

Europa 1507. Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der *Tabula Ceбетis*

Ulrich Pfisterer

Späterer Erfolg lässt oft die unsicheren, experimentierenden Anfänge vergessen. Dies trifft auch für die Rezeption der *Tabula Ceбетis* zu. Das Buch und die auf seiner Erzählung basierenden Bilder sollten zu den erfolgreichsten und bekanntesten in Europa des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts aufsteigen.¹ Der antike griechische Text eines unbekanntes Autors aus dem ersten oder zweiten Jahrhundert, der schnell mit dem von Platon erwähnten Philosophen Kebes identifiziert wurde und den Diogenes Laertios mit einem Satz in seinen *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* kanonisierte,² verschwand zunächst allerdings offenbar über mehr als ein Millennium aus den Bibliotheken des lateinischen Westens. Als in der Renaissance die ausführliche Bildbeschreibung der *Tabula Ceбетis* wieder rezipiert wurde, entstand auf der Ebene der Darstellungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts zunächst ein erstaunlich breites Spektrum unterschiedlicher und unterschiedlich erfolgreicher Rückübersetzungsversuche des Textes in die Anschauung – bevor die Erfolgsgeschichte des einen Darstellungstyps einsetzte, der im Rückblick diese experimentierenden Anfänge vergessen machen sollte: Bei diesem wurde der in der *Tabula Ceбетis* geschilderte Lebensweg durch drei Tore und Zonen hindurch



Abb. 1
Anonym, *Tabula Ceбетis*,
Krakau: Hieronymus Vietor, 1519,
Einblattholzchnitt, 38,4×28,9 cm,
London, British Museum, Inv. Nr. E,8.4

und einen Tugendberg hinauf zum Thron der Glückseligkeit als Vogelschau-Perspektive auf drei konzentrische Mauerringe visualisiert, mit dem Ziel im oberen Bildzentrum (Abb. 1). Für die Genese dieses Bildtyps scheint dabei entscheidend, dass es sich bei der frühesten bekannten Darstellung von 1519 wohl um einen Einblattholzschnitt handelt. Denn dieser musste die Struktur der allegorischen Erzählung und die zentralen Protagonisten ohne begleitenden Text – nur mit Hilfe einiger Bildbeischriften – verständlich machen. Wobei eben die dann gefundene, vermeintlich so selbstverständliche Lösung keineswegs die einzige Möglichkeit darstellt, wie die zunächst

erprobten Alternativen zeigen. Im Folgenden werden diese ersten, noch ganz unterschiedlichen Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der *Tabula Cebetis* im Europa der Jahre um 1507 rekonstruiert. Dabei beginnt die Geschichte der Wiederentdeckung zunächst in Rom. Der griechische Originaltext des *Kebetos Pinax* scheint über den 1440 von Konstantinopel nach Rom emigrierten byzantinischen Kardinal Bessarion erstmals dem dortigen Humanistenkreis bekannt geworden zu sein. Der Renaissance-Leserschaft empfahl sich der Text gleich vierfach als Lehrbuch: durch die Autorität seines vermeintlichen Autors, des Sokrates-Schülers Kebes (Abb. 2), durch seinen didaktischen

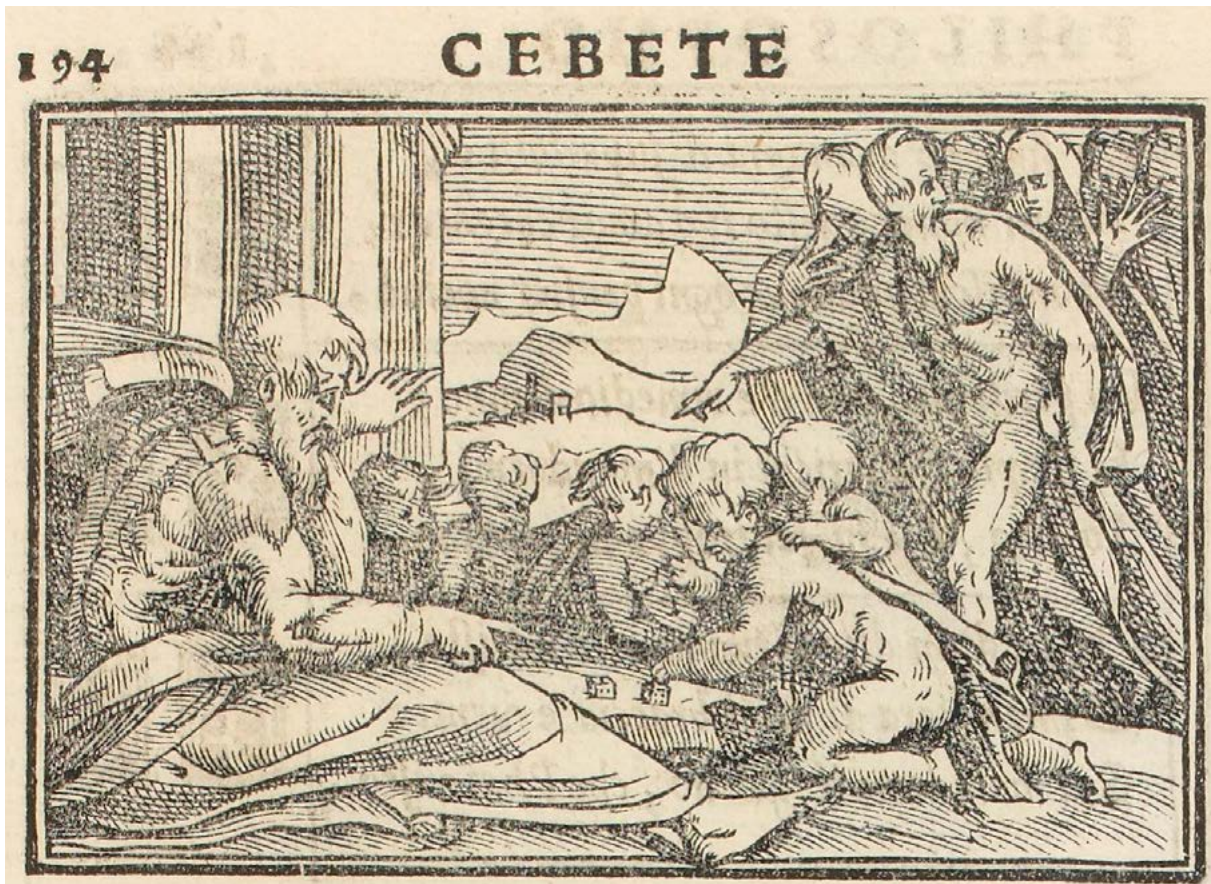


Abb. 2

Anonym, **Porträt des Kebes**, aus Francesco Marcolino, *Le Sorti*, Venedig: Francesco Marcolino da Forli, 1540, 194 Holzchnitt, Paris, Bibliothèque nationale, Sign. RESERVE FOL-BL-954

Inhalt zur richtigen Lebensführung, durch sein einfaches Griechisch und durch seine rhetorisch und mnemotechnisch einprägsame Fiktion, ein weiser Greis erkläre einer Gruppe junger Männer ein zunächst rätselhaftes Gemälde im Tempel des Chronos. Jedenfalls ist der *Pinax* nicht nur bereits 1474 im Bücherverzeichnis des zwei Jahre zuvor verstorbenen Kardinals Bessarion verzeichnet.³ Auch die möglicherweise erste, anonym überlieferte lateinische Übersetzung entstand wohl mit Bezug zu Bessarion, auf jeden Fall aber in Rom.⁴ Die rasche Verbreitung von Abschriften belegt etwa der Umstand, dass Pierleone Leoni 1482 ein Exemplar in seiner an ungewöhnlichen Titeln reichen Bücherliste aufführte: Leoni hatte sich bis 1481 mehrfach länger in Rom (und möglicherweise als Arzt der Kurie im unmittelbaren Umfeld Bessarions) aufgehalten, bevor er als Medizin-Professor nach Pisa berufen wurde und zum Leibarzt von Lorenzo *«il Magnifico»* de' Medici aufstieg.⁵ Um 1496 erschien dann entweder in Rom oder Venedig die *editio princeps* des *Pinax*, bereits im Jahr darauf in Bologna eine lateinische Übersetzung im Druck. Im nächsten Jahrzehnt sollten mindestens vier weitere Ausgaben mit dem griechischen Originaltext, mit einer lateinischen Übersetzung oder aber mit beiden Sprachfassungen zusammen aufgelegt werden – darunter erstmals auch nördlich der Alpen 1507 in Frankfurt an der Oder die lateinische Übersetzung des Johannes Rhagius Aesticampianus.⁶

Diese Frühgeschichte der Rezeption des Kebe-Textes blieb zunächst aber bildlos.⁷ Das überrascht für eine solche Bildbeschreibung oder *ekphrasis*, lädt diese spezielle Textform doch besonders dazu ein, den Inhalt tatsächlich vor Augen zu stellen. Andere (antike) Texte dieser Art, etwa die sogenannte *Verleumdung des Apelles*, ebenfalls auf Griechisch von Lukian verfasst, waren in den Jahrzehnten um 1500 bei Zeichnern und Malern besonders beliebt.⁸

Nicht so die *Tabula Cebetis*: Die beiden frühesten aus der Neuzeit bekannten, zweifelsfrei auf die *Tabula Cebetis* rekurrierenden Darstellungen stammen erst aus dem Jahr 1507. Damit hören erstaunlicherweise die Gemeinsamkeiten dieser beiden ersten, gleichzeitigen Visualisierungsversuche auch schon auf, von denen einer aus dem deutschsprachigen Raum stammt, der andere – auf Geheiss eines italienischen Humanisten – von französischen Buchmalern realisiert und nach England exportiert wurde. Die trotz der gemeinsamen Textgrundlage unterschiedlichen künstlerischen Interpretationen erlauben so exemplarische Einblicke in unterschiedliche Bildkonzepte, Erwartungen und Wahrnehmungsweisen im Europa des frühen 16. Jahrhunderts.

Im Sommer des Jahres 1507 reist der aus Mantua stammende Humanist Filippo Alberici von Paris nach London und Cambridge. Der Gelehrte war offenbar ausserhalb Italiens auf der Suche nach Anstellung und Förderung. Diese erhoffte er sich vom englischen König Heinrich VII. Im Gepäck hatte er ein in Paris anspruchsvoll illustriertes Manuskript mit einer eigenen lateinischen, teils sehr freien Übersetzung der *Tabula Cebetis* in Hexametern.⁹ Vorangestellt war eine gereimte Widmung an Heinrich, dem Alberici das Manuskript wohl überreichen wollte, wozu es in London aber offenbar nicht kam. Denn in Cambridge fügte er ein weiteres Gedicht auf den Herrscher und einen eigenen Text zum *«guten Sterben»* an (*De mortis effectibus*), möglicherweise in der Hoffnung, dem König, der just im Sommer 1507 ebenfalls die Universitätsstadt besuchte, doch noch aufwarten zu dürfen. Als sich auch diese Hoffnung zerschlagen hatte, rang sich der Humanist schliesslich zu einer Widmung – explizit nicht des ganzen Manuskripts, sondern nur von *De mortis effectibus* – an Joachim Bretoner durch, den Seneschall von King's Hall in Cambridge (also einen in der sozialen Hierarchie wesentlich tiefer angesiedelten Emp-



Abb.3
Anonymer Buchmaler und Schreiber, erste Seite der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 3r

fänger). Deutlich wird zunächst, dass der erst seit rund zwei Jahrzehnten kursierende antike Text des vermeintlichen Sokrates-Schülers Kebes zur guten Lebensführung als geeignete, Aufmerksamkeit erregende Gabe für einen humanistisch und künstlerisch interessierten Potentaten erschien. Alberici bewies dabei seine Fähigkeiten im Vergleich zum antiken Autor und zu anderen Humanisten-Kollegen durch eine eigene Hexameter-Übersetzung aus dem Griechischen und in einem weiteren

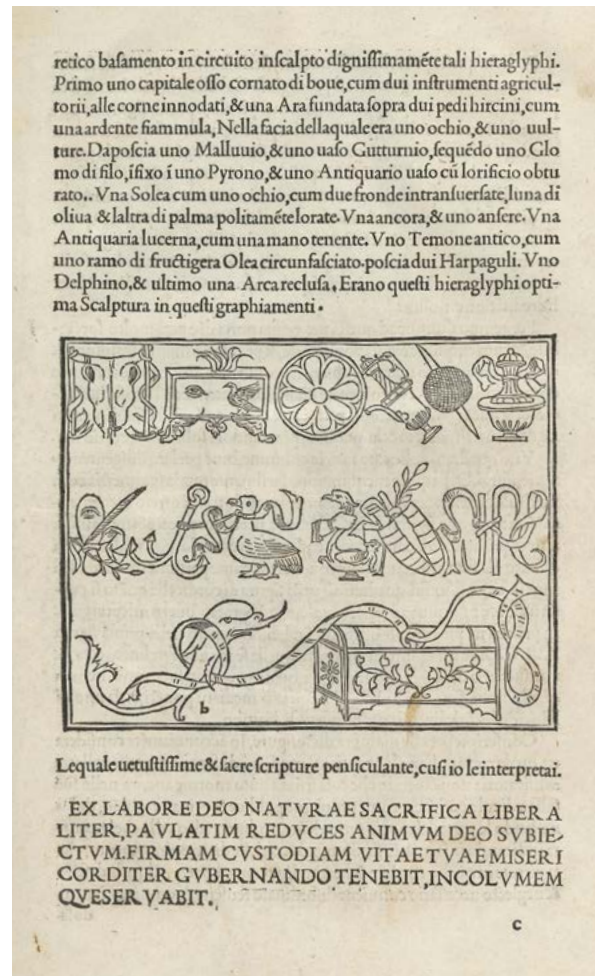


Abb.4
Anonymer Holzschneider, **Hieroglyphen**, aus Francesco Colonna (?), *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig: Aldus Manutius, 1499, fol. cr, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. kb-1914-148-21

Schritt, indem er den Kebes-Text, der die richtige Lebensführung zum Thema hatte, durch die gereimte Abhandlung *De mortis effectibus* zum richtigen (christlichen) Beenden des Lebens quasi komplettierte. Alberici setzte bei dem Manuskript aber nicht nur auf den Text, sondern genauso auf die Illustrationen, sechs ganzseitige Tafeln für die *Tabula Cebetis*, eine für *De mortis effectibus* (diese wurde wie der Text nachträglich eingefügt, zwar in Anlehnung an die französischen

Illustrationen der *Tabula*, aber weniger qualitativ), dazu Randschmuck auf den Eröffnungsseiten des Widmungsgedichts an Heinrich und der *Tabula*. Wie sehr sich Alberici dem englischen König als «neuer Kebes», d. h. als moderner Interpret antiker Lebensweisheit und Ratgeber guter Lebensführung anbot, zeigt sich schon daran, dass die erste Seite der *Tabula* mit einer gemalten Rahmung aus verschlungenen Ästen verziert ist und die Initiale «F» von einem astreichen Baum gebildet wird (Abb. 3). Diese ungewöhnliche Schmuckform dürfte als spielerische Allusion auf den Namen Alberici (ital. *alberi* = Bäume) und möglicherweise zugleich als Verweis auf den «dichten und dunklen Wald des Lebens» zu verstehen sein, durch den sich der schon durch seinen Namen Prädestinierte als Führer empfiehlt.¹⁰ Die Kompetenzen eines solchen neuen Kebes betrafen aber nicht nur den Text, sondern mindestens so sehr auch die Bilder und ihre Auslegung: Die Fähigkeiten des Übersetzers der *Tabula Cebetis*, des vermeintlichen Autors und des im Text geschilderten Alten, der den jungen Männern das Gemälde im Tempel des Chronos (bei Alberici: Saturn) erklärt, überlagerten sich im Verständnis der Frühen Neuzeit. Ganz ähnlich wurde etwa im Rom der 1510er Jahre der Sekretär von Agostino Chigi, Cornelio Benigno, der den Besuchern offenbar besonders eindrucksvoll die Wandmalereien in Chigis Villa (heute Villa Farnesina genannt) erklärte, mit dem Alten der *Tabula Cebetis* verglichen.¹¹

Alberici demonstrierte seine besondere Bildkompetenz nicht nur mit seinem Manuskript der *Tabula Cebetis*, sondern indem er ebenfalls um 1506/07 ein Manuskript mit Erläuterungen zu «Hieroglyphen» bei der gleichen französischen Werkstatt in Auftrag gab, die auch seine Übersetzung der Kebes-Tafel illustrierte.¹² Hieroglyphen waren in der Vorstellung der Renaissance eine Bilderschrift, die für die Eingeweihten über alle Zeiten, Sprachen

und Kulturen hinweg die Grundweisheiten des Altertums überliefern konnten. Denn die Bildzeichen galten nicht als willkürliche Erfindungen der Menschen, sondern schienen eine letzte Ahnung der adamitischen Ursprache zu transportieren und eine Einsicht in das Wesen der von ihnen kodierten Sachverhalte zu eröffnen wie keine andere Schrift sonst.¹³ Alberici bezog sich für seine Auflistung teils auf den vermeintlich wichtigsten antiken Text dazu, die *Hieroglyphica* des (spätantiken) Autors Horapollon, übernahm aber noch mehr (nun neu erfundene) Sinnbilder aus der 1499 in Venedig gedruckten *Hypnerotomachia Poliphili* (Abb. 4). Er beließ es aber nicht bei dieser Zusammen-



Abb. 5 Anonymer Buchmaler, **Lob auf den «unbesiegten König»**, aus dem Hieroglyphen-Traktat des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 22 × 14,5 cm, London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 23r



Abb. 6

Anonymer Buchmaler, Titelbild zu Filippo Albericis *De mortis effectibus*,
Pergament-Codex, 20,5 × 14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 25r



Abb. 7

Anonymer Buchmaler, **Winter**, aus dem Hieroglyphen-Traktat des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 22×14,5 cm, London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 16r

stellung von Bildchiffren und Erläuterungen zu zentralen Konzepten. Der eigentliche Sinn seiner Handschrift ergibt sich aus den neun abschliessenden, ganzseitigen Tafeln, auf denen Alberici vorführt, wie man mit Hieroglyphen neue Inschriften und Botschaften zum Lob königlicher Herrschaft zusammensetzen und für die Ewigkeit festhalten kann (Abb. 5). Das Ganze sollte also als Wörterbuch, (implizite) Grammatik und Anwendungsbeispiel – nämlich als tragbare Sammlung von Ruhmes-Monumenten auf den König – dienen.¹⁴

Sehr wahrscheinlich scheint, dass dieses aufwendig illustrierte Manuskript, das stilistisch mit Albericis *Tabula Cebetis* vergleichbar ist, von Anfang an als Zugabe und Verständnisschlüssel für letztere Handschrift zu verstehen ist, die Alberici dem englischen König überreichen wollte. Eine solche begleitend-explicierende Funktion könnte auch erklären, warum das Hieroglyphen-Manuskript keine eigene Dedikation aufweist. Jedenfalls lassen sich mithilfe von Albericis Hieroglyphen-Lehre die wichtigsten Bildelemente der einen Tafel zu *De mortis effectibus* (Abb. 6) allesamt problemlos ausdeuten: Die öde Landschaft mit Ruinen und aus der Erde brechenden Flammen, in der sich ein Opferaltar mit einer Maske und darüber eine schräg hängende Öllampe, auf der eine Taube sitzt, findet, verweist auf den ›Winter des Lebens‹ und das Erlöschen der Lebensflamme, eine Situation, in der nur der richtige Umgang mit dem Sterben Hoffnung erlaubt (Abb. 7). Das Manuskript zu den Hieroglyphen liefert aber nicht nur die Deutung zur Winterlandschaft, sondern auch zur Lebenslampe. Weitere Bildelemente lassen sich vor diesem Hintergrund eigenständig sinnvoll verstehen und erklären.

Wie immer jedenfalls das Verhältnis beider Manuskripte tatsächlich gedacht war: Der unverkennbar hieroglyphische Charakter der Illustration zu *De mortis effectibus* verdeutlicht, dass auch die einzelnen Bildelemente

der vorangehenden *Tabula Cebetis* als solche hieroglyphischen Sinnbilder ewiger antiker Weisheit verstanden werden konnten. Wobei Alberici mit dieser Sicht nicht allein unter seinen italienischen Humanisten-Kollegen war. Der Bolognese Giovan Battista Pio etwa, der bereits in den 1490er Jahren eine Übersetzung des *Pinax* vorgelegt hatte, beschäftigte sich in einer Publikation von 1496 ebenfalls intensiv mit Hieroglyphen.¹⁵ In seinen *Annotamenta* von 1505 erläutert Pio zudem, dass Kebes sein Werk «philosophisch gemalt» habe («philosophice pingit»), allerdings seinen «bildlichen Kommentar» («graphicum commentum») nicht in allen Elementen als erster erdacht, sondern älteres Wissen (an dieser Stelle geht es sogar um das Alte Testament) aufgegriffen habe.¹⁶ Das sind alles Elemente, die im Sinne einer hieroglyphischen Wissenscodierung zu verstehen sind.

Damit implizieren diese Zusammenhänge und Bemerkungen eine radikale Umwertung des Text-Bild-Verhältnisses, die den bisherigen kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Deutungen zur *Tabula Cebetis* entgangen ist: Zumindest im hieroglyphischen Verständnis der Jahre um 1500 und damit für Alberici ging es nicht darum, den Text des Kebes fakultativ zu illustrieren, sondern der Text, seine Übersetzungen und Kommentierungen können überhaupt nur Versuche einer Annäherung an die in ihrer tiefen Weisheit sprachlich nicht vollkommen erfassbare Bildtafel des Kebes darstellen. Während die antike rhetorische Form der Bildbeschreibung oder *ekphrasis* (zu der die *Tabula Cebetis* aus heutiger Sicht natürlich gehört) kein tatsächliches Vorbild in Malerei oder Skulptur benötigt und fiktive Bilder entwerfen kann, musste im Verständnis der Jahre um 1500 die reine Textfassung der *Tabula Cebetis* ohne Darstellung gemäss dem skizzierten Verständnis von begrenztem Sinnpotential bleiben. Insofern ist die *Tabula Cebetis* eben auch nicht mit



Abb. 8

Anonym, **Imago Vitae Aulicae**, ehemals im Fürstenspiegel für den zukünftigen François I., um 1512/15, Federzeichnung auf Papier, 16,4×21,6 cm, Washington D.C., National Gallery of Art

anderen *ekphraseis* wie der *Verleumdung des Apelles* vergleichbar.

Liegt hierin auch der Grund, warum der Text, der doch in Rom während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts bekannt wurde, überraschenderweise in Italien selbst erst vergleichsweise spät in ein Bild überführt wurde? Nach einem Titelholzschnitt in Anlehnung an die schnell berühmten Entwürfe Holbeins (Kat. 15) und einer um 1538 gemalten, aber verschollenen Grisaille-Tafel des Lambert Lombard haben sich erst ab der Jahrhundertmitte mehrere Beispiele erhalten.¹⁷ Waren sich die italienischen Humanisten und Künstler also

besonders bewusst, dass es sich gar nicht um die Aufgabe des Illustrierens oder Rückübersetzens einer Textvorlage ins Bild handelte, sondern um die eigentlich nicht bewältigbare Herausforderung, das hieroglyphische Sinnbild der *Tabula Cebetis* mit seiner visuell kodierten alten Weisheit in aller Fülle wiederherzustellen? Selbst als wohl in Rom das einzige bislang bekannte antike, heute wieder verlorene Marmor-Fragment mit einer Darstellung der *Tabula Cebetis* gefunden wurde, entstanden zwar Nachzeichnungen davon,¹⁸ aber offenbar versuchte niemand, aus diesem Teil ein Gesamt zu rekonstruieren, wie

es sonst bei fragmentierten Antiken geläufig war. Das Bilder-Wissen der *Tabula Ceбетis* entzog sich offenbar einem solchen Vorgehen. Im Hinblick auf das Bild-Text-Verständnis dürfte in Italien dagegen wohl die Publikation der *Hypnerotomachia Poliphili* 1499 die nächste Annäherung an das hieroglyphische Bildkonzept darstellen, das mit der *Tabula Ceбетis* verbunden wurde.¹⁹

Der Mantuaner Alberici scheint erstmals vor diesem Diskussionshintergrund das Wagnis eingegangen zu sein, Bilder zur *Tabula Ceбетis* zu erstellen – freilich ausserhalb Italiens. Der andere humanistische Kontext in Paris, London und Cambridge, möglicherweise auch das an der französischen Tradition komplexer Personifikationen und Allegorien besonders geschulte Publikum, könnten Gründe dafür gewesen sein.²⁰ In diese Richtung liesse sich möglicherweise auch verstehen, dass wenig später – um 1512/15 – der junge französische Thronanwärter, 1515 als François I. gekrönt, ebenfalls einen hieroglyphisch-emblematischen Fürstenspiegel, nun auf Grundlage der *Adagia* des Erasmus, erhielt. Diese Bilderfolge beginnt mit dem Pythagoräischen Y, also ebenfalls zentral mit der Lebensweg-Frage, um wenig später eine Erzählung des Lukian zum *cursus vitae* des Gelehrten (*De mercede conductis potentium familiaribus*), die sich explizit auf Kebes und seine *Tabula* beruft, zu illustrieren. Lukian hatte bereits die Bescheidenheitsformel benutzt, dass sein Text – da ihm weder Apelles noch die anderen grossen Meister der antiken Malerei zur Verfügung gestanden hätten – nur skizziert sei. Und dies lieferte noch für den Fürstenspiegel eine elegante Entschuldigung, warum das Manuskript grossenteils nur gezeichnet und nicht aufwendiger ausgeführt ist (Abb. 8).²¹ Aus dem bislang Gesagten und dem Fehlen jeder Bildtradition folgt jedenfalls eindeutig, dass der Humanist Alberici massgeblich in die Konzeption der Bilderung seiner Kebes-Übersetzung involviert

gewesen sein muss, auch wenn die Ausführung von einer professionellen Miniaturen-Werkstatt in Paris übernommen wurde.

Als Auftakt der über den gesamten Text verteilten sechs ganzseitigen Abbildungen wird zunächst die Rahmenhandlung aufgerufen – eine Schar von Jungen und Männern, denen der Greis mit Hilfe eines Zeigestocks die Bildtafel im gewölbten Eingangsbereich des Heiligtums erklärt (Abb. 9): Diese hängt hoch über dem Portal, schwach sind auf ihr konzentrische Mauerkreise und möglicherweise angedeutete Köpfe erkennbar – allerdings nur, wenn man den Text der *Tabula Ceбетis* vorher gelesen hat und weiss, wonach man sucht. Nicht im Text präzisiert ist dagegen, dass es sich um sechs Zuhörer unterschiedlichen Alters handelt, und dass die Tafel als Supraporte aufgehängt ist. Die darauffolgenden vier Bildseiten markieren jeweils den Übertritt in den ersten, zweiten und dritten Mauerkreis mit den jeweiligen «Bewohner:innen» sowie den Zugang zum Gipfel des zentralen Berges. Die ersten drei Stationen sind als isolierte, von einer Mauer umgebene Bereiche dargestellt, eine räumliche Gesamtvorstellung von ihrer Relation zueinander und von dem zu durchschreitenden (Lebens-)Weg ergibt sich daraus nicht. Bevölkert werden die Bildräume – abgesehen von dem alten Genius, der den Weg weist – von Personifikationen und teils auch abstrakten antiken Gottheiten wie den Tugenden oder der blinden Fortuna (Abb. 10). Dagegen bleiben die olympischen Göttergestalten – Apoll, Venus, Amor-Putten, das Flügelpferd Pegasus usw. –, die Alberici abweichend vom

Abb. 9
Anonymer Buchmaler, **Der Greis erläutert den jungen Männern das Gemälde**, aus der *Tabula Ceбетis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 2v





griechischen Original in seiner Textversion aufruft, im Bild ausgeblendet: Während der *Pinax* im zweiten Mauerring relativ kurz auf die Irrwege der falschen Bildung eingeht, diskutiert Alberici hier zumindest ansatzweise Apoll, die Musen, Inspiration und Liebe als zentrale Themen der humanistischen Bildung der Zeit. Möglicherweise sollte also der visuelle Parcours auf der Bedeutungsebene problemlos mit christlichen Vorstellungen vereinbar sein und das Auge zunächst nicht durch pagane Göttergestalten abgelenkt werden?

Das Ziel, die sechste Tafel, zeigt zentral in einem Garten und eingerahmt von einer kleinen Marmormauer und einer blühenden Hecke den Thron der Tugend (*Virtus*) unter einem Palm- und einem Lorbeerbaum zwischen den Gloriolen von Ewigkeit (*Aeternitas*) und Ruhm (*Gloria*). Am Eingang sitzen Studium in Gestalt eines bärtigen Gelehrten und gegenüber Mars (Abb. 11) – hier tritt also doch ein antiker Gott auf, allerdings in einer ganz un-antikischen Goldrüstung. An diesem letzten Bild wird besonders deutlich, wie sehr sich Albericis *Tabula Ceбетis* vom griechischen Originaltext entfernt hat.²² Von der dort geschilderten Glückseligkeit, die einen würdigen Lebensreisenden krönt, sind nur noch einige basale Elemente in die Darstellung übernommen: «Da sitzt doch bei dem Eingangsgebäude eine Frau von in sich ruhender Schönheit auf einem hohen Thron in edler Schlichtheit geschmückt und mit einem überaus schönen Blütenkranz bekränzt?» «So sieht es aus. Das ist die Glückseligkeit,» sagte er.²³ Alberici macht aus ihr

Abb. 10

Anonymer Buchmaler, **Erster Mauerring**, aus der *Tabula Ceбетis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 6v

in seiner lateinischen Version die Tugend auf ihrem Thron (*Sedes Virtutis*). Den Gelehrten und den Kriegsgott Mars ergänzt er, um die Tugend auf das zeitgenössische Herrscherideal von «arma et litterae», von «ex utroque Caesar» hin zuzuspitzen: Der vollendete Herrscher muss gleichermassen Wissen wie aktives (Kriegs-)Handeln beherrschen.²⁴ Im Bild wird diese Vorstellung zentral dargestellt und etwa durch die symbolische Verbindung von Lorbeer- und Palmbaum hinter dem Thron der Tugend noch weiter ausgebaut. Im Hieroglyphen-Traktat hatte Alberici nicht nur erläutert, dass der Palmzweig auf den «Unbesiegten und Starken» hinweise. Lorbeer- und Palmzweig mit Schwert und Krone stehen dort für den Triumph (Abb. 12). Zugleich evoziert der Lorbeer als Baum des Apollo immer auch dessen intellektuelle und musische Zuständigkeit. Die hieroglyphischen Sinnbilder in Albericis *Tabula Ceбетis* versuchen – das wird auch an diesem Beispiel deutlich –, eine Fülle visueller Bedeutungsdimensionen und Wissensbezüge zu entwickeln, die der Text nur unvollständig aufrufen kann.

Bei einem solchen hieroglyphischen Bildverständnis ist jeder einzelne Raumbereich, ja jedes einzelne Bildelement als Sinnträger so wichtig wie die übergreifende Raum- und Bildorganisation und der Gesamtzusammenhang. Um diese entscheidende Fülle der Personifikationen und Bildchiffren erkennbar zu machen, wurden die Szenen auf die einzelnen Mauerringe und Stationen reduziert. Auf eine perspektivische Darstellung der Gesamtanlage, die das Durchschreiten, den «Lebensweg» erkennen und visuell nachvollziehbar machen würde, verzichtete Alberici dagegen, sieht man von der winzigen Gesamtdarstellung über dem Eingang zum Tempel einmal ab. Diesen Zusammenhang konnte in seiner Wahrnehmung offenbar der Text stiften.

Ganz anders konzipiert ist dagegen die zweite, im gleichen Jahr 1507 der Öffentlichkeit



Abb. 11

Anonymer Buchmaler, **Thron der Tugend**, aus der *Tabula Cebetis* in der lateinischen Übersetzung des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 20,5×14 cm, London, British Library, MS Arundel 317, fol. 20v

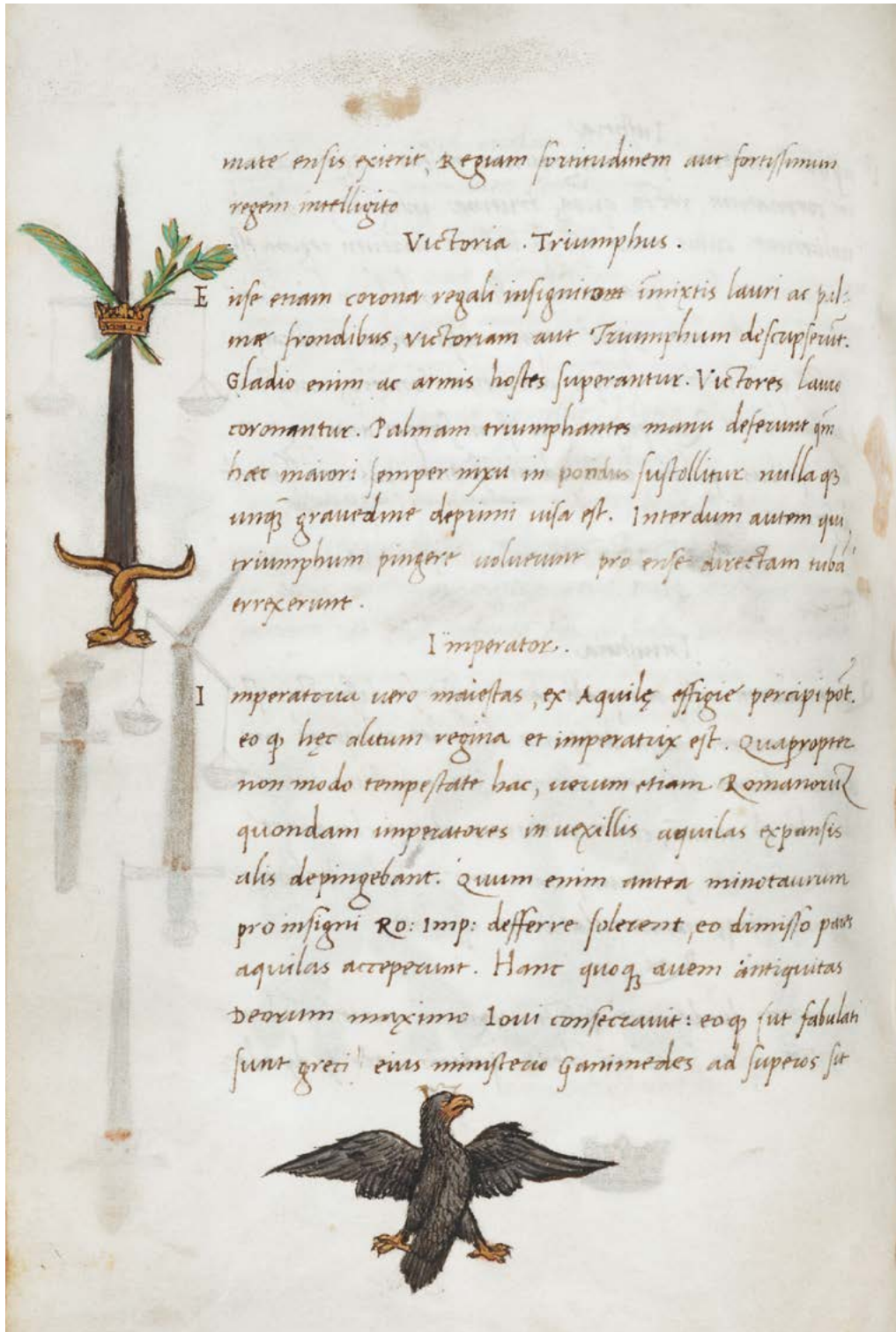


Abb. 12

Anonymer Buchmaler und Schreiber, **Hieroglyphen-Traktat** des Filippo Alberici, Pergament-Codex, 22×14,5 cm, London, British Library, Royal MS 12 C iii, fol. 5v



Abb. 13
 Titelblatt zu *Tabula Cebetis philosophi socratici cum Iohannis Aesticampiani Epistola*,
 Frankfurt/Oder: Lamparter und Murrer, 1507,
 Holzschnitt

präsentierte Darstellung der *Tabula Cebetis*. Es handelt sich um einen ganzseitigen Holzschnitt zu Beginn der in Frankfurt an der Oder gedruckten lateinischen Übersetzung des Johannes Rhagius Aesticampianus (Abb. 13).²⁵ Auf einen Blick erkennbar ist hier eine Wegsituation durch drei Mauerringe hindurch und zu einer Anhöhe hinauf. Eigenständige Zutat der Illustration ist die Differenzierung der Mauern, die immer schwieriger zu überwinden sind: vom Lattenzaun im Vordergrund über eine Mauer aus groben Blöcken bis zu einer hohen Stadtmauer mit Turm und Zinnen. Trotz der grossen, teils wenig übersichtlichen Menge von knapp 60 auf diese Ringe verteilten Personen konnten die zeitgenössischen

Betrachter die nackten (nur männlichen?) Figuren im Vordergrund vor dem Eingang von den weiblichen Personifikationen – etwa der Fortuna mit Rad auf einer Kugel links – und verschiedenen Versucherinnen hinter den Mauern wohl unterscheiden. Im Hintergrund gelingt einer Figur ein mühsamer Aufstieg und eine Krönungsszene deutet das Ziel an. Ohne weitere Beschriftungen und präzisere Attribute aber ist der genaue Sinn des Ganzen nur mit und nach Lektüre des Textes zu erfassen. Das Einfügen identifizierender Beschriftungen in späteren Illustrationen ab 1519 sollte dann Abhilfe für diese Schwierigkeit schaffen. Deutlich wird im Vergleich jedenfalls, dass der Holzschnitt von 1507 ein den genau gleichzeitigen Buchmalereien Albericis diametral entgegengesetztes Bildkonzept verfolgt. Hier geht es nicht um hieroglyphische Bildchiffren und Sinnfülle, sondern darum, die im Text geschilderte Wegsituation mit ihrer Vielzahl an Personifikationen und Aspekten visuell erfassbar zu machen: Geboten wird ein nachvollziehbarer Parcours, eine mnemotechnische Hilfestellung wohl auch für die verschiedenen Stationen und ein einleitender, neugierig machender Überblick über das Gesamthema, das der folgende Text entfaltet.

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts finden sich dann zwar in Frankreich und in der niederländischen Tradition noch einige Beispiele – Emblembücher, Tapissereien (Abb. 14), Gemälde – für den isolierend-hieroglyphischen Darstellungsmodus.²⁶ Vor allem aber tritt die Vogelflug-Gesamtschau auf die drei Mauerringe der *Tabula Cebetis* ihren überwältigenden Siegeszug durch Europa an. Dabei erlauben die zunehmende Verfeinerung der Holzschnitttechnik, dann der Kupferstich, aber auch grossformatige Gemälde immer mehr Details und damit auch hieroglyphische Elemente in diesen Darstellungsmodus zu integrieren. Was dieser Beitrag rekonstruieren wollte, ist die experimentelle Anfangssituation



Abb. 14

Anonym, **Der Garten der falschen Lehren aus der Tabula Cebetis**, französische Tapiserie, um 1550–80, 280,7×388,9 cm, New York, Metropolitan Museum

dieser Bilder und die unterschiedlichen Intentionen ihrer Erfinder vor dieser einen Erfolgsgeschichte: 1507 führte in Europa der Text der *Tabula Cebetis* im Wettstreit der Humanisten und Künstler zu zwei ganz unterschiedlichen Bildkonzepten und Wahrnehmungsweisen. Die Frage nach hieroglyphischem versus orientierendem Darstellungsmodus betraf dabei zugleich die Frage nach dem Verhältnis Text

und Bild, wobei der ‹Schriftbildlichkeit› der Hieroglyphe eine allen anderen Schriftformen überlegene epistemische Erkenntnis- und Vermittlungsfunktion zugewiesen wurde. Die Paradoxie besteht darin, dass der enorme Erfolg des orientierenden Darstellungsmodus für die *Tabula Cebetis* zugleich wieder den Sieg des Textes über das Bild bedeutete.

- 1 Grundlegend Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugent und untugent abgemalet ist»*. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973; *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; zum Kontext George Hugo Tucker, *Homo Viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Genf 2003.
- 2 Während die erste italienische Übersetzung genau dem Original des Diogenes folgt, *Le vite de gli illustri filosofi di Diogene Laertio*, Venedig: Vincenzo Vaugris, 1545, fol. 56v, schreiben die späteren illustrierten Auflagen, dass keine Schrift des Kebes bekannt sei, s. *Delle Vite De' Filosofi Di Diogene Laertio, Libri X*, Venedig: Bertoni 1606, fol. 19r.
- 3 Lotte Labowski, *Bessarion's Library and the Bibliotheca Marciana*, Rom 1979, Nr. 611; heutige Signatur ist ms. Marc. Gr. 381; insgesamt Stefano Benedetti, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Rom 2001.
- 4 Zu dem Manuskript, dessen jüngster Eintrag 1488 datiert ist, Chauncey E. Finch, «The Translation of Cebes' *Tabula* in codex Vaticanus Latinus 4037» in *Transactions and Proceedings of the American Philological Society* 85 (1954), 79–87; zum Bessarion-Bezug John Monfasani, «Platina, Capranica and Perotti. Bessarion's Latin Eulogists and his Date of Birth» in *Bartolomeo Sacchi il Platina*, hg. v. Augusto Campana und Paola Medioli Masotti, Padua 1986, 97–136, hier 113, Anm. 62.
- 5 Léon Dorez, «Recherches sur la bibliothèque de Pier Leoni, médecin de Laurent de Médicis» in *Revue des bibliothèques* 4 (1894), 73–83 und 7 (1897), 81–106; José Ruysschaert, «Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni, médecin de Laurent le Magnifique» in *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 5, 46 (1960), 37–65.
- 6 Cora E. Lutz, «Ps. Cebes» in *Catalogus Translationum et Commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hg. v. F. Edward Cranz, Bd. 6, Washington D. C. 1986, 2–14; Gerard J. Boter, «Ps. Cebes. Addenda et corrigenda» in *ibid.*, hg. v. Virginia Brown, Bd. 9, Washington D. C. 2011, 247–249.
- 7 Zu einer möglichen Adaptation auf einer zypriotisch-byzantinischen Ikone um 1500 s. Michael B. Trapp, «On the Tablet of Cebes» in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 41 (1997) Suppl. 68 «Aristotle and after», 159–178.
- 8 David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven und London 1981; Jean M. Massing, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strassburg 1990.
- 9 British Library, MS Arundel 317; dazu David Rundle, «Filippo Alberici, Henry VII and Richard Fox. The English Fortunes of a Little-Known Italian Humanist» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 68 (2005), 137–155.
- 10 Für die Bedeutung von Wald-Metaphern für Lebensführung und Herrschaft s. etwa Brooke H. Findley, «The King's Tree Body. The Taming of the Wilderness and the Ecology of Kingship in *Perceforest*» in *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 46 (2016), 233–262.
- 11 Stefano Benedetti, «La *Cebetis Tabula* e Giovan Battista Pitra «vocabuli exquisiti» e *curiositas erudita*» in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, hg. v. Stefano Colonna, Rom 2004, 183–207, hier 183f.
- 12 British Library, Royal MS 12 C iii; dazu Sonja Drimmer, «The Hieroglyphs of Kingship. Italy's Egypt in Early Tudor England and the Manuscript as Monument» in *Memoirs of the American Academy in Rome* 59/60 (2015/16), 255–283.
- 13 Brian Curran, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago u. a. 2007; zum grösseren Kontext Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015.
- 14 Für ein weiteres unmittelbar vorausgehendes Anwendungsbeispiel von Hieroglyphen neben der *Hypnerotomachia Poliphili*, s. Charles Dempsey, «Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's *Saint Mark Preaching in Alessandria*» in *Hermeticism and the Renaissance*, hg. v. Ingrid Merkel und Allen G. Debus, Washington D. C. u. a. 1988, 342–365.
- 15 Giovanni Battista Pio, *Cebetis tabulae interpretatio desultoria*, Roma, Biblioteca nazionale, cod. II. 1072; ders., «Quid oculus Iustitiae & de Ieroglyphicis nonnulla nec fastidienda nec inscita» in ders., Filippo Beroaldo u. a., *Annotiones centum*, Brescia: Bernardinus Misinta für Angelus Britannicus 1496, fol. s^{r-v}; dazu Benedetti 2004 und zur Person insgesamt Daniele Conti, Art. «Pio, Giovanni Battista» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 84, Rom 2015, 87–91.
- 16 Giovanni Battista Pio, *Annotamenta*, Bologna: Ioanes Antonius Platonius de Benedictis, 1505, fol. M1v–M3r: «Commentum Cebetis de Pithe nobis errores poculo stillante detortum esse ex sacris literis. Cap. c.».
- 17 Schleier, *Tabula Cebetis*, 40–44.
- 18 Zu den beiden bekannten Nachzeichnungen von Giovanni Battista Dosio (diese vermutlich aus den 1560er Jahren) und Giulio Clovio s. Schleier, *Tabula Cebetis*, 85–86 und 94. Nicht überlegt wurde offenbar bisher, ob ein Exemplar der sog. *Tabulae Illiaca*, deren erster Quellen-Nachweis allerdings erst aus dem 17. Jahrhundert stammt, eine Rolle für die Visualisierung der *Tabula Cebetis* gespielt haben könnte.
- 19 Im Kontext hier nur Rafael Arnold, «Die Grenzen des Dar- und Vorstellbaren. Bild und Text in der *Hypnerotomachia Poliphili*» in *Letteratura & arte* 8 (2010), 139–155.
- 20 Zusammenfassend Cornelia Logemann, *Prinzip Personifikation. Frankreichs Bilderwelt im europäischen Kontext von 1300 bis 1600*, Heidelberg 2022.
- 21 Jean-Michel Massing, *Erasmian Wit and Proverbial Wisdom. An Illustrated Moral Compendium for François I. Facsimile of a Dismembered Manuscript with Introduction and Description*, London 1995, 67–69 (zu fol. 3v–4r); darauf folgte in dem heute zerteilten Manuskript die *Verleumdung des Apelles*.

- 22 Die bisher eingehendsten Analysen der Bilder bei Sandra Sider, «Interwoven with Poems and Picture. A Protoemblematic Translation of the Tabula Cebetis» in *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference, 11–14 August 1987*, hg. v. Bernard F. Scholz, Michael Bath und David Weston, Leiden 1990, 1–17; David R. Carlson, *English Humanist Books. Writers and Patrons, Manuscript and Print, 1475–1525*, Toronto 1993, 20, 22–36, 167–68 und 171–74.
- 23 Zit. nach Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes*, 68–111, 90–91.
- 24 Claudia Brink, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München u. a. 2000.
- 25 Dazu bislang am ausführlichsten Cora E. Lutz, «Aesticampianus' Edition of the Tabula Attributed to Cebes» in *The Yale University Library Gazette* 45/3 (1971), 110–117; Schleier, *Tabula Cebetis*, 9–14.
- 26 Zu Gilles Corrozet's *Les Emblemes du Tableau de Cebes* (1543), einer Gemäldeserie von Lambert Sustris und einer Folge französischer Tapisserien aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, s. Schleier, *Tabula Cebetis*; Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1985, Bd. 1, 260–267.