dem Münchener Bild eine erneute Exegese gewidmet, die sich in der Hauptsache mit der meinigen deckt, in einem wesentlichen Punkte indes von dieser abweicht, sodaß es sich vielleicht verlohnt, meine zunächst rein aus der Betrachtung der Bilder selbst gewonnenen Ergebnisse hier kurz darzulegen, zumal auch ich mich in einem Punkte zu berichtigen habe.

Das dem Piero di Cosimo — ich lasse dahingestellt, ob mit Recht — zugeschriebene Cassone-Stück (Taf. I), das im vorigen Jahre aus der Sammlung Kaufmann ziemlich unbemerkt in die Alte Pinakothek gelangte, ist der Wissenschaft zwar nicht unbekannt, die bisher gegebenen Deutungen seiner Darstellung sind jedoch schwankend und unbefriedigend.

In dem glänzend ausgestatteten Cassone-Werk von Schubring wird das Münchener Bild merkwürdig stiefmütterlich behandelt. Die Ausdeutung, die der sonst so treffsichere Interpret der italienischen Malerei dem Bilde hier gibt, bleibt selbst dann nicht ganz verständlich, wenn Schubring die Tafel nur aus der unzulänglichen Umrißzeichnung kannte, die sein Werk bringt. Diese Zeichnung scheint nach dem kleinen Bildchen im *Répertoire de peintures*¹⁾ gefertigt, zu dem Reinach lakonisch bemerkt: „Mythe de Dédale (?) ou de Prométhée (?)“. Schubring seinerseits beschreibt das Bild wie folgt:

„Prometheus formt nach Ovid Met. I, 82 die Menschen aus Lehm und lehrt sie technische Künste. Links bildet er die Menschengestalt aus Lehm auf einem Drehstuhl, worüber ein anderer Geschaffener staunt; im Hintergrund versucht der neue Mensch einen Baum zu besteigen. Rechts schenkt Prometheus dem Menschen die Drehscheibe; Architekturen des Hintergrunds weisen auf die Baukunst, die Prometheus ebenfalls lehrt; der Gestürzte ganz rechts symbolisiert vielleicht die Heilkunst. In den Wolken Zeus und Hephaistos (?).“

Richtig ist hieran nur, daß es sich um Prometheus handelt; alle Einzelheiten bedürfen der Richtigstellung. Der Vorgang ist folgender: In der Mitte des Bildes steht an dominierender Stelle das dunkle, aus Ton geformte Bild des Menschen, das Prometheus soeben vollendet hat, eine Figur in statuarischer Haltung auf architektonischem Sockel. Offenbar schwebte dem Maler die Antike vor, aber was er malte, ist doch ein Renaissance-Akt geworden nach Typus und Proportion. Bedeu-

¹⁾ Bd. III, 758, 1.

tungsvoll weist die erhobene Rechte gen Himmel; auch dies nicht antik, sondern im Geiste der christlichen Jenseitslehre. Links von der Statue liegt gebrauchter Ton und Bildhauengerät auf einer Bank, dabei ein Krug zum Anfeuchten, rechts ein runder Schemel, auf dem der Bildhauer bei der Arbeit stand, weiter vorn rechts ein Korb mit Modellierhölzern.

Es ist der vollendete schöne Mensch, der hier vor uns steht, aber was ihm noch fehlt, ist das Leben. Der Bildhauer, also Prometheus, in der kurzen Exomis der antiken Handwerker mit einem Fell darüber, tritt von seiner Arbeit weg; noch hält er in der Rechten das Modellierholz. Mit großer Geste weist er sein Werk der Minerva, während die erhobene Linke nach oben deutet. Die Göttin, nymphenhaft fein gebildet, tritt an ihn heran und legt ihm die Hand auf die Brust. Ähnliche Gestalten und Motive finden sich, nebenbei bemerkt, auf Pieros Idylle des Hylas und der Nymphen bei Benson in London. Hier ist der Moment geschildert, wo Minerva dem Prometheus den Rat erteilt, das Feuer vom Himmel zu stehlen. Sie selbst ist ihm dabei behilflich. Oben in den beiden schwebenden Figuren sieht man Prometheus mit der Kienfackel in der Hand, von der Göttin im Fluge zum Himmel getragen. Das Feuer ist das freundliche kulturverbürgende Element, aber nicht nur dieses. Es stellt zugleich auch das Mittel dar, mit dem nach alter Vorstellung der Erdenkloß belebt wird.¹⁾ Als das zeugende, lebenspendende Element ist das Feuer heilig. Als solches spielt es im Mythos wie in der Philosophie (Heraklits und der Stoa) eine Rolle und weiterhin durch die Zeiten bis in die mittelalterliche Alchymie hinein.²⁾ Die antike Kunst freilich hat dieser übersinnlichen Vorstellung nie Gestalt zu verleihen versucht, wohl aber die Renaissance.

Der Münchener Cassone besitzt ein in Gegenstand, Stil und

¹⁾ Nach Platons Protagoras 320 D bilden die Götter den Menschen, indem sie Erde mit Feuer vermischen.

²⁾ Noch Paracelsus vertritt die Vorstellung, daß im menschlichen Körper, der aus Erde (*limus terrae*) gemacht ist, das himmlische Feuer waltet; s. Häser, Lehrbuch der Geschichte der Medizin II, S. 88 u. 90.

Größe übereinstimmendes Gegenstück in einem Bilde in Straßburg, ebenfalls einem Cassone (Taf. II). Soviel ich sehe, hat zuerst Salomon Reinach¹⁾ die beiden Tafeln gegenübergestellt. Carlo Löser²⁾ sah darin Prometheus, der dem Apollo das göttliche Feuer von der Brust raubt, eine Vorstellung, die indes der Antike fremd und überhaupt nicht belegbar ist. Auch Knapp³⁾ meint, daß Prometheus die Fackel am Herzen des Gottes (einer Statue!) entzündet, und diese Auslegung übernimmt dann Habermfeld⁴⁾, indem er sie philosophisch zu vertiefen versucht. Aber schon Dehio⁵⁾ hat das Richtige gesehen. Nach ihm durchglüht Prometheus die Brust des Menschen mit dem Feuer, das er vom Sonnenwagen geraubt hat. Übrigens setzt Prometheus den Feuerbrand nicht auf das Herz, sondern in die Mitte des Thorax unterhalb des Brustbeins unmittelbar über dem Zwerchfell. Es ist die Stelle, die nach der alten Medizin der eigentliche Sitz des Lebens war: das Sonnengeflecht, *plexus solaris* oder *coeliacus*⁶⁾. Mit Bezug auf den Namen ist die Stelle gewählt; hier mußte das Feuer vom Sonnenwagen wohl am besten zünden. Den Raub selbst erblickt man klein oben am Himmel, wo Prometheus die Fackel am Rad des von sieben Rossen gezogenen Wagens entzündet⁷⁾. Rechts leidet Prometheus seine Strafe. Es ist für die Quellenfrage nicht belanglos, daß er nicht nach der gewöhnlichen Überlieferung von Vulkan an den Felsen geschmiedet, sondern von Merkur an einen Baum geschnürt wird, wobei der Renaissance-Künstler nach dem ihm zunächst liegenden Motiv des heiligen Sebastian

¹⁾ Reinach, *a. a. O.*

²⁾ Löser, *Archivio storico dell'Arte*, Serie II, Anno II (1896) S. 286.

³⁾ Knapp, *Piero di Cosimo*. Halle 1899, S. 87.

⁴⁾ Habermfeld, *Piero di Cosimo*. Breslauer Diss. 1900.

⁵⁾ Verzeichnis der Straßburger Gemäldegalerie. Straßburg 1903, No. 216 b.

⁶⁾ Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dr. Karl Wolfskehl.

⁷⁾ Habermfeld sieht hier eine Apotheose des Titanen: „Diese Auffassung des Prometheus als stolzen schöpferischen Menschen, der nach Leiden und Kampf sich und die Menschheit zum Lichte durchringt, bringt Piero fast Goethe nahe und dessen gewaltigem Prometheus“ (S. 112).

griff. Zu seinen Häupten erscheint ein mächtiger Adler, der Vogel des Zeus.

Soweit wäre die Vorstellung klar. Was aber vollzieht sich in der seltsamen Gruppe links auf dem Münchener Bild? Auch hier handelt es sich offenbar um einen bildhauerischen Vorgang. Die Tonfarbe der nackten Figur, die hier sitzend (allerdings nicht auf einem „Drehstuhl“, sondern auf einem runden Sockel) erscheint, macht dies sicher. Überdies ist die Statue durch eine besondere Basis als solche charakterisiert¹⁾. Aber die hohe langgewandete Gestalt, die von rückwärts an die Tonfigur herantritt und sie mit zwingender Gebärde an Schulter und Arm packt, als ob sie das Gebilde aufrichten wollte, kann nicht Prometheus darstellen, wie Schubring annimmt. Dem widerspricht die Typik der Bilder. Auf ihnen erscheint Prometheus in Handwerkertracht, als Bildhauer. Die hoheitsvolle Erscheinung kann wohl nur ein Gott sein. Wäre die Welt, in der sie hier steht, nicht die antike, so würde man nicht zweifeln, daß es Christus ist. Das Haupt mit dem langen, schlicht gescheitelten Haar und dem halblangen braunen Bart trägt die bekannten Züge des Heilands in der italienischen Malerei und auch die Gewandung — roter Rock mit blauem Mantel — ist die typische. Er legt wohl Hand an die Statue, aber dieses starke Zugreifen hat mit Bildhauerischem nichts zu tun. Der Sinn der Gebärde muß ein anderer sein.

Den Bildhauer dagegen erkennen wir in der Figur links. In der Arbeit jäh unterbrochen, ist er in die Knie gesunken und hebt staunend oder entsetzt die Hände. Daß wirklich der Bildhauer gemeint ist, nicht etwa ein beliebiger „anderer Geschaffener“, beweist das Modellierholz in seiner Rechten. Im übrigen gleicht er, obwohl von weniger edler Bildung, im Habitus der Prometheusfigur rechts.

Im Hintergrund auf dieser Seite des Bildes erscheint dann nicht minder rätselhaft ein Affe, der an einem Baume klettert,

¹⁾ Borinski hatte in diesem Sitzbild den sterbenden Adonis erblickt, in der Standfigur in der Mitte den Apollo (nach Maßgabe von Knapps irrtümlicher Deutung der analogen Figur auf dem Straßburger Bild).

keineswegs der „neue Mensch“, obwohl das Tier sonderbarer Weise menschliche Kleidung trägt¹⁾.

Die Erklärung kann nur die literarische Überlieferung geben. Es ist die Frage: aus welcher Quelle hat der Maler geschöpft?

Die Geschichte vom Menschenbildner Prometheus, wie sie die beiden Cassoni, sich gegenseitig ergänzend, erzählen, ist in mehr als einer Beziehung eigenartig und weicht von der klassischen Darstellung weit ab²⁾. Sie findet sich erst spät in der nachklassischen Literatur, hier allerdings mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit bei dem spätlateinischen Mythographen Fulgentius.

Fabius Planciades Fulgentius ist wahrscheinlich dieselbe Person wie der Bischof Fulgentius von Ruspe, der 467—532 lebte. Dieser heilige Mann schrieb in einem Latein, das so kraus ist wie seine Gedankengänge, drei Bücher „Mithologiae“, in denen die alte Fabelwelt allegorisch gedeutet und stark christlich gefärbt wird. Die fabula Promethei³⁾ hat hier folgende barocke Gestalt: Prometheus hat den Menschen in Ton gebildet, aber dieses Menschenbild war ohne Seele und ohne Sinne (*inanimatus et insensibilis*); Minerva bewundert das Werk und legt Prometheus nahe, sich zur Vollendung seines Werks der „himmlischen Gaben“ zu bedienen, die sie ihm in Aussicht stellt. Mit Hilfe der Göttin schwingt er sich zum Himmel empor, entzündet die „ferula“ an den Rädern des Sonnenwagens. Das geraubte Feuer setzt er dann dem Menschen auf die Brust und beseelt so den Körper (*ignem furatus est, quem pectusculo hominis applicans animatum reddit corpus*). Zur Strafe wird er gebunden und seine Leber für alle Ewigkeit dem Geier zum Fraße bestimmt.

¹⁾ Borinski hatte dem Tier ursprünglich eine allegorische Bedeutung vindiziert und in der knienden Figur links den Affenführer zu erkennen geglaubt (s. indes unten).

²⁾ Über die Entstehung der Sage von der Schöpfung des Menschen durch Prometheus siehe Robert, Pandora: Hermes, XLIX, 1914, S. 34 ff.

³⁾ Fabii Planciadis Fulgentii Mithologiarum libri tres, rec. Rudolf Helm, Leipzig 1898, S. 45.

Nachdem der Autor eine ältere antike, allegorische Deutung abgelehnt hat, erklärt er seinerseits Prometheus für die Verkörperung der *πρόνοια θεοῦ*, „quod nos Latine praevidentiam Dei dicimus“. Minerva dagegen ist nichts anderes als die himmlische Weisheit (*quasi caelestis sapientia*). Diese beiden Kräfte also, die göttliche Vorsehung und jene Weisheit, die vom Himmel stammt, haben ursprünglich den Menschen geschaffen, aber erst der göttliche Funke (*divinus ignis*) gab ihm die Seele, die göttlichen Ursprungs ist. Ist sie doch schon nach der heidnischen Vorstellung (des Feuerraubs nämlich) vom Himmel herabgelangt. Ganz abstrus endlich klingt die Ausdeutung von Prometheus' Strafe. Die immer nachwachsende Leber ist ein Sinnbild der göttlichen Vorsehung, welche ohne Ende ist; sie ist die Speise, ohne die die Welt nicht bestehen kann.¹⁾

Der heute kaum mehr dem Namen nach bekannte Autor war dem Mittelalter und der Renaissance durchaus geläufig. Spätere Mythographen schöpfen aus ihm. Die editio princeps erschien 1498; aber daß der Maler den lateinischen Originaltext in der Hand gehabt hätte, ist nicht anzunehmen. Wir müssen uns nach einer Renaissancequelle umsehen, und diese findet sich in den *Genealogiae deorum* (lib. IV. cap. 42—44) des Boccaccio, der dem Text des Fulgentius teilweise wörtlich folgt.²⁾ Hier sind denn in der Tat alle Elemente der beiden Bilder vereint: die Bildung des Menschen, das Eingreifen der Minerva, der gemeinsame Flug zum Himmel, der Feuerraub, die Beseelung durch das Feuer und endlich die Fesselung, die denn auch — in Übereinstimmung mit dem Bilde — durch Merkur vorgenommen wird. Für die Peinigung läßt Boccaccio

¹⁾ Nach einer älteren, kaum mehr haltbaren These ginge Fulgentius auf Epicharm zurück. Vgl. Ernst von Lasaulx, *Prometheus, der Mythos und seine Bedeutung*, Vorlesungsverzeichnis der Universität Würzburg, 1843, S. 22.

²⁾ Dem Künstler oder wahrscheinlicher seinem Mittelsmann muß wohl der schwierige lateinische Originaltext vorgelegen haben. Die erste italienische Übersetzung erschien erst 1547, s. Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Triest 1879 S. 849.

die Wahl zwischen Adler und Geier. Dazu kommt ein ausführlicher Kommentar, der mit einer über Fulgentius weit hinausgehenden Spitzfindigkeit jede Einzelheit der Sage allegorisch-übersinnlich deutet, wobei das christliche Element noch ungleich stärker in den Vordergrund tritt als bei dem Mythographen.¹⁾ Prometheus wird hier geradezu mit dem Christengott in Parallele gesetzt. Ganz verstandesmäßig unterscheidet Boccaccio zwei Formen des Prometheus, einen christlichen und einen heidnisch-antiken. Jener ist natürlich kein anderer als der wahre und allmächtige Gott, der den Menschen aus Erdschlamm geschaffen hat.²⁾ Dieser soll, so lautet die euhemeristische Deutung, in Wirklichkeit nur ein Mensch, ein weiser Mann von unablässigem Forschertrieb gewesen sein. Er eignete sich, so fabuliert der Dichter, die Lehre der Chaldäer an, saß lange Zeit auf dem Kaukasus in tiefer Einsamkeit, um den Lauf der Gestirne zu studieren und die Natur des Blitzes zu ergründen. Er brachte den primitiven Menschen das geistige Licht der Forschung und damit hat er den Menschen ganz eigentlich zum zweitenmal geschaffen.³⁾ Wie im Texte des Boccaccio, so steht im Bilde,

¹⁾ Die Weitschweifigkeit des Textes gestattet nur ein paar Proben: Der Feuerraub vom Himmel wird folgendermassen ausgelegt: *in caelo, id est in loco perfectionis, sunt omnia animata igne, id est claritate veritatis. — A rotis solis, id est e gremio Dei, a quo omnis sapientia est; ipse verus Deus est sol, qui illuminat omnem hominem. — flammam, id est doctrinae claritatem immittit pectori lutei hominis, id est ignari.* Über die Mythendeutung des Boccaccio vgl. Schöningh, Die Göttergenealogien des Boccaccio, S. 23; über den Anteil des Fulgentius ebenda S. 13 ff.

²⁾ Der Text des Boccaccio klingt wörtlich an Tertullian, Apolog. 18 und adv. Marcionem I, 1 an, wo dieser demselben Gedanken, ebenfalls in Bezug auf Prometheus, Ausdruck gibt.

³⁾ *Silvestres et ritu ferarum viventes . . . quasi de novo compositos civiles reliquerit homines . . . et eius tanquam lapideos suscipiens quasi de novo creat.* — Schon die antike Spekulation sah in dem Feuer des Prometheus ein Sinnbild der tieferen Einsicht, ganz eigentlich die Erkenntnis, die Gnosis. Vgl. Lasaulx a. a. O. S. 15, Roscher VI Sp. 3079.

Die Vorstellung von der Belebung des Menschen durch den Feuer-

wie ich glaube, der Figur des antiken Prometheus der christliche Welt- und Menschenschöpfer gegenüber. Beide Figuren halten sich auch kompositionell das Gleichgewicht.

Befremdlich bleibt die Doppelheit der Tonstatue im Bilde. Aber auch hierfür gibt Boccaccio die Erklärung. Wie er zwischen zwei Formen des Menschenschöpfers unterscheidet, nimmt er auch zwei Arten der neugeschaffenen Menschen an, einen „homo rationalis“ und einen „homo civilis“. Der eine ist, kurz gesagt, die Kreatur, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, vernunftbegabt zwar, aber noch ohne Erkenntnis und tiefere Einsicht: der homo luteus, id est ignarus, der homo brutus. Der andere ist der von Prometheus mit den Gaben der Klugheit ausgestattete, intellektbegabte, von der göttlichen Weisheit — das ist der Sinn der Belebung durch das Feuer — erleuchtete, mithin zum zweiten Male geschaffene Mensch. Diese beiden Menschentypen also stellt der Maler in den beiden Statuen gegenüber. Hier der dumpfe, noch unbelebte Träumer, der erst zum physischen Leben erweckt werden soll, vornübergebeugt, in Schlaf versunken, dort das in Jugend und Schönheit prangende, aufrechte Menschenbild, das der Durchdringung mit einem neuen, höheren, glühenden Leben harret.

Dies etwa mag der Gedankengang sein, der den Maler

brand spukt noch in der Kunstschriftstellerei des Barock. Auf Fulgentius unmittelbar oder, was mir wahrscheinlicher ist, auf Boccaccio beruht die Karel van Mander entlehnte Auslegung der Ovid'schen Metamorphosen, die Sandrart in der Teutschen Akademie (Nürnberg 1679 I. Hauptteil III S. 7 u. 8) wiedergibt. Auch die allegorischen Deutungen, die hier gewagt werden, klingen noch deutlich an die Vorlage an, soweit sie christlich-moralischer Art sind; sie greifen aber über das alte Vorbild hinaus sogar auf das Gebiet der Politik über; so wenn — ganz im absolutistischen Geist des 17. Jahrhunderts — Prometheus, der Menschenbildner, dem weisen Fürsten verglichen wird, dem in Minerva die Staatsraison zur Seite steht, jene göttliche Weisheit, die „in seinem Königreiche durch tapffere und gerechte Regierung vollkommen gute Ordnungen, Rechte und Gesetze stellet und den reinen Gottesdienst in beständige Übung bringet; dardurch der unverständige Pöfel, welcher als ein Auswurff alles Unflats sonst in einem groben, unnützen und viehischen Leben dahin gehet, aufs neue gleichsam beseelt wird“.

bei der Konzeption der Bilder leitete und der sich, wie man sieht, durchaus im Geiste der Renaissance hält. Wie aber erklärt sich der zweite Bildhauer links in der Ecke? Ich hatte die Figur früher einfach für eine Wiederholung des Prometheus gehalten, dem sie brüderlich gleicht. Aber richtiger ist, was Borinski¹⁾ zuerst geltend machte, daß hier Prometheus' Bruder Epimetheus zu erkennen sei. Von ihm weiß Boccaccio, der sich dabei auf zwei Gewährsmänner,²⁾ einen griechischen und einen lateinischen, beruft, zu erzählen, daß er der Erste gewesen sei, der einen Menschen aus Ton gebildet, d. h. nicht etwa den Menschen geschaffen, sondern nur eine Statue des Menschen gearbeitet habe. Er sei dann von Jupiter, so lautet Boccaccios Erklärung, wegen dieses äffisch-imitativen Beginns in einen Affen verwandelt und auf die „pitagaischen Inseln“ verbannt worden. In dieser tierischen Gestalt erscheint er denn auf dem Bilde. Die Geschichte, so sinnlos sie ist — und sie wird durch den daran geknüpften Kommentar Boccaccios nicht sinnreicher, — geht doch wohl zurück auf Antikes. Ich hatte ursprünglich bei der Affenfigur an die Erzählung von Platons Protagoras gedacht, wonach neben Prometheus auch Epimetheus bei der Schöpfung beteiligt war. Epimetheus hatte die vorhandenen Kräfte und Gaben an die von den Göttern aus Erde und Feuer gebildeten Geschöpfe zu verteilen, wobei er unweise verfuhr und alles an die Tiere gab, sodaß die Menschen kraft- und hilflos geblieben wären, wenn nicht Prometheus ihnen die zum Leben nötige Einsicht in Gestalt des Feuers gespendet hätte. Ebenso spielt auch nach Claudian³⁾ Epimetheus bei der Menschenschöpfung eine Rolle. Hier werden von ihm die Unverständigen, die tiergleich in den Tag hineinleben, aus schlechterem Stoffe gebildet. Was Boc-

¹⁾ Sitzung der philos.-philol. und der historischen Klasse vom 7. Februar 1920.

²⁾ Leontius (Pilatus) und Theodontius. Näheres über sie bringt Boccaccio in den *Genealogiae*, Lib. XV, Kap. 6. Vgl. über sie Schöningh, *Die Göttergenealogien des Boccaccio* S. 17 und 19.

³⁾ Claudianus in *Eutropium* II, 490 ff. Vgl. Lasaulx a. a. O. S. 21.

caccio sich von seinem Leontius erzählen ließ, ist offenbar eine abgeblaßte und stark verworrene Reminiszenz hieran.

Man könnte versucht sein, in der Gewandfigur des Bildes Jupiter zu erblicken, den „Jupiter indignatus“ des Boccaccio, der hier etwa die Arbeit des unbefugten Bildhauers störte oder gar zerstörte. Aber davon weiß der Text nichts, und, unbefangen betrachtet, gibt auch die Figur selbst diesem Gedanken keinen Ausdruck; vielmehr handelt es sich offenkundig um ein Aufrichten, Aufrütteln des vornübergebeugten, wie in Schlaf befangenen Menschenbildes. Die Glieder, so scheint es, werden gelenkig gemacht, eingerenkt. Und gewiß nicht ohne tiefere Absicht gab der Maler dem Erwecker Antlitz und Gestalt des christlichen Heilands. Zum mindesten wollte der Künstler den Beschauer daran erinnern, wer in Wahrheit sein Schöpfer sei. Nicht der antike Bildner, sondern der wahre und allmächtige Gott. So erscheint Gott-Vater hier unter der Gestalt Christi¹⁾ und richtet den in Dämmerzustand Versunkenen, von Erdschwere Belasteten auf, daß er im Gegensatz zum Tier aufrecht stehe und wandle.²⁾ Er bemächtigt sich der von dem illegitimen antiken Bildner unbefugter Weise geschaffenen Figur und wandelt das starre Bild zum lebendigen Menschen. Was Boccaccio in zwei Kapiteln getrennt behandelt — Epi-

¹⁾ Gott-Vater im Typus Christi ist der alten Kunst nicht fremd. Es sei nur an die dreiköpfige Darstellung der Dreieinigkeit erinnert, die das Angesicht Christi dreimal wiederholt. — Man hat sich dabei die christologische Vorstellung zu vergegenwärtigen, wonach der Gott Sohn nicht erst seit der Fleischwerdung existiert, sondern praeexistent vorhanden und wirksam ist von Anbeginn. Als Logos tritt er nach dem Wort des Johannesevangeliums πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο gerade bei der Schöpfung hervor. Er ist der eigentliche Demiurg. So verliert die Erscheinung des Christus im Bilde, der natürlich nicht der historische Christus ist, alles Befremdliche. Wenn man will, ist es der Logos, der hier eingreift nach dem Worte: Im Anfang war die Tat.

²⁾ Den Unterschied zu dem zur Erde gebeugten Tiere, einem im Altertum ungemein verbreiteten Topos, betont auch Ovid Met. I, 76 ff., die „Bibel der Maler“ (Sandrart); vgl. Dickerman, De argumentis quibusdam apud Xenophontem etc. obviis e structura hominis et animalium petitis S. 92. Hall. Diss. 1909.

metheus und den christianisierten Prometheus — kontaminiert der Maler also in einer Szene.

Der Gedanke, Christus-Gottvater dem antiken Menschenbildner gegenüberzustellen, ist nicht von Boccaccio zuerst gedacht. Die Renaissance lebte von der christlichen Spekulation der nachantiken Literatur, der diese Parallele überaus nahe lag. Wie Christus ist Prometheus halb Gott, halb Mensch, und wie Gott der Sohn dem Vater coaetern ist, so erscheint der Sohn des Iapetos so alt wie Zeus. Wie jener bringt er den Menschen das Heil vom Himmel, wie jener leidet er für die Menschheit, und das die menschliche Phantasie zu allen Zeiten gewaltig erregende Bild des an den Felsen gehefteten Gottmenschen ist das heidnische Prototyp für die Passion. Den Kirchenvätern war der Menschenbildner Prometheus nur ein paganistisches Abbild des einigen Gottes, der den Menschen aus Erde gemacht hat. Tertullian, Lactantius und der heilige Augustinus haben sich mit dem Mythos auseinandergesetzt.¹⁾ „Deus unicus“ so ruft Tertullian dem Heiden entgegen, „qui universa condidit, qui hominem de humo struxit, hic est verus Prometheus“. An anderer Stelle wird mit deutlicher Anspielung auf Christus von diesem „verus Prometheus, deus omnipotens“ gesagt: „blasphemiis lancinatur“, und in demselben Sinne spricht Tertullian von den „crucibus Caucasi“.

Außer Lactantius zitiert Boccaccio noch Eusebius, Rhabanus Maurus und einen „Luon Carnotensis“ (Ivo von Chartres (?)) als christliche Autoren, die sich mit der fabula Promethei beschäftigt hätten.

Ähnliche Gedankenreihen kehren dann wieder bei den modernen Religionsphilosophen romantisch-mystizistischer Richtung wie Görres und Ernst von Lasaulx. Dieser hat dem Thema „Prometheus, der Mythos und seine Bedeutung“ eine gelehrte Studie gewidmet und auch dem Aufflackern der antiken Sage in der gnostischen und patristischen Literatur sein

¹⁾ Die Stellen bei I. Toutain im Dictionnaire von Daremberg-Saglio, Art. Prometheus.

Augenmerk zugewendet.¹⁾ Ich verdanke der Schrift manche Belehrung. Selbst Schopenhauer hat über den Sinn des Prometheusmythus gegrübelt und sich gelegentlich eine „metaphysische, aber sinnreiche Deutung“ bei Plotin notiert, wonach Prometheus als „Weltseele“ erschiene.²⁾

Genug, es ist klar geworden, wie Antikes und Christliches gerade im Fortleben der Prometheussage zusammenfließen. Die alte Philosophie hatte die metaphysische Umdeutung angebahnt. Die Neigung, den Menschenbildner mit der höchsten Gottheit selbst zu identifizieren, spiegelt auch die antike Dichtung (so Ovids Metamorphosen), wenn es der Dichter im Zweifel läßt, ob der „Schöpfer aller Dinge, der Urgrund der besten aller Welten“ (*opifex rerum, mundi melioris origo*) es war, der den Menschen aus göttlichem Samen gemacht hat, oder ob der himmlische Samen noch in der neuen, eben erst vom Äther geschiedenen Erde enthalten war, aus der Prometheus die Menschen nach dem Ebenbild der Götter gebildet hat, so zwar, daß die Tiere niedergebeugt zur Erde blicken, des Menschen Antlitz aber gen Himmel aufgerichtet schaut. Die Metamorphosen waren das klassische Lesebuch der Renaissance; auch Boccaccio zitiert die Stelle bruchstückweise. Die patristische Schriftstellerei zeigt vollends die Tendenz, den Mythos zu christianisieren, den antiken Gott, der sich auf der Seite der Menschen den Heidengöttern feindlich gegenüberstellte, dem christlichen Weltbild einzuverleiben.³⁾ Dazu kommt

¹⁾ Rein aus der literarischen Überlieferung, insbesondere Tertullian, ergibt sich Lasaulx eine Gleichsetzung des antiken Prometheus mit dem christlichen Weltenschöpfer, der als *δεύτερος θεός* aus der Gottheit handelnd hervortritt, ein Parallelismus also ganz ähnlich dem, den das Münchener Bild veranschaulicht; a. a. O. S. 31.

²⁾ Schopenhauer, Einige mythologische Betrachtungen, § 199 in „Vereinzelte, jedoch systematisch geordnete Gedanken über vielerlei Gegenstände“, Kap. 18.

³⁾ Eine ausgeführte Parallele zwischen Prometheus und Christus gibt Saint-Victor, *Les deux Masques* I S. 335, die freilich mangels literarischer Belege nicht erkennen läßt, wo die ältere Überlieferung aufhört und die Phantasie des französischen Autors beginnt. Zwei Zeich-

für den Renaissancekünstler als anregendes Moment vielleicht noch eine oder die andere antike bildliche Darstellung wie der bekannte kapitolinische Prometheus-Sarkophag¹⁾ (Robert 355). Es ist immerhin bemerkenswert, daß auch hier der neugeschaffene Mensch in zwei Figuren erscheint, wovon die eine noch in Arbeit ist, die andere als fertige Statue auf einem Postamente steht.

Noch haben wir ein paar Nebenfiguren auf den Bildern zu betrachten. Auf der Münchener Tafel wird im Vordergrund ganz rechts der Oberkörper eines vornübergefallenen, ungeschlacht gebildeten Menschen sichtbar, der von einem Erdballen verschüttet, erdrückt wird. Es ist die Frage, ob hier auf die Geschlechter angespielt wird, die vor den Menschen da waren, die Titanen etwa, denen auch Prometheus angehört, oder die Giganten.²⁾ Der Text des Boccaccio versagt hier. Vielleicht gibt der umgestürzte Korb mit Pilzen, der im Vordergrund liegt, einen Anhalt.

Oben in den Wolken sind — infolge starker Verputzung nur undeutlich — zwei Wagen sichtbar, der eine mit einer Frauenfigur in rotem Gewand von Tauben, der andere mit einem männlichen Insassen in grauem Habite von Drachen gezogen. Sie erinnern an die Gespanne von Sol und Luna auf römischen Sarkophagen, wo sie Aufgang und Niedergang, Anfang und Ende symbolisieren. Der kapitolinische Prometheus-sarkophag enthält sie auch. Hier im Bilde ist zweifelsohne Astrologisches gemeint: eine planetarische Konstellation von Venus und Saturn etwa.

nungen von Michelangelo, die er heranzieht, sind jedenfalls auszuschalten. Der Gegenstand ist nicht sicher oder in einem Falle wenigstens sicher nicht Prometheus, sondern der Riese Tityos.

1) Der kapitolinische Sarkophag ist allerdings erst seit dem 17. Jahrhundert in der Literatur nachweisbar, was aber natürlich nicht ausschließt, daß er schon früher bekannt war.

2) Es sei dabei an die „Gebeine der Giganten“ erinnert, die wie im Altertum so im neueren italienischen Volksglauben eine Rolle spielen, und auf die lebendige Schilderung verwiesen, die Boccaccio (a. a. O. lib. IV c. LXVIII) von einem solchen Riesenknochen-Fund entwirft.

Die Hintergrundfiguren auf dem Straßburger Bild sind verschieden erklärt worden¹⁾. Es handelt sich um drei Menschenpaare, die zu einer Gruppe vereinigt sind: in der Mitte ein geharnischter Jüngling und eine Jungfrau, die ihre Rechte auf seinen Unterarm legt und ihn auf die ganz rechts sitzende Frauengestalt hinweist. Neben dieser sitzt eine Frau in dunklem Kleid, offenbar bemüht, sie dem Jüngling zu nähern, dem gegenüber sie sich aber ablehnend verhält. Also ein widerstrebendes Liebespaar, das vereint werden soll. Links ist ein weißbärtiger Greis mit Turban in lebhafter Unterhaltung mit einem ideal gewandeten Manne begriffen, der im Profil erscheint. Dieser gleicht der Christusfigur des Münchener Bildes. Die Möglichkeit, daß Gott — nenne man ihn Christus oder Jehova — hier als Vermittler, vielleicht sogar als Ehestifter fungiert, scheint mir bei dem bekannten Zweck der Cassoni als Brauttruhen nicht ganz von der Hand zu weisen. Boccaccio behandelt mit besonderer Weitläufigkeit einen Zug der antiken Sage, wonach die erzürnten Götter den Menschen außer anderen Plagen auch das Weib geschickt hätten. Vielleicht greift die Szene, die sich hier im Hintergrunde abspielt, diesen Zug auf, wendet ihn aber zum Guten, wofür sich in der Darstellung des Boccaccio ebenfalls eine Handhabe findet.

Wir wissen von Schubring, wie sinnvoll die Gegenstände der Truhenmalerei gewählt sind. Die Eigenschaft des Cassone als Brauttruhe spielt da eine besondere Rolle. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Thema der Erschaffung des Menschen in seiner Bedeutung ohne weiteres klar, und besonders am Platze erscheint in solchem Zusammenhang die Statue des schönen Jünglings; war es doch nach der Anschauung der Renaissance ratsam, Bilder schöner antiker Menschen im Schlafgemach aufzustellen, „um den Frauen zu helfen, schöne Kinder zu gebären“. Die „antike“ Statue als Mittelpunkt eines Truhen-

¹⁾ Moralisch-allegorisch von Löser, mythologisch von Knapp. Ich selbst kann nur unsicher nach Photographie urteilen.

bildes, wie hier, erscheint wohl auch sonst, so auf Franciabigios Tempel des Herkules in den Uffizien¹⁾.

Was die beiden Cassonemalereien in München und Straßburg in ihrer beziehungsreichen Sprache besagen, ist, kurz gefaßt, ein Hochzeitsspruch: Körperlich schön wie der Mensch der Antike, belebt und beseelt vom göttlichen Geiste, gebildet und erleuchtet von der himmlischen Weisheit — so soll das Geschlecht werden aus dem Schoße derjenigen, für die der fromme und sinnreiche Meister die beiden Truhen gemalt hat.

¹⁾ Schubring 820.



