



Moralische Landschaften. Die Metapher des Lebenswegs

Annette Kranen

Der Weg als Bild

Das ethische Thema des guten Lebens ist in den Texten und Bildern der Neuzeit in Europa eng mit der Metapher des Weges verknüpft. Sie macht den zeitlichen Ablauf des Lebens durch Verräumlichung vorstellbar – der Mensch ist unterwegs, erreicht verschiedene Stationen und begegnet Herausforderungen. Die antike Ekphrasis der Kebes-Tafel und ihre verschiedenen bildlichen Umsetzungen sind nur eines von vielen Beispielen, wie diese Wegmetapher in der Literatur und den Künsten variiert wurde.¹ Bemerkenswert ist, dass der Lebensweg hier konkret und anschaulich in ein Bild – die Votivtafel im Chronos-Heiligtum – gefasst ist. Anhand eines Bildes also soll der Mensch zunächst im Überblick, wie vor einer Landkarte, erfassen, welchen Verlauf, welche Gefahren und Möglichkeiten das Leben mit sich bringt. So soll er, den gesamten Weg antizipierend, verstehen, was es zum guten Leben braucht. Ein ähnliches Konzept findet sich in einem Stich des niederländischen Künstlers Jan Saenredam, eines Schülers von Hendrick Goltzius, wieder (Abb. 1). Hier ist eine der klassischen Narrationen zur Wegmetapher, der Mythos von Herkules am Scheidewege, auf bemerkenswerte Art inszeniert: Der Held trifft auf

zwei Frauenfiguren, Wollust und Tugend bzw. *Voluptas* und *Virtus*, die zwei Alternativen der Lebensführung verkörpern.² Doch findet er sich nicht, der ikonografischen Konvention entsprechend, an der Gabelung zwischen zwei Wegen, sondern zwischen zwei Bildern vor die Wahl gestellt.³ *Voluptas* und *Virtus* haben Tafeln bei sich, die die zwei Perspektiven noch einmal bildlich vor Augen führen. Die Darstellungsstrategien dieser beiden Tafeln sind verschieden. Die der Tugend nutzt eine Allegorie: zu sehen ist ein steiler, felsiger Berggipfel, den einige Menschen zu erklimmen versuchen und auf dessen Gipfel die Kardinaltugenden versammelt sind: Tapferkeit (*Fortitudo*) mit der Säule im Arm sticht heraus, um sie herum ordnen sich Liebe (*Caritas*), begleitet von Kindern, Klugheit (*Prudentia*) mit einem Spiegel und Gerechtigkeit (*Justitia*) mit Waage.⁴ Dieser Weg führt für Herkules durch Verstand und Ausdauer zum Ruhm – so deuten sich im Hintergrund der Szene bereits die Herkulestaten an. Er bedeutet zugleich den Verzicht bzw. die reflektierende, stoische Distanz gegenüber den Freuden und Geschenken, die die Wollust verheißt. Die Bildtafel der *Voluptas* zeigt gänzlich unmittelbar, was bei einer Entscheidung für ihre Lebensweise zu erwarten ist: auf ihr ist ein ausgelassenes Bankett zu erkennen. Dies



Abb. 1

Anonymer Stecher nach Jan Saenredam, **Herkules am Scheideweg**, ca. 1589–1657, Kupferstich, 21,4×21,6 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. RP-P-1884-A-8276

entspricht auch den verschiedenen Weisen der beiden Frauenfiguren, den Protagonisten anzusprechen. Die Tugend hält das Bild wie zur Demonstration und deutet darauf. Sie scheint es dem Helden zu erläutern und zu erklären, adressiert ihn also kognitiv. Die Wollust hin-

gegen hat ihre Tafel lässig auf der Astgabel abgestellt. Sie appelliert, anders als die Tugend, nicht an den Verstand des Herkules, sondern agiert körperbezogen, ergreift seinen Arm und zieht ihn zu sich. Die Bildtafel mit der üppigen Tischszene bildet eher einen Hintergrund.

Das hier Dargestellte will erlebt werden, nicht verstanden – es ist nicht eine Metapher, sondern das (Er)leben selbst. Saenredam hat der *Voluptas* dasselbe ungewöhnliche Attribut beigegeben, das die Täuschung (*Seductio*) auf der Kebes-Tafel von Goltzius bei sich hat: eine Mausefalle, die impliziert, wie die Genüsse und Freuden des ausschweifenden Lebens den Menschen locken, um ihn im nächsten Moment gefangen zu setzen.⁵ Die Betrachtenden, die die Narration kennen, wissen, dass sich Herkules entscheidet, den Weg der Tugend zu beschreiben. Er tut dies mit Hilfe eines Bildes – so wie es die Betrachtenden selbst wiederum mit Hilfe dieses Stiches, der Kebes-Tafel oder anderer Lebensweg-Darstellungen tun sollten.

Eine Metapher – viele Implikationen

Die Metapher des Weges ist in verschiedensten Traditionen zu finden. Beispielsweise wird die Grundlehre Buddhas im Buddhismus als Weg bezeichnet, ebenso kann der zentrale Begriff des «Dao» im chinesischen Daoismus mit «Weg» übersetzt werden, und meint hier Lehre oder Methode.⁶ Auch im Islam ist das Motiv des Weges bedeutend, nicht nur in der Rede vom «geraden Weg», der zu Gott führen soll, sondern auch in verschiedenen weiteren Konzepten, nicht zuletzt in der Pilgerfahrt.⁷ Im Christentum wird die Metapher des Weges ebenfalls theologisch genutzt, etwa wenn Jesus sich als Weg zu Gott bezeichnet: «Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.»⁸ Für die Frühe Neuzeit in Europa waren zudem antike Texte wie die *Tabula Ceбетis* oder der Mythos des Herkules am Scheideweg prägend. Hier steht die Wegmetapher im Rahmen einer Ethik und versinnbildlicht die richtige Lebensführung. Eine andere symbolische Ausprägung ist das Y-Signum, das wie der Herkules-Mythos auf die ethische Wahl zwischen zwei Wegen hinweist

und als Erfindung des Pythagoras gilt.⁹ Mit den zwei Armen des Buchstabens Y, einem breiten und einem schmalen, wurde hier ein Motiv etabliert, das ebenfalls im Neuen Testament, bei Matthäus 7,13–14 aufgegriffen wurde:

Geht durch das enge Tor! Denn weit ist das Tor und breit der Weg, der ins Verderben führt, und es sind viele, die auf ihm gehen. Wie eng ist das Tor und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und es sind wenige, die ihn finden.¹⁰

In der Frühen Neuzeit in Europa wurden diese Traditionen nicht selten zu einem Konglomerat von Referenzen zusammengeschmolzen. So wurde etwa Herkules am Scheideweg mit dem Y kombiniert oder christlich-theologisch ausgedeutet (z. B. Abb. 4 u. 7).¹¹ Durch verschiedene Motive wurde das Bild des Lebensweges anschaulich entfaltet: In der Literatur und visuellen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts finden sich Labyrinth und Landschaften, Reisen oder Irrfahrten, Landkarten und Wegweiser.¹²

Die starke Verbreitung der Metapher kann im Zusammenhang des Neo-Stoizismus gesehen werden, einer philosophischen Strömung des Späthumanismus – so wurde der Text der *Tabula Ceбетis* zwischen 1578 und 1784 mindestens fünfmal in Kombination mit Epiktets *Handbüchlein der Moral* abgedruckt.¹³ Autoren wie Justus Lipsius entwickelten unter Rückbezug auf die Philosophen der antiken Stoa, etwa Epiktet und Seneca, eine neue Ethik, die besonders unter städtischen Eliten weite Verbreitung fand – auch in der Schweiz und im Bern des 17. Jahrhunderts.¹⁴ Der Mensch wurde dabei selbst in der Verantwortung gesehen, sich durch den Einsatz seiner Vernunft in ein sinnvolles Verhältnis zur Welt zu setzen und zu einer autonomen, tugendhaften Haltung zu gelangen.¹⁵ Die Neu-Stoiker waren zudem darum bemüht, stoische und christliche Lehre in Übereinstimmung zu bringen, die Stoa also

als System zu verstehen, das auf dem Weg der Vernunft zum christlichen Glauben führe. Als neutrale Grundlage einer verinnerlichten Moral bot dies auch die Möglichkeit, sich jenseits der konfessionellen Divergenzen auf eine gemeinsame Ethik zu verständigen.¹⁶ Auch einige Übertragungen des Kebes-Stoffes in Bilder verbanden die antike Wegleitung zur Glückseligkeit mit christlichen Motiven.¹⁷ Die vielen Bilder des Lebensweges, die kursierten, können also als Medien verstanden werden, in denen eine Auseinandersetzung mit philosophischen und theologischen Problemen stattfand. Die Visualisierungen trugen zur Ausdeutung dieser Probleme bei und regten dazu an, über die Möglichkeiten, Schwierigkeiten und Abwege im Leben zu reflektieren. Sie hatten eine moralische und regulierende Funktion.¹⁸ Hans Blumenberg hat sich eingehend damit beschäftigt, dass solche beständigen, wirkmächtigen Metaphern vielschichtige, teils unausgesprochene Implikationen mit sich tragen, die eine eigene Geschichte haben. «Absolute Metaphern», die sonst nicht in ihrer Gänze greifbare Abstrakta wie die Welt, das Leben oder die Wahrheit vorstellbar machen, prägen das Denken und Handeln von Menschen und ihre Analyse ist daher ein historischer Gegenstand:

Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewissheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten.¹⁹

Diese Überlegung aufgreifend, lohnt es sich, unterschiedlichen Fassungen der Lebensweg-

Metapher exemplarisch nachzugehen. Gerade deren Verbildlichungen in den Blick zu rücken, ist aufschlussreich, denn Bildern des Weges kam – angefangen mit der Ekphrasis der Kebes-Tafel – offenbar eine zentrale Rolle zu, um die Lebensweg-Metapher zu durchdenken, in Details zu konkretisieren und sie auch didaktisch zu vermitteln.

Zweigeteilte Landschaften

Das Motiv des Scheideweges betont besonders das Moment der Wahl, wobei vorgegeben ist, dass es nur zwei Alternativen für den Menschen gebe: Gut und schlecht, gelingendes Leben und Scheitern, Tugend und Laster. Dies findet sich in zahlreichen Darstellungen in Landschaften übersetzt. In Johann Amos Comenius' *Orbis Sensualium Pictus* etwa, das erstmals 1658 erschien und bis ins 19. Jahrhundert hinein in Europa sehr verbreitet und eines der wichtigsten Schulbücher war, wird das Stichwort «Ethica – Die Sittenlehre» mit Hilfe eines Landschaftsbildes erklärt (Abb. 2). Hier verlaufen Wege über eine Ebene und über Hügel, einer von ihnen führt steil ansteigend zu einer Stadt hinauf. Rechts an einer Weggabelung steht ein Jüngling zwischen zwei Gestalten, die im begleitenden Text als Tugend und Laster identifiziert werden. «Dieses Leben ist ein Weg oder ein Scheideweg/gleich dem Buchstaben des Pythagoras Y, dessen linker Fußsteig breit, der rechte eng ist: jener ist des Lasters/dieser der Tugend Steig.»²⁰ Während der schmale Weg zum «Schloss der Ehren» führt, hat der breite einen «schändliche[n] und jähe[n] Ausgang».²¹ Letzterer wird in dem Holzschnitt durch eine Figur markiert, die in einen qualmenden Abgrund stürzt, aus dem ihr bereits ein anderer Gefallener entgegenguckt. In dieser Landschaft führt allerdings der schmale Weg der Tugend weiter hinten abermals zu einer Abzweigung, es besteht

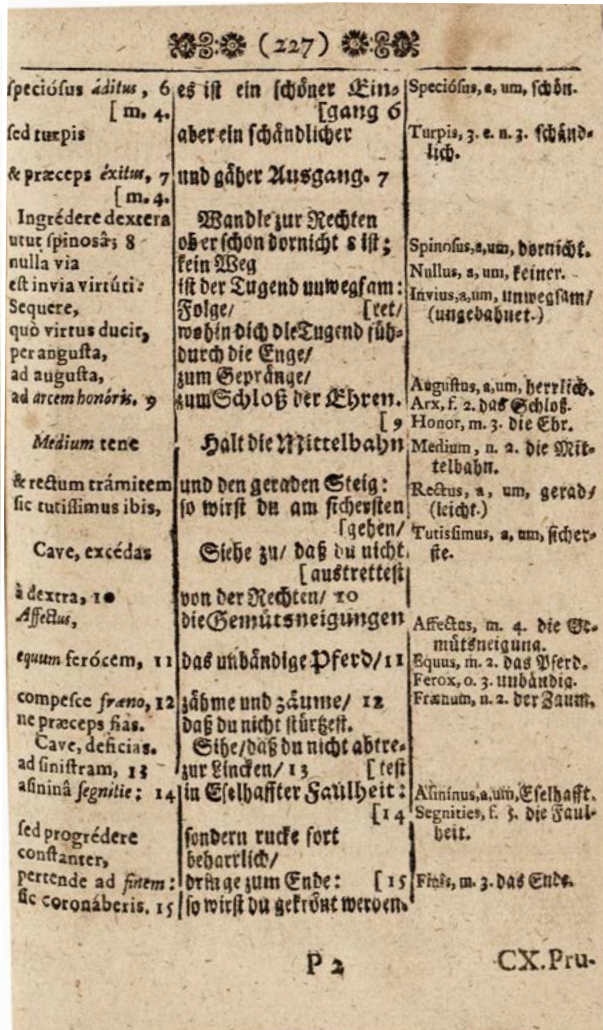


Abb. 2

Ethica/ Die Sittenlehre in Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus. Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo rerum, & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura* (1658), Nürnberg 1698, 226, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. N 699 (RES)

also stets die Gefahr, vom «geraden Steig» auf die schiefe Bahn zu geraten. «Die Abwege und Scheidewege betriegen und verführen an unwegsame Oerter»²² heisst es im *Orbis Sensualium Pictus* auch an anderer Stelle, zum Bild des Wanderers.

Dass die moralische Landschaft mit der Motivik der Wege so selbstverständlich in den *Orbis Sensualium Pictus* aufgenommen wurde, der Kindern die gesamte Lebenswelt – Tiere,

Pflanzen, menschliche Anatomie, Handwerke, Handel, Religionen und noch einiges mehr – mit einer Kombination von Bildern, Vokabeln und Erläuterungen nahebringen sollte, zeigt, wie fest sie in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der allgemeinen Vorstellung verankert war. Comenius Text nimmt die Haupt-Referenzen auf: das pythagoreische Y, Herkules sowie den breiten und den schmalen Weg nach Matthäus 7,13–14. Die langfristige Verwendung des Bu-



Abb. 3

Fortuna in Theodor de Bry, *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* [...], Frankfurt a. M. 1592, Tafel 1, Radierung, 6,6×8,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 13673.24

ches lässt darauf schließen, dass deren Kenntnis bis ins 19. Jahrhundert Bestandteil des Allgemeinwissens blieb.²³

Die zweigeteilte Landschaft hat aber auch jenseits der Scheideweg-Metapher Eingang in die Bilderwelt der Frühen Neuzeit gefunden. In einer Tafel in Theodor de Bry's *Emblemata nobilitati* (1592) teilt sich die Welt unter dem Einfluss der Fortuna in eine Seite der Prosperität und eine Seite der Verluste (Abb. 3). Wo Fortuna ihre Gaben verteilt, rudern die Menschen sicher ans Ufer, Wanderer streben auf eine schöne Stadt im Sonnenaufgang zu. Wo sie hingegen nimmt, erleidet ein grosses Handelsschiff Schiffbruch, zu Ballen geschnürte Waren gehen unter, noch der Ertrinkende wendet sich flehend an die Fortuna. Im Hintergrund setzen sich die Katastrophen in einem Grossbrand fort. Hier zeigt sich, welche Sicht auf das Schicksal von Individuen und Gemeinschaften hinter dem stoizistischen Tugend-Ideal stand, nämlich, dass Reichtum und Prosperität nicht in der Entscheidungsmacht des Men-



Abb. 4

Christijn van den Broeck, **Herkules am Scheideweg**, 1576, Feder in brauner Tinte, braun und grau laviert, 18,4×26,7 cm, Paris, Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 8722

schen stehen, sondern von Glück bzw. Schicksal abhängen. Von diesem gilt es, sich durch Vernunft, Tugend und den Glauben an Gott innerlich unabhängig zu machen – und dazu kann man sich entscheiden. Dies veranschaulicht eine weitere Darstellung des Herkules am Scheideweg, in einer Zeichnung des niederländischen Künstlers Christijn van den Broeck von 1576 (Abb. 4).²⁴ Hier steht Herkules zwar unterhalb der Figur der Fortuna, doch diese befindet sich in inniger Umarmung mit der Tugend. Begegnet man dem Schicksal sicher, klug und standfest mit moralischen Werten, ist man ihm nicht ausgeliefert. Entsprechend kann der Held – als Rückenfigur auch explizit eine Identifikationsfigur für die Betrachtenden – frei wählen, in welche der beiden Landschaften er sich hineinbewegen will.

Die allgemeine Geläufigkeit der Metapher des Lebensweges und die Verbreitung solcher Landschaftsbilder haben in der kunsthistorischen Forschung zu der Frage geführt, inwiefern auch Landschaftsbilder, die nicht mit

einschlägigen mythologischen Szenen verbunden sind, die Thematik der moralischen Wahl konnotieren. Wie Panofsky in seinen Studien zur Ikonografie des Herkules am Scheideweg herausgearbeitet hat, wurden hier die Alternativen Tugend und Laster in der Raumdarstellung durch einen Höhenunterschied gekennzeichnet. Der steile Aufstieg steht für die Anstrengung, die erforderlich ist, um die Sphäre der Tugend zu erreichen.²⁵ Daran anschliessend warf Panofsky die Frage auf, inwiefern Landschaftsdarstellungen in der frühen Neuzeit insgesamt ethisch-moralisch verstanden werden konnten. Er argumentierte

für die Möglichkeit einer solchen Lesart der Hintergründe mythologischer und christlicher Szenen in der italienischen Renaissance-Malerei und prägte dafür den Terminus *paysage moralisé*.²⁶ Ein Problem bestand bei diesen Überlegungen allerdings darin, wie konkret die Landschaftshintergründe gedeutet werden sollten, ob etwa bestimmte Elemente eine feststehende Bedeutung hätten. Da sich hierzu keine Schriftquellen ausmachen liessen, ebte die Diskussion relativ schnell ab.²⁷

Produktiver war die Frage nach einer allegorisch-moralischen Aufladung hingegen für die flämischen Landschaftsansichten des 16. Jahr-



Abb. 5

Johannes van Doetecum I u. Lucas van Doetecum nach Pieter Brueghel d. Ä., **Grosse Alpenlandschaft**, ca. 1555–1556, Kupferstich und Radierung, 33,2×44,6 cm, New York, Metropolitan Museum

hunderts. So wurde vielfach argumentiert, dass die grossen Alpenlandschaften von Pieter Brueghel d. Ä., die auf den ersten Blick primär ein ästhetisches Interesse an Natur, Geografie und Geologie zu spiegeln scheinen, die Problematik des Lebensweges aufrufen (Abb. 5). Details wie die Wanderer auf steilen Wegen, Gämsen, Galgen und Kreuze hat Werner Busch als System von Zeichen gedeutet, die das menschliche «Indieweltgestelltsein mit all seinen Gefährdungen» thematisieren.²⁸ Doch auch jenseits solcher konkret deutbaren Zeichen können die grossen Landschaften philosophisch oder theologisch gelesen werden. Die Motive der Reise und des Weges durchs Leben war in der neostoischen Philosophie der Zeit so verbreitet, dass sie für die meisten Visualisierungen von Landschaft, künstlerische wie geografische, zumindest eine mögliche Deutungsebene darstellte.²⁹ Auch für die Malerei von Pieter Brueghels Sohn, Jan Brueghel d. Ä., wurde dieses Potenzial in Anschlag gebracht: was auf den ersten Blick wie Schilderungen von Alltagsszenen wirkt, beispielsweise das Motiv eines Pferdewagens auf einem schlammigen Weg durch den Wald, könne stets auch metaphorisch mit dem Lebensweg und mit den neostoischen Grundsätzen in Verbindung gebracht werden.³⁰ Der philosophische Aspekt kann bei der Rezeption aufgerufen werden, muss es jedoch nicht. Sehr viel konkreter und eindeutiger in ihrem didaktischen Anspruch wurde die Wegmetapher hingegen im Zusammenhang von Emblemen aufgegriffen und visualisiert.

Die innere Landkarte

Die Gattung der Emblemliteratur fand insbesondere im niederländischen und deutschen Raum im 17. Jahrhundert weite Verbreitung und Motive aus Emblembüchern wurden auch in der Schweiz gern für die Innenaus-

stattung bürgerlicher Wohnräume genutzt, etwa für Wandvertäfelungen und Kachelöfen (vgl. Kat. 18).³¹ Embleme vermittelten mit einer Kombination von Text und symbolisch aufgeladenen Bildern oft moralische Grundsätze. Hier hatte die Wegmetapher besondere Konjunktur. Beispiele sind etwa Otto van Veens *Le théâtre moral de la vie humaine* (1678) (Kat. Nr. 8), das auf die Kebes-Tafel Bezug nimmt, und der *Weg-wyser ter salicheyt (Wegweiser zur Seeligkeit)* von Zacharias Heyns (1629). Des- sen Einführung liefert eine Übersicht über die Ausprägungen der Weg-Metapher – vom Y-Signum über die *Tabula Cebetis*, Herkules am Scheideweg und die Tradition des Stoizismus mit Platon und Seneca bis hin zu den Psalmen und zum Neuen Testament.³²

Am Beginn von Heyns' *Weg-wyser* steht eine bemerkenswerte ausfaltbare Tafel mit einer Landkarte (Abb. 6). Die Zeichen für Orte und Gebirge, Flüsse, Küsten und Grenzverläufe entsprechen den Konventionen der frühneuzeitlichen Kartografie.³³ Allerdings mögen die dargestellten Länder, so der begleitende Text, den Betrachter:innen auf den ersten Blick fremd vorkommen – sie stellen keine reale Geografie dar, sondern seien geistig, als Gleichnisse, zu verstehen. Zu sehen sind ein Meer, Festland und Inseln sowie eine überproportional grosse, stark befestigte Stadt. Bei genauerem Hinsehen und Lesen erschliesst sich eine moralisch-theologische Landschaft: In der unteren Hälfte des Blattes grenzen die Provinzen «Reich der Verzweiflung» und «in der Armut» an Städte wie «Mangel», «Hunger», «Raub» und «Hurerei». Brücken verbinden sie mit der Insel der «Wollust» und dem «Reich der Müssiggänger und Schlemmer». Weiter links, im Meer, zeigt sich das Höllenreich als Fratze, in deren Pupille die «Düsternis» liegt und in deren aufgerissenes Maul (nicht ohne Bildwitz) ein Schiff hineinfährt. In der oberen Hälfte des Blattes finden sich deutlich friedlichere Landstriche wie das «Reich der Gnade»,



Abb. 6

Karte in Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt: onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgesteld*, Zwolle: Fransz Jorrijaensen, 1629, Emblem Collection of the University of Illinois, Sign. 5674341

«Im Gesetz» und, genau über dem Hölleereich und als Gegengewicht etwa gleich gross, das «Gelobte Land». Dort liegen u. a. das «Neue Jerusalem» und das «Ewige Leben». Hölle und Gelobtes Land sind jeweils nur über das Meer zu erreichen, wodurch deutlich wird, dass sie jenseits der Länder liegen, die das diesseitige Leben mit seinen Optionen darstellen – zugleich bringt man sich jedoch im Diesseits schon in Position für die jeweilige Überfahrt. Strassen, die als gestrichelte Doppellinien eingezeichnet sind, und auch die Brücken zwischen den Provinzen weisen darauf hin, dass man sich von einem Ort zum anderen bewegen kann, beispielsweise von der «Abgötterei» ins «Reich der Gnade», wobei der Weg entweder durch ein Gebirge mit Orten wie

«Vergebung», «Rechte Erkenntnis» und «Geduld» oder durch verschiedene Stationen der Leiden Christi führt.

Die Karte in Heyns' *Weg-wyser* geht auf einen bereits neun Jahre früher, 1620, in Frankfurt erschienenen Einblattdruck zurück: die *Neue vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelschen vnd Irdischen Welt///des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls* von Eberhard Kieser.³⁴ Im Einblattdruck regt die Karte für sich genommen zur Reflexion an, bei Heyns ist sie im Zusammenhang des Emblembuches zu rezipieren. Möglicherweise fügte Heyns das attraktive Blatt ein, um sein Buch, dessen Embleme vergleichsweise einfach waren, aufzuwerten. Allerdings ist es für das Konzept seines Buches durchaus konstitutiv. Bereits mit

dem Kupfertitel ist dem Werk das Leitbild des Weges vorangestellt, hier in der biblischen Fassung des breiten und des schmalen Weges (Abb. 7). Der Titel *Weg-wyser ter salicheyt* deklariert das Buch als Orientierungshilfe auf dem Weg des Lebens, so dass das Medium einer Landkarte diese Metapher folgerichtig erweitert. Im Zusammenspiel mit den Emblemen lehnt sich der Aufbau an das gängige topografische Schema von Karte und Bildfolge an, bei dem das Überblicksbild eines Raumes mit einer Serie von darin zu verortenden Detaildarstellungen kombiniert wird.³⁵ D.h. die Rezipient:innen können beim Durchblät-

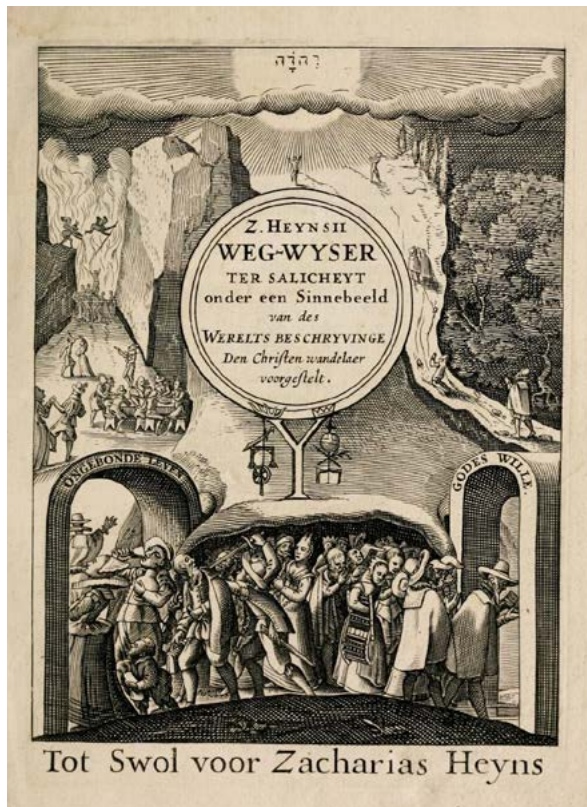


Abb. 7
Kupfertitel in Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt: onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgestelt*, Zwolle: Franz Jorrijaensen, 1629, Emblem Collection of the University of Illinois, Sign. 5674341

tern der Embleme unter Rückgriff auf die Karte überlegen, wie sich Einzelaspekte der Lebensführung in einen moralisch-theologischen Gesamtzusammenhang fügen.

Das Medium der Landkarte legt den Betrachtenden dabei eine bestimmte Art der Reflexion nahe. Einerseits gibt die Karte einen abstrakten Überblick über die Optionen menschlichen Lebenswandels. Andererseits regt sie dazu an, sich selbst mit seinem eigenen Verhalten in dieser moralischen Landschaft zu verorten: Welche Orte habe ich bereits besucht? Wo habe ich mich länger aufgehalten? Wo befinde ich mich jetzt und sollte ich mich in Zukunft an einen besseren Ort bewegen? Wie weit ist dieser entfernt und welche Abwege könnten mich hindern, dorthin zu gelangen? Die Übersetzung der Wegmetapher in das Bild einer Karte impliziert eine gewisse Offenheit gegenüber der Variante des Scheidewegs. Hier geht es nicht um eine einmalige Entscheidung, nach der man den breiten oder schmalen Weg nicht mehr verlassen kann, sondern es erscheint jederzeit möglich, sich umzuorientieren, sich von hier nach dort zu bewegen, auch wenn die Entfernungen mitunter weit sind. Die Landkarte lässt dabei allerdings kaum Spielraum für eigene Einschätzungen. Vielmehr stellt sie feste Zusammenhänge von persönlichem Verhalten und dessen Konsequenzen her, indem sie diese in einer räumlichen Ordnung fixiert und sie so unverrückbar wie geographische Gegebenheiten erscheinen lässt – vom Lange-Schlafen ist es nicht weit zum Elend und zum Stehlen. Das Bild der Karte definiert und objektiviert die Territorien des Guten und Schlechten. Gleichzeitig lässt sie sie verfügbar und beherrschbar erscheinen und hält so dem je Einzelnen vor Augen, dass er oder sie selbst die Verantwortung für den eigenen Lebenswandel trage.³⁶

Deutlich ist jedenfalls, dass der dargestellte Raum als ein innerer Raum, «geistig» – wie Zacharias Heyns, der Autor des Emblembuchs,

schreibt, zu verstehen ist. Dem im Lauf eines Lebens fortdauernden Prozess der ethischen Selbstbefragung wird die Vorstellung von einer Landkarte unterlegt, die die Möglichkeiten überblickbar macht und dabei hilft, sich zu orientieren. In ähnlicher Weise wurde auch in anderen Bereichen das Bild des Weges genutzt, um geistige Prozesse, etwa von Entwicklung und Bildung, anschaulich zu machen.

Der Weg zur Erkenntnis

Bereits im Begriff Methode (μέθοδος), der das richtige Verfahren bei wissenschaftlichen Untersuchungen meint, steckt die Metapher des Weges. Das Wort setzt sich aus dem Präfix μέτα- (durch, über; wird vor Vokal zu μεθ-) und οδός (Strasse, Weg) zusammen, heisst also so viel wie Durchweg.³⁷ Es impliziert zugleich ein Ziel: Wissen, Erkenntnis oder Wahrheit. Auch dieser Zusammenhang wurde in der Frühen Neuzeit in Bilder übersetzt. Ein Beispiel findet sich in dem theosophischen und alchemistischen Werk *Amphitheatrum sapientiae aeternae* von Heinrich Khunrath aus Leipzig (Ausgabe von 1609), das mit kaiserlichem Privileg Rudolfs II. gedruckt wurde.³⁸ Eine der darin enthaltenen Bildtafeln stellt die «Schule der Natur» in Form einer grossen Landschaftsansicht dar (Abb. 8).³⁹ Sie zeigt, wie der Adept sich die Natur wandernd erschliessen muss. Das Ziel, das er anstrebt, ist die auf einem Berg gelegene Pforte des «Amphitheaters der ewigen Weisheit».⁴⁰ Eine Rückenfigur im Vordergrund führt die Betrachtenden visuell in die unübersichtliche Landschaft ein. Sie wendet sich einem vom Himmel herabgleissenden Strahl mit Schriftzug entgegen und führt so vor Augen, welchem Prinzip der Wandernde auf dem Weg zu Wissen und Weisheit folgen soll: «Cum Numine Lumen, et in Lumine Numen» («Mit Gott das Licht und im Licht Gott»). Ein vor der Rückenfigur liegendes Psalterium

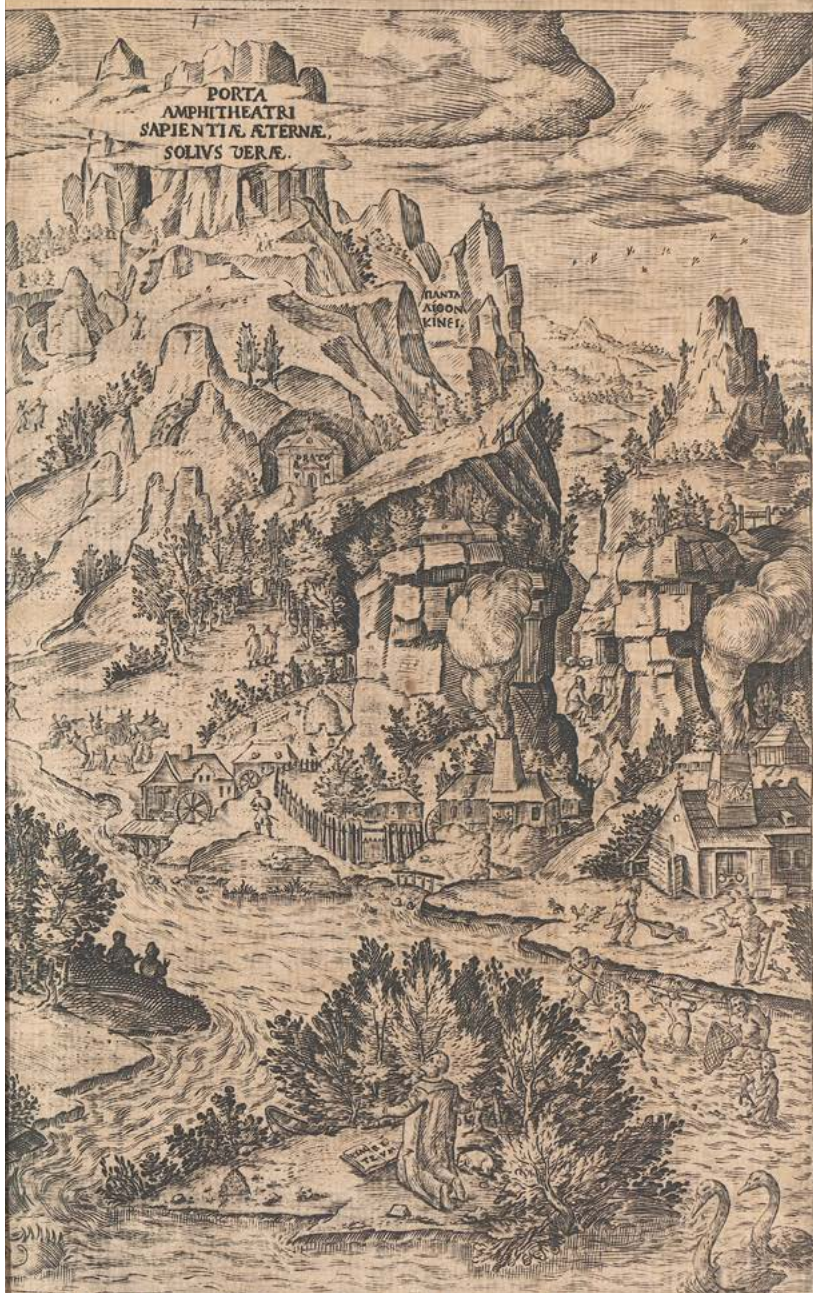
und ein Hund kennzeichnen sie als Khunrath selbst, denn beide Attribute hat der Autor auch auf dem Titelporträt des *Amphitheatrum* bei sich. Khunraths Lehre verband den Glauben an göttliche Offenbarung und das Studium von Natur und Materie aufs Engste miteinander, wofür er einerseits enthusiastisch rezipiert, andererseits aber auch als Häretiker scharf verurteilt wurde.⁴¹

Das Bild der Landschaft entfaltet Khunraths Methode in verschiedenen Motiven: Der Fluss, der den Bildraum teilt, ist von Szenen der Arbeit gesäumt. Rechts sind Fischer im Wasser zu sehen, am Ufer werden Erze aus Minen im Berg gefördert und in Hochöfen verarbeitet, weiter hinten die Wasserkraft für eine Mühle genutzt. Am linken Bildrand führen zwei Figuren auf einem Schiff mit Kompass und Quadrant geografische Vermessungen durch, während am Flussufer Holz zersägt wird, um einen Ofen anzufeuern. In Höhlen am Fuss des felsigen Berges verweisen drei Einsiedlerfiguren auf religiöse Einkehr und Kontemplation in der Natur. Die kleine Kapelle am Aufstieg zum Berg unterstreicht diese christlich-spirituelle Dimension zusätzlich. Damit sind die zwei Stränge des Erkenntnisprozesses aufgerufen, den Khunrath mit seinem Buch anzuleiten suchte: *Labor*, d. h. die Verarbeitung und (alchemistische) Transformation von Materie einerseits, und *Oratorium*, Kontemplation und Gebet, andererseits.⁴² Allerdings sind noch weitere kleine Figuren in die Landschaft eingestreut: Wanderer, Adepten der Lehre, die auf dem Weg zur Pforte des Amphitheaters sind. In kleinen Gruppen durchqueren sie den Bildraum, erschliessen sich betrachtend die Natur und diskutieren. Sie streben durch diese Auseinandersetzung zum Ziel, der Pforte der Weisheit, und so schliesslich zum Stein der Weisen. Somit enthält die Landschaft zwei Bedeutungsebenen: Szenisch dargestellte Tätigkeiten exemplifizieren die Prozesse von *Labor* und *Oratorium*, und die Wanderer weisen dar-



Abb. 8
Der Weg zur Pforte
des Amphitheatrs
ewiger Weisheit,
 in Heinrich Khunrath,
Amphitheatrum sapientiae
aeternae, [...],
 Hanau: Guilielmus
 Antonius, 1609,
 Zürich, ETH-Bibliothek,
 Sign. Rar 9441 q

Adumbratio GYMNASII Theo - magici, macro - cosmici, catholici illius, quod NATVRAE *hominis est publicum*
Mare, Aquas, Lapides, Vegetabilia, Animalia, Mineralia atq; Metalla; uno per omnia, que aut in utero Maris, aut
magno, Omnipotentis DEI Omnipotentis digito factis, exaratum, Nomen & Lumen NATVRAE *essentiale atq; realiter est*
Majores illi DOCTRINAE *filiorum fidelium fideles omnes, Magi vel Sophi & Philosophi prisca (quibus Mundus pro libro*
profundum, als hoch tieff und weit - gelehrte des grossen Welbüchs der Natur admiratores) inlustris varia frequen-
tum exemplo sapientis, fideliter insere (ne eundem frustra) hanc erubescunt; ut, mirum. Gratia DEI, Numine & Lumine
ipla cum hominibus Kabalitic colloquantur, & sequiter sunt, explicant, partim vero Anatomia Vulcanica sagacissima, SAPI-
Physicæ, nec non Physico - artificialiter ibidem, tanquam ex Philosophia fonte hauriunt, Orantes & Laborantes, mentis
illi; sunt; sunt. Nam, hac Philosophandi methodo orthodoxa peregris Theosophicæ, ex Creatura, tanquam ex illustri & per-
IBVM CHRISTVM; NOSMETIPROS; nec non NATVRAE *Numinis & Luminis thesaurus inexhaustos, Physicæ & Philosophicæ*
discimus. Quod Sophistis monetur, impossibile. Hic Superioris Philosophiæ apex! Phy calumniatori! Inventore HENRICO



In regnum, a IEHOVA ELOHIM universis, omnibus, cunctis ac singulis liberaliter extrahi; Vbi per Caelum, Aethra, Terram, & mare aut superficie Terrae, aut sub Celo nascuntur, IEHOVA mirabilis SAPIENTIAM mirificam in libro Naturae catholico ac
 SAPIENTIAE aeternae scintillula sapiens, naturaliter magice manifestando in seipso docet ac proficitur: quod Patres &
 omnes partes & Regiones pro chartis, fructus innumeri pro literis & Linguis jam olim secundum longum, latum, altum a sapientibus
 omnesq; studiosi Philosopher Theophrasti, solus vere, fideles, etiamnum hodierno die, auctoritate Divina & Sapien-
 ELOHIM celsius afflatus atq; illuminati, partim Signaturâ Divinae Naturae characteribus hieroglyphicis, quibus Res
 TIAE AETERNAE, solius verae, in Universo Mundano hoc Sapienter manifestate, cognitionem solidam atq; perfectam, etiam
 ac sensibus haerent; Phyci genuini veriq; Philosophi non opinantes, sed scientes, ita ferunt: quales plures sic sa-
 vato Naturae speculo, CREATOREM, quae videlicet aeterna eius sit sum Potentia sum Divinitas, Rom. i. v. 20 & quem missi
 videri nosseq; possimus; idq; iidem, Semper & Vbiq; orthodoxe ac Sapienter Philosopher; beneq; vivere, & beatè mori
 WNRATH LIPS. Theophrasti amator fidei, & MED. utriusq; Doct. Anno a MASCIIACH unso, M. DC. II.

auf hin, dass die Landschaft bzw. Natur selbst Gegenstand des Studiums ist.

Bei Khunrath mündet das Streben nach mehreren Zielen in eine Bewegung: der Weg zu Gott, der Weg zu Erkenntnis, der Weg zur richtigen ethischen Haltung sind in seiner Methode miteinander verbunden. Dass wissenschaftliche und religiöse Erkenntnis nah beieinanderlagen, zeigen auch künstlerische Konzeptionen wie etwa Rudolf und Conrad Meyers Tugenden-Zyklus von 1676, der, den Kanon der Kardinaltugenden erweiternd, *Scientia* (Wissenschaft) und *Sapientia* (Weisheit) umfasst (Kat. Nr. 11). Diese treten als Paar auf, sind in den moralischen Kontext der Tugenden gesetzt und durch Inschriften religiös gerahmt. Zwar erscheint die Wissenschaft, anders als die Weisheit, als ambivalente Grösse und nicht ganz konfliktfrei, heisst es hier doch, «Jesum Christum Lieb haben ist viel besser dann alles wüssen».⁴³ Nichtsdestotrotz ist sie durch einen Palmwedel ausgezeichnet und steht eben in der Reihe der Tugenden. Wissenschaftliches Bemühen bildet in dem Tugenden-Zyklus also zwar dezidiert nicht, wie in dem alchemistischen Entwurf Khunraths, eine Bewegung mit der christlichen Glaubenspraxis, kann aber dennoch durchaus als Teil des Strebens nach guten, richtigen Werten verstanden werden.

Der Weg in den Abgrund

Im 18. Jahrhundert griff William Hogarth die Lebensweg-Thematik in seinen berühmten Grafikserien auf. Ganz ohne emblematische oder allegorische Verbrämung schildern *A Harlot's Progress* (1731, 1732) und *A Rake's Progress* (1733–1735) die unaufhaltsamen und schmerzlichen Konsequenzen verfehlter Lebensentscheidungen und loser Moral. So verdingt sich Mary Hackabout, eine junge Frau vom Lande, nach ihrer Ankunft in London nicht wie geplant als Näherin, sondern

zunächst als Kurtisane eines reichen Kaufmanns. Es folgt ihr sozialer Abstieg zur gemeinen Prostituierten, sie muss ins Zuchthaus und stirbt schliesslich an der Syphilis. Tom Rakewell, Protagonist von *A Rake's Progress* (Abb. 9), verprasst das Erbe seines Vaters durch luxuriösen Lebenswandel im Stil der Aristokratie, in Tavernen und mit Prostituierten, macht Schulden und heiratet aus finanzieller Not eine alte Jungfer. Er verfällt der Spielsucht, landet im Gefängnis und schliesslich im Irrenhaus.⁴⁴

Ernst Gombrich fragte in einer Miscelle, ob Hogarth seiner Konzeption dieser *Modern Moral Subjects* den Text der *Tabula Cebetis* zu Grunde gelegt haben mochte.⁴⁵ Der Gedanke, Hogarth könnte seine Stichserien komplementär zu diesen «ancient moral subjects»⁴⁶ konzipiert haben, erscheint reizvoll, da seine Grafikserien ähnlich wie die *Tabula Cebetis* nach dem Muster einer Warnung funktionieren. Im Unterschied zur Kebes-Tafel und anderen Lebensweg-Motiven wie dem Scheideweg bietet Hogarth in seinen Bildserien allerdings keine Alternative an, er legt nicht offen, wie ein guter Weg aussehen könnte. Das abschreckende Exempel allein soll genügen, die Rezipient:innen zu klügerem Handeln, d. h. einer besseren Moral, zu animieren. Der spezifische moralistische Anspruch in Hogarths Grafiken ist eng an die durch die neue Middle-class geprägten Diskurse im England seiner Zeit geknüpft, die Literatur, Theater und Kunst ebenso wie Presse und Politik umfassten.⁴⁷ Nichtsdestotrotz lässt sich die Art, wie Hogarth den Weg in den Abgrund erzählt und gestaltet, an die älteren, langlebigen Bildtraditionen wie die der Kebes-Tafel zurückbinden. Das Schema des Abstieges entspricht in beiden Serien genau den Motiven im ersten Kreis der Kebes-Tafel: Ein Neuling im Leben lässt sich von Luxus, schnellem Erfolg, Müssiggang und anderen Lastern verführen, wird dadurch zu Verbrechen, Raub und Mord gedrängt und endet in Elend und Reue.



Abb. 9

William Hogarth, **A Rake's Progress**, Tafel 3, 1735,
Radierung und Kupferstich, 35,2×40,4 cm, New York, Metropolitan Museum

Die Art, wie in *A Harlot's Progress* und *A Rake's Progress* satirische Darstellungsweise und ernste Aussage vorsichtig austariert werden, mag, so könnte man argumentieren, auf der Bekanntheit der Lebenswegthematik und der weiten Verbreitung entsprechender Bilder aufbauen. Hogarth verlagert das Geschehen aus der Sphäre von Allegorie und Mythos in das zeitgenössische Leben – selbst die Wegmetaphorik fällt hier weg.⁴⁸ Durch die herbe Nähe

zum Alltag der Rezipient:innen erzielt er eine Brechung sowie die Möglichkeit, kritisch auf konkrete soziale Probleme seiner Zeit hinzuweisen. Zudem führen seine Bilder gerade nicht positive Werte und Tugenden, sondern negative Beispiele ostentativ vor Augen. Dass das Publikum mit den klassischeren künstlerischen Umsetzungen des Lebensweg-Motivs vertraut war, wird dabei eingerechnet und ist die Basis für die feine Ironie der Grafiken.⁴⁹

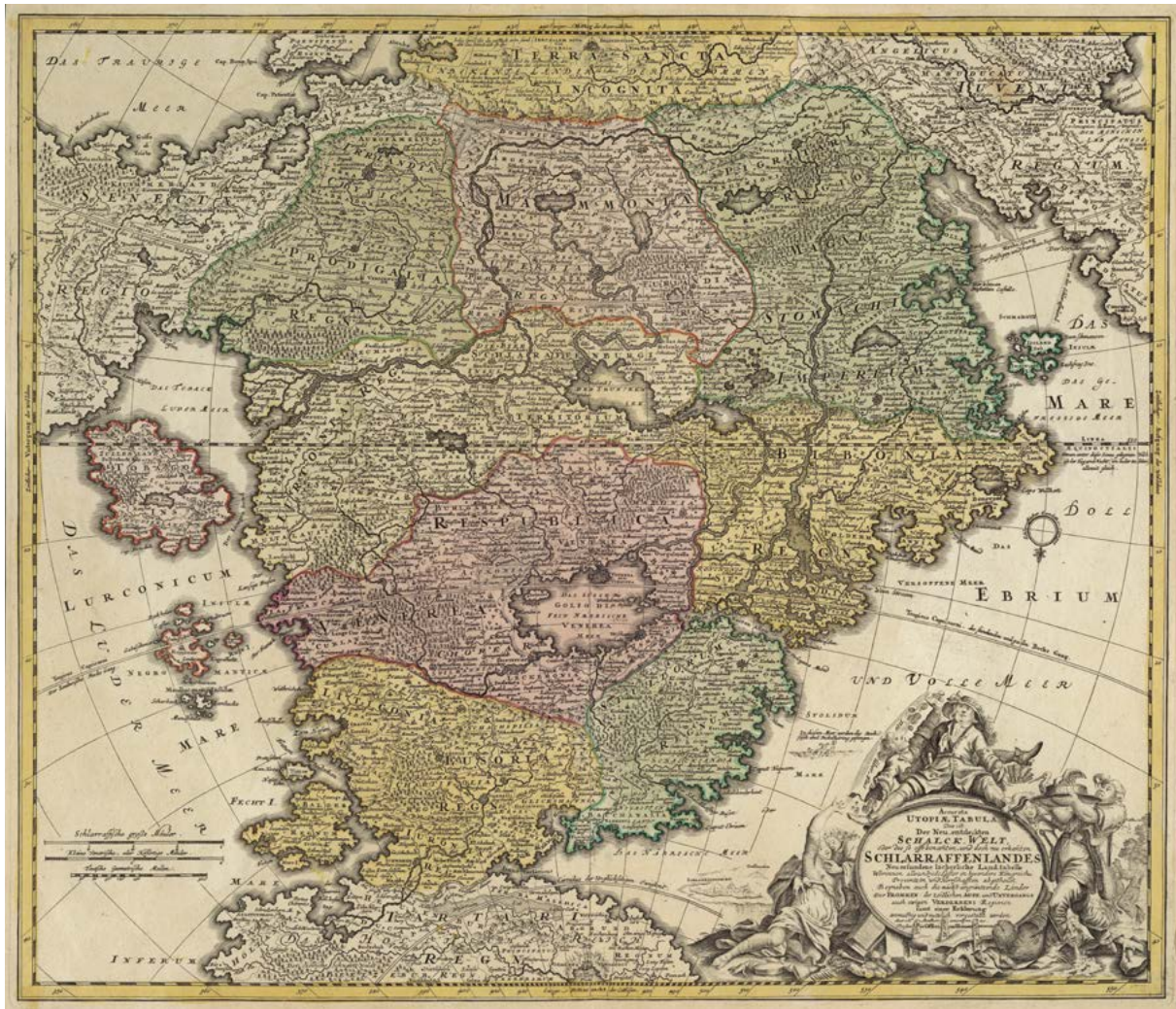


Abb. 10

Johann Baptist Homann, **Accurata Utopiæ tabula**, nach 1730, Radierung, koloriert, 47×55 cm, Bern, Universitätsbibliothek, Sign. MUE Ryh 8303 : 28

Auch in anderen Fällen lässt sich eine ähnliche Art satirischen Rückbezuges auf die Wegmetapher und ihre bildlichen Umsetzungen finden. Ein Beispiel ist die berühmte Landkarte des Schlaraffenlandes aus der Officin Johann Baptist Homanns (Abb. 10). Die Grafik wurde unter dem Titel *Utopiæ Tabula, Das ist Schalck-Welt, oder des so oft benannten, und doch nie erkannten Schlaraffenlandes Neu erfundene lächerliche Landtabelle* kurz vor 1700 in Nürnberg veröf-

fentlicht und erfuhr mehrere Auflagen.⁵⁰ Noch vor der Karte war zudem ein zugehöriger Text im Stil einer Landesbeschreibung erschienen, die *Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten Utopiæ, so da ist/das neu-entdeckte Schlaraffenland [...]*.⁵¹

Die Karte stellt ein Land zwischen drei Meeren dar, in dem Provinzen wie das «Magni Stomachi Imperium» (Reich des grossen Magens), «Mammonia» und «Stultorum Regnum» (Kö-

nigtum der Tore) aneinander grenzen. Die teils lateinischen Namen vermitteln einen gelehrten Eindruck, die Typografie, Schraffuren der Küstenlinien, Kartenzeichen für Städte und Berge, ebenso wie die eingezeichneten Längen- und Breitengrade nehmen kartografische Konventionen auf. Die Karte reflektiert einerseits also den Entdeckungsdiskurs der Zeit und wendet das wissenschaftliche Repräsentationsregime der Kartografie ins Komische.⁵² Andererseits ist sie ohne die Referenz auf die älteren allegorischen Karten wie die *Newe vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelschen vnd Irdischen Welt///des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls* von Eberhard Kieser und die im *Weg-wyser tersalicheyt* erschienene Replik nicht denkbar. Auch die moralische Funktion dieser früheren Karten wird in der Schlaraffenland-Karte von 1700 ironisch kommentiert. Darauf weisen zunächst die Figuren hin, die um die Titeltartusche herum angeordnet sind und die nicht das tugendhafte, sondern das lasterhafte Verhalten illustrieren und somit schillern: Sie können nach dem Prinzip des abschreckenden Beispiels rezipiert werden, wie es etwa bei Hogarth angelegt ist. Sie können aber ebenso im Sinne augenzwinkernder Akzeptanz des Lasters verstanden werden – Zechen, Schwelgen und Zügellosigkeit machen schliesslich einfach Spass. Ein weiteres ironisches Moment der *Utopiæ Tabula* besteht darin, dass das Land von Tugend und Glauben zwar am oberen Rand eingezeichnet ist, jedoch als «Terra Sancta Incognita» bezeichnet wird – niemand hat also dieses unbekannte Land bisher betreten. Ansonsten entfaltet die Karte wie ihre Vorgänger, nur deutlich detaillierter, eine Landschaft der Laster, die über Schlemmerei, Gier, sexuelle Ausschweifung und Vergnügungssucht zu schlimmen Folgen, «böses Gewissen» und zum Fluss «Ewiger Trenen Flu [sic]» führen, der in den «Höllenfuhl» mündet. Übrigens taucht auch das (sinnlose und

betrügerische) Streben der Alchemisten in der Landkarte auf: In der Region «Irrlandia Chymica» finden sich Orte wie «Laborieren» und «Nochkeingold», hinter dem Gebirge «Lapis Philosoph.[orum]» (Stein der Weisen) liegt das Land der Bitterkeit und Bestrafung.

Bei aller Ironie stützen sich satirische Karte und Landesbeschreibung auf die Bildtradition der Lebensweg-Metapher. Die Laster und Gefahren auf dem Weg, wie sie in der Kebes-Tafel vorkommen, werden hier aufgegriffen⁵³ und selbst die mediale Aufgliederung in eine umfangreiche Beschreibung und ein dieses nachgeliefertes Bild erinnern an die Kebes-Tafel. Die Wendung ins Komische ist ebenfalls aus der literarischen Tradition zu verstehen, insofern als die Schlaraffenland-Karte sich im Fahrwasser des *Narrenschiffs* von Sebastian Brant (1494) und der daran anschliessenden Narrenspiegel-Literatur bewegt.⁵⁴ Hier ging es darum, lasterhafte und törichte Verhaltensweisen blosszustellen und mit den Mitteln der Satire auf unterhaltsame Weise vor ihnen zu warnen. In der Leseanweisung, die dem umfangreichen Text der *Erklärung der Wunder-seltzamen Land-Charten Utopiæ* vorangestellt ist, wird entsprechend auch ein durchaus ernster didaktischer Anspruch verdeutlicht:

Wir deuten an/daß der Überfluß einen Anlaß zu allen Lastern gebe/wie man desselbigen mißbrauchte/und der Reichthum unter denen Gottlosen so übel angewendet würde. Die läppische Beschreibung der Stadt Schlaraffenburg will dasjenige anzeigen/was der Thoren und Wollüstigen seltzames Verlangen sey/nach welchem ihr Mund und Hertz allezeit gerichtet wäre. Will nun jemand ein Tor seyn/und sich selbst so blind in die Laster hinein stürzen/der mag auch zusehen wie er denen höllischen mitternächtigen Ländern/so diesen Lastern am nächsten verwandt/entgehen möge. Wir lassen dieses einem jeden selbst ernsthaft erwegen [...].⁵⁵

Die richtige Wahl

Auf die eingangs besprochene Darstellung des Herkules am Scheideweg nach Jan Saenredam (Abb. 1) zurückblickend, lassen sich in den letztgenannten Beispielen – den Grafikserien Hogarths und der allegorischen Landkarte – die beiden verschiedenen Darstellungsweisen ausmachen, die in den Bildtafeln von *Virtus* und *Voluptas* aufscheinen. Hogarth führt, genau wie die *Voluptas*, das lüderliche Leben selbst vor Augen, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – nicht, um zu verführen, sondern um abzuschrecken. Homanns Landkarte, wie auch die anderen Bilder von Wegen durch Landschaften einschliesslich der Kebes-Tafel, erfordern hingegen eine intellektuelle Übertragungsleistung. Die Metapher muss gelesen werden und in den vielen Visualisierungen

des Grundmotivs manifestieren sich, wie die Beispiele gezeigt haben, zahlreiche verschiedene Ausdeutungen. Die Bilder können somit als Erkenntnisinstrumente betrachtet werden, mit deren Hilfe sich die Metapher des Lebensweges und ihre Potenziale ausloten liessen. Die didaktische Funktion der Bilder verband sich mit einem intellektuellen Reiz. Die Rezipient:innen finden sich bei der Betrachtung in derselben Position wieder wie Herkules bei Saenredam, dem *Virtus* das Bild des tugendgeleiteten Aufstieges entschlüsselt. Und vielleicht spiegelte so allein schon die Tätigkeit der gebildeten Auseinandersetzung mit solchen Lebensweg-Bildern den Betrachtenden, dass das Verständnis ebendieser – genauso wie für Herkules – eine gute Voraussetzung für die Wahl des richtigen Weges ist.

1 Siehe etwa die Beiträge in Paul Michel (Hg.), *Symbolik von Weg und Reise*, Bern u. a. 1992.

2 Hollstein's Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Bd. 23: *Jan Saenredam to Roelant Savery*, zusammengestellt v. George S. Keyes, hg. v. Karel Gerard Boon, Amsterdam 1980, 106; Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalt ist»*. *Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, 120–121.

3 Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Leipzig u. a. 1930), Berlin 1997, behandelte die literarische und bildkünstlerische Überlieferung; zum vorliegenden Stich 119–120. Zu der Diskussion im Anschluss an Panofsky: Hubert Locher, «Erbauliche Kunst? Tugend- und Moralvermittlung als Motivation des frühneuzeitlichen «Gemälde» in *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch, Münster 2002, 221–250, 237–241.

4 Die Attribute sind sehr klein und nicht ganz eindeutig zu erkennen. Panofsky, *Hercules*, 120, etwa sah statt einem Spiegel ein Gefäss und bezeichnete die Figur daher als

Temperantia. Die Figur im Zentrum als *Fortitudo* zu deuten, wie es Panofsky tat, erscheint im Zusammenhang der Kardinaltugenden konsequent. Sähe man die Säule, die sie im Arm hält, als Obelisk, könnte die Gestalt mit Cesare Ripa auch als *Gloria* gedeutet werden, die ruhmvollen Taten des Herkules, die im Hintergrund der Szene angedeutet sind, antizipierend. Cesare Ripa, *Iconologia* (Padua 1618), hg. v. Piero Buscaroli, mit einem Vorw. von Mario Praz, Mailand 1992, 163–164. Die *Gloria de' Principi* hält nach Ripa eine Pyramide im Arm. Dazu ist anzumerken, dass Pyramiden und Obelisken in der Frühen Neuzeit, sowohl in bildlichen Darstellungen als auch bei der Bezeichnung, häufig gar nicht oder nicht präzise unterschieden wurden.

5 Panofsky, *Hercules*, 119, Anm. 3, bezeichnete die Falle als «sonderbares [...] Attribut».

6 Karl H. Henking, «Zum Motiv des Weges im Buddhismus» in *Symbolik von Weg und Reise*, hg. v. Paul Michel, Bern 1992, 29–40; Hans van Ess, *Der Daoismus. Von Laozi bis heute*, München 2011.

7 Annemarie Schimmel, *Das Thema des Weges und der Reise im Islam* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G 329), Opladen 1994.

8 Joh. 14,6, Einheitsübersetzung 2016.

- 9 Wolfgang Harms, *Homo Viator in Bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München 1970.
- 10 Zitiert nach Einheitsübersetzung 2016.
- 11 Vgl. Harms, *Homo Viator*, 134–139.
- 12 Bekannte literarische Beispiele für die Motive des Labyrinths und der Reise sind Johann Amos Comenius *Labyrint swěta a luthauz srdce*, o. O. 1631; deutsche Ausg.: Johann Amos Comenius, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, übers. v. Zdenko Baudnik, Jena 1908; John Bunyan, *A Pilgrim's Progress* [...], London: Nath. Ponder 1678. Vgl. etwa Konrad Vanja, «Heilige Berge – Fromme Wege. Eine motivgeschichtliche Annäherung zur Frage nach dem «richtigen» Lebensweg des Menschen» in *Heiliges Grab – Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten*, hg. v. Ursula Röper und Martin Tremml, Berlin 2014, 75–85, 76–79; Franz Reitinger, «Literary Mapping in German-Speaking Europe» in *The History of Cartography*, 6 Bde., Chicago 1987ff., Bd. 3: *Cartography in the European Renaissance*, hg. v. David Woodward (2007), Teil 1, 438–449; ders., «Discovering the Moral World. Early Stages of Map Allegory» in *Mercator's World* 4 (1999), 106–130.
- 13 Vgl. Heinz-Günther Nesselrath, «Von Kebes zu Pseudo-Kebes» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens* eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 36–66, 50 u. 62–65.
- 14 Die Schriften von Justus Lipsius gehörten etwa zur Lektüre des Berner Schultheissen Samuel Frisching (1605–1683). Barbara Braun-Bucher, ««Gott gäb mir Gnad//Dass mir diss buch nüt schad». Zum Bildungshintergrund des Berner Patriziats im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 1–33, 8. Erasmus, Zwingli und Calvin hatten sich mit Texten und Kommentaren an der Rezeption der Stoiker beteiligt. So verfasste Calvin etwa einen Kommentar zu Senecas *De clementia* (1532). Vgl. Günther Abel, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin u. a. 1978, 55–59.
- 15 Ebd., bes. 67, 68.
- 16 Karl Alfred Blüher, Art. «Neustoizismus» in *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2017, DOI: 10.24894/HWPh.2747
- 17 Vgl. Barbara Hirsch, «Ins Bild gesetzt. Rezeption der Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance» in *Die Bildtafel des Kebes*, 183–193, 191–193.
- 18 S. z. B. Franz Reitinger, «Toposallegorie und Landkartenfiktion. Eine Einführung» in *Weltvermesser. Das Goldene Zeitalter der Kartographie* (Ausstellungskatalog, Lemgo), hg. v. Michael Bischoff, Vera Lüpkes und Rolf Schönlau, Dresden 2015, 164–177; Michalis Valaouris, «Das Feld hat Augen...» *Bilder des überwachenden Blicks* (Ausstellungskatalog, Berlin), Berlin 2017, bes. Kat. 11, 12 und 13. Dass Werte für den einzelnen wie für die Gesellschaft zwischen Theologie und Ethik vermittelt öffentlicher Bildprogramme aus-
- gehandelt wurden, zeigt auch Margit Kern, *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*, Berlin 2002.
- 19 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. 1998, Zitat 25; Vgl. auch ders., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.
- 20 Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus. Hoc est: Omnium fundamentalium in mondo rerum, & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura*, Nürnberg: Endter 1698, 226, Digitalisat unter URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/comenius1698/0171> (Zugriff am 14. 04. 2021); Auf das Stichwort «Ethica – Die Sittenlehre» folgen zudem Personifikationen der Tugenden mit entsprechenden Erläuterungen.
- 21 Ebd., 227.
- 22 Ebd., 169.
- 23 S. etwa Joh. Amos Comenius's *Visible World. Or A Nomenclature, and Pictures of All the Chief Things that Are in the World* [...], New York: T. & J. Swords 1810, 155, 156.
- 24 Karel G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVth Centuries of the Frits Lugt Collection*, Paris 1992, Bd. 1, 58, 59; s. auch <https://rkd.nl/explore/images/193325> (Zugriff am 12. 07. 2021).
- 25 Panofsky, *Hercules*, 65–68.
- 26 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939), New York 1967, 64, 65; Patricia Emison, «The Paysage Moralisé» in *Artibus et Historiae* 31/16 (1995), 125–137.
- 27 Bisweilen wird aber noch immer, etwa für italienische Landschafts- und Genregemälde des 17. Jahrhunderts, die Überlegung ins Spiel gebracht, ob sie nicht Pabelcharakter haben, Wege und Reisende hier also auf das Problem von Lebensentscheidungen verweisen. S. Golo Maurer, «Salvator Rosa in bivio. Landschaft als Frage nach dem Lebensweg» in *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, hg. v. Marieke von Bernstorff, Susanne Kubersky und Maurizia Cicconi, München 2018, 163–172.
- 28 Werner Busch, «Einleitung» in *Landschaftsmalerei*, hg. v. dems., Berlin 1997, 13–32, 29.
- 29 Vgl. etwa Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, 181–187; zum Zusammenhang der flämischen Landschaftsdarstellungen im 16. Jahrhundert mit dem Neostoizismus auch: Justus Müller Hofstede, «Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung» in *Pieter Bruegel und seine Welt*, hg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, 73–142, bes. 125–142.
- 30 Für die Generation nach Pieter Brueghel d. Ä. s. Leopoldine Prosperetti, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625)*, Farnham 2009, 29–63 u. 199–226. Zu den moralischen Implikationen der Bilder im Antwerpen des 16. Jahrhunderts s. auch Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, 228–233.

- 31 Peter Wegmann, «The Influence of Seventeenth-Century Netherlandish Painting on Swiss Art» in *Images of Reality, Images of Arcadia. Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections* (Ausstellungskatalog, Winterthur u. a.), hg. v. Margarita Russel, Winterthur 1989, 17–24, 17, 18.
- 32 Otto van Veen, *Le théâtre moral de la vie humaine, représentée en plus de cent tableaux divers tirez du poëte Horace par le sieur Otho Venius, et expliquez en autant de discours moraux par le sieur de Gomberville. Avec la table du philosophe Cebes*, Brüssel: Foppens, 1678; Zacharias Heyns, *Weg-wyser ter salicheyt. onder een sinnebeeld van des werelts beschryvinge den Christen wandelaer voorgesteld*, Zwolle: Franz Jorrijaensen, 1629, 1r–3v.
- 33 S. dazu Catherine Delano-Smith «Signs on Printed Topographical Maps, ca. 1470–1640» in *The History of Cartography*, Bd. 3, Teil 1, 528–590.
- 34 *Neue vnd kurtze Beschreibung der gantzen Himmelischen vnd Irdischen Welt//des Newen Hierusalems vnd Ewig brennenden Pfuls*, Eberhard Kieser, Frankfurt a. M. 1620. Nachgewiesen in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Signatur: H62/Einblattdruck A I 25, PURL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-einblatt-0025-5> (Zugriff am 12. 04. 2021); Vgl. Reitinger, «Literary Mapping», 443–446, Abb. 15. 4.
- 35 Vgl. Ulrike Boskamp u. a., «Karte und Bildfolge. Ein gekoppeltes Bildmedium zur Konstruktion komplexer topographischer Räume» in *Verkoppelte Räume. Karte und Bildfolge als mediales Dispositiv*, hg. v. dens., München 2020, 7–22.
- 36 Vgl. zur an die Karte geknüpften Vorstellung von Absolutheit und Unhinterfragbarkeit Donna Haraway, «Deanimations. Maps and Portraits of Life Itself» in *Picturing Science – Producing Art*, hg. v. Caroline A. Jones und Peter Galison, New York u. a. 1998, 181–207, 184, 185.
- 37 Vgl. dazu Joachim Ritter u. a., Art. «Methode» in *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2017, DOI: 10.24894/HWPh.5272. (Zugriff am 29. 04. 2021)
- 38 Das Druckprivileg datiert bereits auf 1592. Die Editions-geschichte des Buches ist nur schwer zu rekonstruieren. Vgl. Umberto Eco, *L'Énigme de la Hanau 1609. Enquête bio-bibliographique sur «l'Amphithéâtre de l'Eternelle Sapience ...» de Heinrich Khunrath*, Paris 1990.
- 39 Heinrich Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae, solius verae, christiano-kabalisticum, divino-magicum, nec non physico-chymicum, tertriumum, catholicon* [...], Hanau: Guilielmus Antonius, 1609. Ich habe das Exemplar der ETH-Bibliothek Zürich, Signatur Rar 9441 q, konsultiert, Digitalisat unter der DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-4601> (Zugriff am 16. 04. 2020). Die fünf rechteckigen Tafeln können auch zusammen als räumlich gefasste, sukzessive Annäherung an die «Porta Amphitheatri» betrachtet werden. Hier beschränke ich mich jedoch darauf, die grosse Landschaftsansicht zu besprechen. Vgl. zum *Amphitheatrum* auch Peter Forshaw, «Curious Knowledge and Wonder-Working Wisdom in the Occult Works of Heinrich Khunrath» in *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, hg. v. R. J. W. Evans und Alexander Marr, Aldershot 2006, 107–129.
- 40 Vgl. Jörg Völlnagel, *Alchemie. Die königliche Kunst*, München 2012, 144–153, 150; Stanislas Klossowski de Rola, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, London 1988, 31–44, 42.
- 41 Vgl. Forshaw, «Curious knowledge», 108–111.
- 42 Die Methode Khunraths umfasst zwei Sphären und die entsprechenden Praktiken: *Orando in Oratorio* und *Laborando in Laboratorio*. So ist es etwa auf der Übersichtstafel, die das *Amphitheatrum* enthält, formuliert. Khunrath, *Amphitheatrum*, n. p. (zwischen 8 und 9). Auch die berühmte Innenansicht des Laboratoriums nach Hans Vredeman de Vries stellt die beiden Sphären im Arbeitsraum des Alchemisten dar. Heiner Borggreffe, Kat. 185 (Hans Vredeman de Vries, Alchemistisches Laboratorium des Heinrich Khunrath), in *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausstellungskatalog, Brake und Antwerpen), hg. v. dems. u. a., München 2002, 345–347.
- 43 Die Personifikation wird hier also in die Nähe der «eitlen Wissenschaft» gerückt, vor der auch manche Emblembücher warnen. S. beispielsweise Hendrik Graauwhart, *Leerzame Zinnebeelden. bestaande in Christelyke Bedenkingen door Vergelykinge eeniger Schepselen* [...], Amsterdam: Johannes Ratelband 1704, 158, 159.
- 44 Vgl. dazu Christine Riding, «la Prostituée et le Roué» in *William Hogarth* (Ausstellungskatalog, Paris), hg. v. Mark Hallett und ders., Paris 2006, 72–93.
- 45 Ernst H. Gombrich, «A Classical «Rake's Progress»» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15/3, 4 (1952), 254–256.
- 46 Ebd., 255.
- 47 Vgl. Frederik Antal, «The Moral Purpose of Hogarth's Art» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15/3, 4 (1952), 169–197, bes. 181, 182.
- 48 Zum vielschichtigen Verhältnis der Bilder Hogarths zu christlichen und mythologischen Ikonografien: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim u. a. 1977, bes. 49–68.
- 49 Auch die Titel legen einen Bezug auf eine der bekanntesten literarischen Bearbeitungen des Lebensweg-Motivs im England der Zeit nahe, John Bunyans *A Pilgrim's Progress*. Vgl. Riding, «la Prostituée», 75.
- 50 Als Referenz verwende ich das Exemplar aus der Sammlung Ryhiner der Universitätsbibliothek Bern, einen Druck der Auflage von nach 1730. *Accurata Utopiae tabula das ist Der neu entdeckten Schalck-Welt, oder des so oft benan[n]ten, und doch nie erkan[n]ten Schlarraffenlandes neu erfundene lächerliche Land-tabelle* [...], Nürnberg: officina Homanniana, nach 1730, Signatur MUE Ryh 8303: 28. Ich danke den Studierenden in meinem Proseminar zum Thema Kartografie der Neuzeit an der Universität Bern sowie Michael Schläfli und Martin Kohler, die uns die Sammlung Ryhiner bei einem gemeinsamen Besuch in der Universitätsbibliothek nähergebracht haben.
- 51 Der Text liegt in einer Quellenedition vor: Franz Reitinger (Hg.), *Johann Andreas Schnebelins Erklärung der Wunder-*

seltzamen Land-Charten UTOPIÆ aus dem Jahr 1694,
Bad Langensalza 2004.

- 52 Vgl. Julia Amslinger, «Orientierungssysteme und Nirgendorte – Zur Metaphorik von Kompass und Karte in der Frühen Neuzeit» in *Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit*, hg. v. ders. u. a., Paderborn 2019, 181–200, 195–200.
- 53 Zum Beispiel in der folgenden Passage wird deutlich, dass prominente Figuren der Kebes-Tafel wie *Seductio* und die unbeständige *Fortuna* auch hier zentral sind: «Inconstantia, (Unbeständigkeit) eine nicht geringe See-Stadt dieses Seducatus, an einem zimlich grossen Haven des verführerischen voll- und tollen Meers gelegen; von welchem Haven man gar leicht und ohn alle Mühe auf die Stadt Seductio, von dannen aber ferner in Schlaraffenland gelangen kann. Bey dieser Stadt ligt ein sehr liederliches Ort/Wanckelmuth genannt.» Reitinger, *Schnebelins Erklärung*, 198.
- 54 Vgl. Franz Reitinger, «Die wunder-seltzame Land-Charten Utopiae. Ein Hauptwerk barocker Lachkultur» in ders., *Schnebelins Erklärung*, 275–333, 292, 296–297.
- 55 Reitinger, *Schnebelins Erklärung*, 42, 43.