Originalveröffentlichung in: Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman ; [... anlässlich der Ausstellung "Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman", Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee, Bern, 15. Oktober 2010 bis 20. Februar 2011]. Ostfildern 2010, S. 64-74 ; 76-133

zyklen der sieben todsünden vom mittelalter bis zur gegenwart

samuel vitali

Für die Visualisierung von abstrakten Begriffen stehen grundsätzlich zwei Wege zur Verfügung: die Illustration durch allegorische Personifikationen oder durch exemplarische Szenen. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich auch die Ikonografie der sieben Todsünden vom Mittelalter bis zur Gegenwart.[1] Auffällig ist jedoch, dass die beiden Modi oft kombiniert wurden, um die Anschaulichkeit der Darstellung zu erhöhen.

Die ältesten Lasterdarstellungen der abendländischen Kunst finden sich in den illustrierten Handschriften der *Psychomachie* des Prudentius (348–nach 405; Abb. S. 76).[2] Dieses allegorische Versgedicht, einer der meistgelesenen Texte des Mittelalters, schildert den Kampf zwischen Tugenden und Lastern, die als weibliche Personifikationen erscheinen; da es vor den Lasterkatalogen von Euagrios Pontikos und Gregor dem Grossen entstanden ist, tritt allerdings nur ein Teil der späteren Todsünden auf, nämlich Ira, Superbia, Luxuria und Avaritia. Aufgrund ihrer enormen Verbreitung hatten die Prudentius-Illustrationen jedoch einen grossen Einfluss auf die Lasterikonografie des Mittelalters. So kehrt eine Reihe von Motiven auch in späteren Darstellungen der Todsünden wieder, etwa der Sturz der Superbia vom Pferd (Abb. S. 76 unten rechts) oder der Selbstmord der Ira (Abb. S. 76 oben).

Die frühesten Darstellungen, die sich auf das gregorianische Todsündenschema beziehen, sind die Illustrationen zum Traktat *De fructibus carnis et spiritus* aus dem frühen 12. Jahrhundert, das früher Hugo von St. Viktor zugeschrieben wurde. Eines der ältesten Manuskripte zeigt, einander auf einer Doppelseite gegenübergestellt, zwei Diagramme mit den im Titel genannten »Früchten des Fleisches und des Geistes« (Abb. S. 77 unten): Auf der linken Seite wächst aus der Superbia, nach Gregor Wurzel aller Sünden, ein schematischer Baum hervor, dessen sieben Äste in Medaillons mit weiblichen Halbfiguren der gregorianischen Hauptlaster Vana Gloria, Invidia, Ira, Tristitia, Avaritia, Ventris Ingluvies und Luxuria enden; die Blätter, die sie festhalten, sind mit den Namen der ihnen zugeordneten Unterlaster bezeichnet. In der Krone ist Adam als Protagonist des Sündenfalls dargestellt. Der Baum der Tugenden wächst, analog dazu, aus Humilitas (Demut) hervor und zeigt die vier Kardinal- sowie die drei theologischen Tugenden (Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia, Spes, Fides und Caritas), während in der Krone Christus als *novus Adam* und Überwinder der Sünde erscheint. Die Ikonografie des Tugend- und Lasterbaumes, die in Darstellungen dieser Art begründet wurde, sollte eine lange Bildtradition haben, die bis in die Frühe Neuzeit reichte.[3] Zu den Ausläufern dieser Tradition gehört auch die Illustration des Sünden-

1 zu den Darstellungen der Todsünden allgemein siehe Blöcker 1993; Jacob-Friesen 2007; zur mittelalterlichen Lasterikonografie siehe Katzenellenbogen 1964, S. 30–39; Baschet 2000.

2 vgl. Woodruff 1930; Katzenellenbogen 1964, S. 1–13; O'Reilly 1988, S. 1–82; zur ausgestellten Handschrift siehe von Euw 2008, Bd. 1, S. 553–556, Nr. 167.

3 vgl. Katzenellenbogen 1964, S. 66 f.; O'Reilly 1988, S. 325–388; Jacob-Friesen 2007, S. 34–36.

falls in einer Ausgabe von Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* aus dem Jahr 1473 (Abb. S. 77 oben): Der Körper der Schlange verzweigt sich hier zu einem Rankengeflecht, in dem die sieben Todsünden als kleine Genrefiguren dargestellt sind.[4]

Eine Kombination aus allegorischer und exemplarischer Gestaltung zeigen die illuminierten Handschriften der *Somme le roi* (Abb. S. 78, 79), eines Traktats zur geistlichen Erbauung von Laien, das 1279 vom Dominikaner Frère Laurent (Lorens) d'Orléans für König Philipp III. von Frankreich verfasst wurde und im Spätmittelalter eine enorme Verbreitung fand.[5] In vierteiligen Illustrationen ist hier jeweils eine der sieben Todsünden einer Tugend gegenübergestellt; es handelt sich jedoch nicht um die Kardinal- und theologischen Tugenden, sondern um die sogenannten Gabentugenden, die aus den sieben Gaben des Heiligen Geistes entstehen. Den allegorischen Figuren oder Szenen im oberen Register ist zur Verdeutlichung im unteren Register je eine exemplarische Historie aus der Bibel beigefügt: So wird beispielsweise das Paar *chastée* (Keuschheit) und *luxure* (Wollust) von den Szenen *Judith und Holofernes* sowie *Joseph und Potiphars Weib* veranschaulicht, die jeweils einen keuschen (Judith, Joseph) und einen wollüstigen Protagonisten (Holofernes, Potiphars Weib) beiderlei Geschlechts zeigen. In den übrigen Fällen ist das Laster im oberen Register nicht als Personifikation, sondern durch historische Exempla oder genrehafte Szenen dargestellt: *Orgueil* (Hochmut) etwa ist durch den Sturz des alttestamentarischen Königs Ahasja (2. Kön 1, 1–18) visualisiert, *peresce* (Trägheit) durch einen untätigen Bauern, *gloutonnie* (Völlerei) durch einen sich am Tisch übergebenden Prasser.[6]

Die Gegenüberstellung der Todsünden, der Gabentugenden sowie weiterer verwandter Septenare ist charakteristisch für die moraldidaktischen Schriften der Früh- und Hochscholastik.[7] Deren systematisierende Weltsicht widerspiegelt noch ein deutscher Einblattholzschnitt aus dem späten 15. Jahrhundert, in dem in einem Kreisdiagramm von innen nach aussen in Medaillons Gottvater, die sieben Glückseligkeiten, die sieben Gabentugenden, die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sieben Bitten des Vaterunser sowie die sieben Todsünden angeordnet sind (Abb. S. 80).[8] Die Todsünden sind durch den schwarzen Hintergrund und die figürliche Darstellung hervorgehoben; in den Schriftmedaillons dazwischen sind die zugehörigen Nebenlaster aufgeführt. Gemäss dem gregorianischen Schema thront Superbia über dem Rad als Königin der Sünden vor dem Baum der Erkenntnis, flankiert von Adam und Eva. Auch hier ist ein Teil der Laster nicht als rein allegorische Personifikationen nur mit Attributen gekennzeichnet, sondern als aktiv handelnde Sünder dargestellt: so Ira als Selbstmörderin, Acedia als schlafende Spinnerin, Gula mit erhobener Flasche bei Tisch.

4
vgl. auch die ganzseitige Darstellung in einer Ausgabe von 1487: Blöcker 1993, S. 311 f., Nr. 61 und Abb. 20.

5
Zur SOMME LE ROI und ihren Illustrationen siehe Tuve 1964; Kosmer 1974 (hier zu den Darstellungen der Sünden und Tugenden bes. Bd. 1, S. 91–154, zur ausgestellten Handschrift: Bd. 2, S. 47–49).

6
In der ausgestellten Handschrift fehlen Illustrationen zu den Paaren AMISTIE (Liebe) und Neid (versinnbildlicht durch den Priester Eli sowie den Neid Sauls auf den Harfe spielenden David) sowie MISERICORDE (Erbarmen) und AVARICE (illustriert durch einen über seine Geldtruhe gebeugten Geizhals). vgl. Kosmer 1974, Bd. 1, S. 99–105, 127–135.

7
vgl. O'Reilly 1988, S. 163–169.

8
siehe dazu Major 1908, S. 12 f., Nr. 17; O'Reilly 1988, S. 203 f.; Blöcker 1993, S. 313 f., Nr. 64.

Einer streng symbolischen Bildsprache bedienen sich hingegen die Handschriften der *Etymachia*, eines im frühen 14. Jahrhundert wohl in Niederösterreich entstandenen Todsündentraktats.[9] Der in zahlreichen Abschriften erhaltene Text beschreibt in 14 Kapiteln die Laster und die gegen sie antretenden Tugenden (im Wesentlichen handelt es sich auch hier um die Gabentugenden). Ausgehend von der mittelalterlichen Tiersymbolik werden dabei jeder Personifikation vier Tiere (teilweise auch Blumen oder andere Symbole) zugeordnet, die ihr als Reittier dienen beziehungsweise Helm, Schild und Waffenrock schmücken. In den Federzeichnungen der ältesten Abschrift des Texts, die 1332 vom Mönch Gottfried im Kloster Vorau verfasst wurde, sind die Personifikationen als Ritter in zeitgenössischen Rüstungen dargestellt (Abb. S. 81).[10] Im Gegensatz zu späteren Illustratoren des Traktats gab sich der Zeichner sichtlich Mühe, die teilweise exotischen bis fantastischen Tiere korrekt abzubilden, was ihm nicht immer überzeugend gelang; so erinnert das Dromedar der Superbia eher an ein Pferd, der Oryx (eine Antilopenart) der Avaritia an einen Esel mit Raubtierfüssen.

Die Tiersymbolik der *Etymachia* und verwandter Traktate hatte aufgrund der riesigen Verbreitung der Texte einen enormen Einfluss auf die Lasterikonografie des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, auch wenn die Zuordnung der Tiere stark variierte. Die Darstellung der Todsünden als Personifikationen auf symbolischen Reittieren, sei es in Einzelfiguren oder als Prozession, war im Spätmittelalter das populärste Schema der Lasterikonografie. Ausser in den *Etymachia*-Illustrationen begegnet es auf Bildteppichen, in Stundenbüchern, in Einblattholzschnitten (Abb. S. 82 unten) und in der Buchillustration. Noch Heinrich Aldegrever lehnte sich 1552 für seine Druckgrafikserie (Abb. S. 90, 91) an diese Tradition an und übernahm teilweise (bei Superbia, Invidia und Acedia) sogar die Tierattribute aus der *Etymachia*.[11]

Eine ganz eigenständige Bildtradition begründeten die Illustrationen der *Pèlerinage de la vie humaine*, die 1330/31 von Guillaume de Deguileville verfasst wurde und in der Ausstellung in einer niederländischen Übersetzung aus dem frühen 15. Jahrhundert vertreten ist (Abb. S. 83).[12] Dieser allegorische Roman, der bis ins 17. Jahrhundert populär blieb, schildert des Leben des Menschen als Pilgerreise, während der sich der Protagonist unter anderem gegen die Verlockungen und Bedrohungen der sieben Todsünden wehren muss. Sie begegnen dem Pilger in Form von weiblichen Personifikationen, die durch ein teilweise bizarres Äusseres und kuriose Attribute gekennzeichnet sind; auf die Tiersymbolik ist dabei meist nur mit einzelnen Kennzeichen oder Körperhaltungen angespielt. Invidia ist beispielsweise als alte Frau dargestellt, die wie eine Schlange auf dem Boden kriecht und aus ihren Augen die zwei Speere der

9
siehe Harris 1994.

10
zu dieser Handschrift siehe Buberl 1911, S. 202–204, Nr. 261; Harris 1994, S. 5–13.

11
vgl. zu diesem Abschnitt Blöcker 1993, S. 136–140; Jacob-Friesen 2007, S. 33 f., 37–39; Harris / Newhauser 2005, bes. S. 245–256 (mit weiterer Literatur).

12
zur PÈLERINAGE DE LA VIE HUMAINE siehe Tuve 1966, S. 145–218; zur ausgestellten Handschrift siehe Den Haag 1980, S. 165, Nr. 67 (mit älterer Literatur); Blöcker 1993, S. 286 f., Nr. 36.

Missgunst und der Schadenfreude aussendet; auf dem Rücken trägt sie ihre mit Schwertern bewaffneten Töchter Verleumdung und Verrat, die einen Stab mit den abgeschnittenen Ohren der Verleumder beziehungsweise das Salbgefäss der Schmeichelei halten.

Gleichzeitig entwickelte sich, ausgehend von der Miniaturmalerei und der Buchillustration (Abb. S. 77 oben), im Laufe des 15. Jahrhunderts eine andere Bildtradition, in der die Todsünden nicht allegorisch, sondern durch Szenen aus dem zeitgenössischen Alltag gewissermassen im Vollzug gezeigt werden.[13] Neben Hieronymus Boschs Todsündentafel (S. 14, Abb. 1) ist das herausragende Beispiel dieser Art die Tafel eines Antwerpener Meisters (Abb. S. 85), auf der im oberen Register das Jüngste Gericht und in den beiden unteren Registern links (dem Paradies zugeordnet) die sieben Werke der Barmherzigkeit und rechts (der Hölle zugeordnet) die sieben Todsünden dargestellt sind.[14] Während die Werke der Barmherzigkeit durch historische Figuren beziehungsweise Heilige in Gegenwart Christi ausgeführt werden, sind die Sünder anonyme Zeitgenossen, die ihren Lastern in bürgerlichen Interieurs nachgehen; als Gegenstück zu Christus erscheint dabei in jeder Szene die Figur des Teufels, der die Menschen verführt. Die Darstellungen folgen meist der etablierten Bildtradition: Die sich spiegelnde Frau steht für Superbia, der Schläfer für Acedia, die bewaffneten Männer im Streit für Ira, die tafelnden Menschen für Gula, das Liebespaar für Luxuria. Eine interessante Variante stellt die Szene zu Avaritia dar, die nicht den üblichen Geizhals vor seiner Schatztruhe, sondern eine Frau zeigt, die, wie das Spinnrad und die brennende Kerze verdeutlichen, aus Geldgier nachts arbeitet. Die Gegenüberstellung der Todsünden und der Werke der Barmherzigkeit, die zwar nicht einzigartig, aber relativ selten ist,[15] ist ebenso wie die Wahl der szenischen Gestaltung der Laster durch das übergeordnete Thema des Jüngsten Gerichts motiviert: Gezeigt werden sollten neben den guten die schlechten Werke, die, wie die Figur des Teufels unterstreicht, in die Hölle führen. Das ausgesprochen didaktische Bildkonzept erklärt sich aus dem ursprünglichen Standort in der Aalmoezenierskamer (Almosenierhalle) in Antwerpen, wo das Bild die Freigiebigkeit der vornehmen Bevölkerungsschicht fördern sollte.

Mit der Erfindung von Druckgrafik und Buchdruck standen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts neue Medien zur Verfügung, mit denen diese Art der Morallehre wesentlich flexibler und günstiger breite Teile der Bevölkerung erreichen konnte. Ein herausragendes Beispiel ist Sebastian Brants *Narrenschiff* (Abb. S. 86), das wohl berühmteste deutschsprachige Buch seiner Zeit.[16] Es nimmt in 112 kurzen Kapiteln, die jeweils von einer Illustration begleitet sind, in satirischer Weise die Torheiten des Menschen aufs Korn. Neben den sechs Kapiteln, die ausdrücklich die sie-

13
vgl. Hammer-Tugendhat 1981, S. 12–16; Blöcker 1993, S. 176–191.

14
siehe Blöcker 1993, S. 304 f., Nr. 52; van Bühren 1998, S. 51–53, 245, Nr. 2 (mit älterer Literatur); christiaens 2002.

15
Für weitere Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert im ostdeutschen Raum, in England und in den Niederlanden siehe Stange 1961, Bd. 11, Abb. 309; Baschet 2000, S. 232 und Abb. 19; van Bühren 1998, S. 335 f., Nr. 37. Für die Assoziierung von Todsünden und werken der Barmherzigkeit in schriftlichen Quellen siehe O'Reilly 1988, S. 87 f., 91.

16
Zum NARRENSCHIFF siehe Manfred Lemmer, »Einleitung«, in: Brant / Lemmer 2004, S. IX–XIX; zu den Illustrationen, die zu einem Grossteil vom jungen Albrecht Dürer geschaffen worden sind, siehe Winkler 1951.

ben Todsünden behandeln (Invidia und Ira sind Gegenstand desselben Kapitels), sind weitere Abschnitte einzelnen Unteraspekten der Laster gewidmet, insbesondere solchen der Superbia.[17] Die grosse Wirkung von Brants *Narrenschiff* ist auch in der Ikonografie der Todsünden nachweisbar: Für die Entwürfe der von Léon Davent gestochenen Kupferstichserie (Abb. S. 92, 93) liess sich Luca Penni noch über ein halbes Jahrhundert später von den Bildern und Themen des Buches inspirieren.[18] Einen ähnlichen und noch länger anhaltenden Erfolg hatte Andrea Alciatis erstmals 1531 erschienenes *Emblematum liber*, in dem die Todsünden ebenfalls eine wichtige Rolle spielen: Jeder von ihnen ist ein ganzer Abschnitt gewidmet, der aus mehreren Emblemen besteht; das erste befasst sich jeweils mit der Sünde als solcher (Abb. S. 87), während die folgenden deren Unteraspekte erörtern.

Im 16. und 17. Jahrhundert wird die Ikonografie der Todsünden aber vor allem von einer langen Reihe von druckgrafischen Zyklen geprägt, in denen der allegorische Modus tonangebend ist (Abb. S. 98–101). Es handelt sich meist um stehende Personifikationen, die in architektonischen Nischen oder häufiger in der freien Landschaft dargestellt und in der Regel mit erklärenden Inschriften versehen sind. Mit Ausnahme der bereits erwähnten Folge Aldegrevers sind die Sünden nicht mehr beritten, aber weiterhin von Symboltieren begleitet, deren Zuordnung nun weitgehend festgelegt ist: Es sind dies Pfau (Superbia), Hund (Invidia), Bär oder Löwe (Ira), Esel (Acedia), Wolf oder Kröte (Avaritia), Schwein (Gula) und Ziegenbock (Luxuria). Ebenfalls relativ konstant sind Aussehen und weitere Attribute der einzelnen Personifikationen: Superbia tritt als herausgeputzte Dame mit Spiegel auf, Invidia als ausgemergelte Megäre mit Schlangenhaar, die ihr Herz isst (Symbol für die selbstzerstörerische Energie dieses Lasters), Ira als angreifender Krieger, Avaritia als hässliche Alte mit Geldsäcken, Gula als dicke Frau mit Flasche und / oder Servierteller, Luxuria als nackte junge Frau oder (seltener) als Liebespaar. Weniger stark normiert ist einzig die Erscheinung von Acedia, die im Übrigen unter wechselnden Bezeichnungen auftritt *(pigritia, otium, desidia):* Häufige Motive sind das Sitzen oder das Schlafen sowie die offene Brust (wohl als Zeichen für Nachlässigkeit und Liederlichkeit).

In den Stichen von Crispijn de Passe (nach Entwürfen von Marten de Vos; Abb. S. 99) und den Gemälden von Jacob de Backer (Abb. S. 96, 97) sind die Allegorien durch exemplarische Episoden aus der biblischen Geschichte im Hintergrund ergänzt. Diese Kombination von Personifikation und Exempel erinnert an die Illustrationen der *Somme le roi*, mit denen auch einige der historischen Beispiele de Backers übereinstimmen.[19] Dessen Serie zeichnet sich zudem durch die Einbeziehung von narrativen Elementen auch in den Allegorien im Vordergrund aus: Meist bestehen sie aus

17
vgl. Brant / Lemmer 2004, zu superbia bes. kap. 36, 60, 86, 87, 99.

18
vgl. wilson-chevalier 1996.

19
Das Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner bei superbia, Kain und Abel bei Ira, das Festmahl des Reichen bei Gula. zur Identifikation der Szenen siehe Marina Santucci, in: Neapel 1995, S. 143–145.

mindestens zwei Figuren, die den Vollzug der Sünde selber andeuten.[20] So ist der Geiz (Abb. S. 97 unten) als reicher Pfandleiher personifiziert, dem eine Mutter mit zwei Kindern ihren Ring überlassen muss, während hinter ihm der geflügelte Tod lauert.

Von diesen Zyklen unterscheidet sich die Serie Luca Pennis nicht nur durch die fünfteilige Bildstruktur, die eine Hauptszene im Oval mit vier begleitenden Szenen in Medaillons kombiniert, sondern auch durch die freie Mischung von Allegorie, historischen (beziehungsweise literarischen) Exempla und Genreszenen (Abb. S. 92, 93).

Ein Sonderfall sind aber vor allem die Zeichnungen Pieter Bruegels des Älteren, die 1558/59 von Pieter van der Heyden in Kupfer gestochen wurden (Abb. S. 94).[21] In diesen vielfigurigen Szenerien, die in apokalyptischen Landschaften angesiedelt und stark vom Vorbild der Höllendarstellungen und Versuchungsszenen Boschs geprägt sind, vermischen sich symbolische, genrehafte und grotesk-fantastische Motive. In der Mitte des Vordergrunds erscheint in der Regel die Personifikation der Sünde in Begleitung ihres Symboltiers, wobei sie meist in eine narrative Szene einbezogen ist: So sitzt Gula auf ihrem Schwein gemeinsam mit anderen Zechern und dämonischen Wesen, die sie zum Essen und Trinken anstacheln, an einem Tisch. Ira mit ihrem Bären führt einen kriegerischen Haufen an, an dessen Spitze zwei gesichtslose Soldaten eine Gruppe von nackten Menschen mit einem gigantischen Messer zerschneiden. Die bald skurrilen, bald sinnlosen Aktivitäten der Sünder, Monster und Dämonen, die die Bilder bevölkern, spielen oft auf Sprichwörter und Redewendungen an.

An Bruegels Kompositionen orientierte sich noch fast ein Jahrhundert später Joos van Craesbeeck für seine *Versuchung des heiligen Antonius* (Abb. S. 95): Unter den Gestalten, die den Heiligen bedrängen, befinden sich in vorderster Front die Vertreter der sieben Todsünden, von denen einige offensichtlich den Stichen nach Bruegel entnommen sind: so der ungewöhnliche Puter (Invidia), die Schnecke (Acedia) und dahinter der Soldat mit dem überdimensionierten Messer (Ira). Die junge Frau neben Antonius dürfte für Luxuria und – zusammen mit dem Pfau im Baum – für Superbia stehen, die gierigen Gänse unten rechts für Gula, die Geld zählende Alte in der Bildmitte ganz vorne für Avaritia.[22]

Eine ungewöhnliche Bildform wählte auch Philips Galle für seine um 1600 von Hieronymus Wierix gestochene Folge, indem er die Personifikationen zwar mit den gängigen Attributen, doch nicht als Ganzfiguren, sondern als Brustbilder in ovalen Medaillons darstellte (Abb. S. 102). Deren Rahmen sind von antikisierenden Putten belebt, die durch ihre Attribute oder Tätigkeiten die Ikonografie der Sünden ergänzen. Der enge Bildausschnitt und das ovale Format wurden in den 1620er-Jahren von Adriaen Brouwer für seinen Todsündenzyklus übernommen (Abb. S. 105). Dessen

20
vgl. Foucart 1994, s. 452 f.

21
vgl. stridbeck 1956, s. 62–125; Mielke 1996, s. 48–53, Nrn. 33–37; sellink 2007, s. 92–102.

22
Froitzheim 1988, s. 87–91.

Originalgemälde sind nur teilweise erhalten, aber durch mindestens fünf druckgrafische Folgen aus dem 17. Jahrhundert überliefert, von denen hier die älteste von Lucas Vorsterman gezeigt wird (Abb. S. 104).[23] Brouwer verzichtete fast ganz auf symbolische Motive und stellte die Laster in aufs Minimum reduzierten zeitgenössischen Genreszenen dar, so Superbia als sich herausputzende Bürgersfrau vor dem Spiegel oder Ira als vom Tisch hochfahrender Edelmann, der seinen Degen zieht. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schuf Willem Mieris ähnliche Darstellungen der Superbia und der Ira, in denen der Charakter der Sünde noch stärker durch die Gestik und Mimik der Figuren zum Ausdruck gebracht ist; möglicherweise gehörten die beiden Bilder ebenfalls zu einem Todsündenzyklus, dessen übrige Teile aber verschollen sind (Abb. S. 103).[24]

Die druckgrafischen Todsündenzyklen des 16. und 17. Jahrhunderts – so jene von Hendrick Goltzius (Abb. S. 98), Marten de Vos (Abb. S. 99) oder Dietrich Meyer (Abb. S. 100) – entstanden oft als Pendants zu solchen der sieben Tugenden. Allerdings sind es nun in der Regel nicht mehr die Gabentugenden, sondern die vier Kardinal- und die drei theologischen Tugenden, die den Lastern gegenübergestellt werden. Die Ausnahme bildet eine Grafikfolge des Pieter Furnius, in der die Gabentugenden (mit leichten Abweichungen vom mittelalterlichen Kanon) über die besiegten Todsünden triumphieren (Abb. S. 106 links). Dieses Bildschema griff im 17. Jahrhundert Raffael Custos auf, der jedoch die Tugenden durch Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi ersetzte (Abb. S. 106 rechts).

Die Umkehrung dieses Verhältnisses – den Triumph der Sünden – zeigt dagegen die siebenteilige Teppichserie aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, die um 1555 in der Brüsseler Werkstatt des Willem de Pannemaker nach Entwürfen des Pieter Coecke van Aelst entstand.[25] Nach dem Vorbild von antiken Triumphzügen thronen die weiblichen Personifikationen der Laster auf von Symboltieren gezogenen Wagen, wobei sich hinter ihnen die Flammen der Hölle öffnen. Begleitet werden sie von historischen und mythologischen Figuren, die als exemplarisch für das jeweilige Laster stehen, während die ihnen entgegengesetzte Tugend als Mahnerin in den Lüften schwebt. Tiersymbole wie historische Figuren stammen, im Einklang mit der antikisierenden Darstellungsform, mehrheitlich aus der griechischen und römischen Tradition, sodass die Symbolsprache der Teppiche teilweise beträchtlich von der gängigen Lasterikonografie der Zeit abweicht. So wird der Zug der Acedia von Somnus (Abb. S. 107), dem römischen Gott des Schlafes, angeführt; als historische Figuren erscheinen unter anderem der letzte assyrische König Sardanapal, der als Inbegriff des verweichlichten, dekadenten Herrschers galt, sowie das Paar Äneas und Dido, dessen verliebter Müssiggang beinahe die Gründung Roms verhindert hätte. Im Vordergrund

23
zu Brouwers serie und deren Nachstichen siehe Scholz 1985, S. 37–40. Ausser den beiden hier ausgestellten Bildern existiert eine Gemäldefassung der Gula (Fürstliche sammlungen, Vaduz). Der aktuelle Standort von zwei weiteren Gemälden aus der Serie (Ira und Pigritia) ist unbekannt; vgl. Scholz 1985, S. 147–151, unter Nrn. 87, 88 und 91.

24
vgl. Amsterdam 1989, S. 104–109, Nrn. 19, 20.

25
zu dieser serie siehe Bauer / Steppe 1981; Smolak 1994.

sind als Antiexemplum Aristoteles und sein Schüler Alexander der Grosse zu sehen, der vom Philosophen auf den Weg der Tugend gebracht worden sein soll, während über dem Triumphzug wohl die Tugend Fortitudo (die Stärke) schwebt.

Als allegorischer Triumphzug ist auch der *Circulus vicissitudinis rerum humanarum* des Marten de Vos gestaltet, der eine 1561 in Antwerpen durchgeführte Prozession wiedergibt (Abb. S. 108, 109). Die vermutlich von Cornelis Cort gestochene Folge ist wohl die einflussreichste unter den sechs im 16. und frühen 17. Jahrhundert entstandenen Darstellungen des Kreislaufs der Welt, die die Wechselfälle der menschlichen Gesellschaft als gesetzmässige Abfolge von positiven und negativen Zuständen beschreiben; unter Letzteren erscheinen auch die beiden Todsünden Superbia und Invidia.[26] In de Vos' Zyklus thront die jeweils herrschende Personifikation auf dem Wagen; zu ihren Füssen sitzt ihre Tochter, die die nächste Phase dominieren wird, während die sekundären Tugenden beziehungsweise Laster die Zügel halten und den Wagen begleiten. Zu den zahlreichen Kopien und Nachahmungen der Serie gehört auch eine Folge von Gemälden, die Kaspar Meglinger im frühen 17. Jahrhundert für Propst Ludwig Bircher von Beromünster ausführte (Abb. S. 110, 111).[27] Meglinger ergänzte in seinen sonst sehr getreuen Kopien den Hintergrund der Szenen um exemplarische Motive und Episoden aus der biblischen Geschichte und der antiken Mythologie.[28]

Im Laufe des Spätmittelalters wurden die Todsünden zu einem festen Bestandteil der Ikonografie des Jüngsten Gerichts und der Höllenstrafen, wie vor allem im französisch-italienischen Alpenraum zahlreiche Skulpturen- und Freskenzyklen bezeugen, die die Bevölkerung die Furcht vor den Todsünden lehren sollten.[29] Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden diese Mahnbilder vermehrt über den Buchdruck verbreitet, so in *Der Seelen Wurzgart* (Abb. S. 112) oder im *Calendrier des Bergers* (Abb. S. 113), der bis ins 18. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt wurde.[30] Ein Standardmotiv ist dabei die Bestrafung der Sünder mit Qualen, die mit ihren Lastern in Zusammenhang stehen: So wird im Holzschnitt aus *Der Seelen Wurzgart* der Geizige (oben rechts) mit dem Inhalt eines Geldsacks zwangsgemästet, der Völler (unten rechts) mit Wein und Hähnchen; links daneben ist ein Teufel im Begriff, den Zornigen mit einem Krummschwert zu zerhauen, während das wollüstige Liebespaar durch eine Schlange verbunden ist, die das Glied des Mannes umwickelt und die Frau in die Scham beisst.

Eine wichtige Rolle in der Vorstellung von den Höllenqualen spielten die Beschreibungen des *Inferno* und vor allem des *Purgatorio* in Dantes *Divina Commedia.* Nach diesem Vorbild ist der Kreis der Hölle auch in Federico Zuccaris gigantischem *Jüngsten Gericht* in der Kuppel des Florentiner

26
vgl. stuttgart / Bochum 1997, s. 151.

27
vgl. suter-Brun 2001.

28
siehe unten, s. 136, 138 f., 167.

29
vgl. dazu Baschet 2000, s. 232–252.

30
Dazu siehe Gothein 1907, s. 455 f.

Doms in Sektoren eingeteilt, die je einer Todsünde gewidmet sind (Abb. S. 114); diese ist am jeweiligen Symboltier zu erkennen, das die Verdammten den Teufeln entgegentreibt.[31] In Marten de Vos' Folge der *Vier letzten Dinge* (Abb. S. 115) erscheinen die Todsünden als dämonische Wesen mit den Köpfen ihres Symboltiers schon am Bett des Sterbenden, um ihren Tribut einzufordern; im letzten Blatt ist die Anpassung der Höllenqualen an das jeweilige Laster besonders konsequent durchgeführt und ebenso drastisch dargestellt.

Im Zeitalter der Aufklärung verlieren die Todsünden als künstlerisches Thema zunehmend an Bedeutung. Erst in der bürgerlichen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwacht das Interesse am Thema wieder, das nun jedoch weniger die Moraltheologen als die Schriftsteller und Künstler beschäftigt.[32] In den Jahrzehnten um 1900 entstehen vor allem in den grafischen Medien zahlreiche Todsündenzyklen, die oft von literarischen Texten begleitet sind.[33] Nachdem über Jahrhunderte die allegorische Darstellungsform dominiert hatte, werden nun die Laster wieder vorzugsweise anhand von Genreszenen illustriert, deren Auswahl oft an die ältere Bildtradition anknüpft. So erinnern in Eduard Illes Holzschnittfolge von 1861 (Abb. S. 116, 117) der Streit im Wirtshaus unter dem Stichwort Zorn oder der Schläfer als Sinnbild für Trägheit an die entsprechenden Darstellungen auf der Antwerpener Weltgerichtstafel; nur ist der Teufel, der dort die Menschen zum Sündigen anstachelte, nun durch die Figur des Todes ersetzt – nicht nur ein Hinweis auf den Begriff der Todsünde, sondern auch ein Indiz für die Herauslösung des Lasterthemas aus dem religiösen Kontext. Der personifizierte Tod ist ein geläufiges Motiv in der Sündenikonografie der frühen Moderne: Als eine Art Anführer der Laster erscheint er auch im Frontispiz zu James Ensors Zyklus (Abb. S. 120 oben) oder in Fritz Langs Spielfilm *Metropolis*. In anderen Serien wie *Falbalas et Fanfreluches* von Georges Barbier (Abb. S. 118, 119) sind die Sünden mit Szenen aus dem mondän-dekadenten Leben des Grossbürgertums illustriert; oft sind sie als Konflikte zwischen den Geschlechtern dargestellt oder stark sexuell konnotiert.

Freier als Barbier gingen Künstler aus dem Umkreis des Expressionismus wie James Ensor (Abb. S. 120, 121), Alfred Kubin (Abb. S. 122, 123) und Marc Chagall (Abb. S. 124) mit dem Thema der Todsünden um, indem sie die klassische Ikonografie um skurrile bis groteske Motive ergänzten und so eine komische Note ins Spiel brachten, die die Ernsthaftigkeit des Themas konterkariert. Kubin und Chagall visualisierten die Sünden teilweise nicht anhand szenischer Darstellungen, sondern mit eigenwilligen Personifikationen und fantastischen Mischwesen, die wenig oder nichts mit der Bildtradition zu tun haben: So veranschaulichte Kubin den Zorn mit einem krabbenartigen Kopffüssler, den Neid mit einem besonders

31
zum Fresko und den vorzeichnungen siehe Acidini Luchinat 1999, bes. s. 76–97; zu den ausgestellten zeichnungen siehe Birke / Kertész 1997, s. 2026–2030 (mit teilweise falschen zuordnungen der Todsünden).

32
zum »Boom des sündhaften« um 1900 siehe Hecht 2007, s. 11.

33
so die Folgen von Marc Chagall (Abb. s. 124) und Vic Gentils (Abb. s. 125).

enigmatischen Schornsteinfeger, während Chagall, der für jede Sünde mindestens zwei Illustrationen schuf, den Hochmut als eitlen Geck mit Hahnenkopf darstellte.

Während die vielen Todsündenzyklen in der Kunst der letzten Jahrzehnte von der ungebrochenen Faszination des Themas zeugen, so ist in den meisten Arbeiten eine gewisse Distanz spürbar: Der Lasterkanon wird selten affirmativ zelebriert, sondern in der Zurschaustellung ebenso infrage gestellt. In den Mitteln, mit denen die Begriffe visualisiert werden, ist dabei eine enorme Vielfalt festzustellen: Sie reichen von der Illustration durch mehr oder weniger abstrahierte Genreszenen über die Personifikation bis zu gänzlich ungegenständlichen Lösungen.

So steht die Siebdruckserie *De acht hoofdzonden* des belgischen Künstlers Vic Gentils, die im Anschluss an eine gleichnamige Gruppe von Holzplastiken entstand und zusammen mit Gedichten von Hugues C. Pernath als Mappe publiziert wurde (1970; Abb. S. 125), in der Tradition der Zyklen aus Genreszenen.[34] Gentils verstärkte jedoch die surreale Note, indem er die Figuren analog zu seinen Holzplastiken gliederpuppenartig aus Möbelteilen und ähnlichen Versatzstücken zusammensetzte und in spätmittelalterliche Interieurs platzierte, die an die Innenräume der altniederländischen Malerei erinnern.[35]

Dagegen stellt Peter Bräuninger die Todsünden in naturalistischen Szenen aus dem städtischen Nachtleben dar, die aneinandergereiht das zusammenhängende Panorama einer Strasse ergeben (Abb. S. 126, 127 unten). Indem die Laster hier als notwendige Folge der Situationen und Einrichtungen unseres Alltags erscheinen – ein Autounfall provoziert Zorn, ein Restaurant Völlerei, eine Bank Habgier, eine gut besuchte Vernissage Neid usw. –, unterstreicht die Bildfolge die Allgegenwart der Todsünden in unserer Gesellschaft. Durch den distanzierten Betrachterstandpunkt, der die Handelnden zu anonymen Figuren ohne erkennbare Gesichtszüge macht, vermeidet der Künstler dabei jegliche Wertung.

Alltagsszenen zeigt auch Martin Mull in seinen Gemälden (2008; Abb. S. 128, 129), die auf gefundenen Amateurfotos aus den 1950er-Jahren beruhen. Bei den wenigsten Bildern der Serie ist jedoch die Assoziation mit der entsprechenden Todsünde so unmittelbar einleuchtend wie bei *Gluttony;* bei manchen wirkt der Titel in komischer Weise unangemessen oder übertrieben (etwa im Falle des sich freundlich anlächelnden Paars am Strand, das für Wollust steht), bei anderen, wie *Greed*, ist der Zusammenhang mit der Todsünde geradezu rätselhaft.[36] Mulls Bilder beziehen ihre Spannung also aus der Enttäuschung der Erwartungshaltung des Betrachters: Sie verweigern gerade jene Anschaulichkeit der Sünde, um die sich die Künstler während Jahrhunderten bemüht hatten.

Diese Anschaulichkeit suchte auf der anderen Seite Eva Aeppli in ihrem

34
Als achte sünde führte Gentils die »zweifelnde wollust« (»de twijfelnde wellust«) ein. zur skulpturengruppe siehe Brüssel / Rotterdam 1970, Kat. 46.

35
zur Bewunderung Gentils' für die altniederländische Malerei siehe Bekkers 1977, s. 16.

36
vgl. Boucher 2009.

Todsündenzyklus, den sie, gleichsam um die Menschlichkeit der Laster zu unterstreichen, *Quelques faiblesses humaines* nannte (Abb. S. 126, 127 oben). Indem die Künstlerin die Merkmale dieser »Schwächen« in sieben Charakterköpfen kondensierte, denen sich die negativen Leidenschaften in die Gesichtszüge einschreiben, schuf sie Lasterpersonifikationen, die ohne allegorische Motive auskommen. Einen verwandten Ansatz wählte Magnus Plessen: Er behandelte das Thema gewissermassen in Affektstudien (Abb. S. 130, 131), doch ohne dazu den zentralen Ausdrucksträger, das Gesicht, ins Bild zu setzen. Stattdessen beschränken sich seine Fotos auf einen nackten männlichen Oberkörper, dessen Posen und Verrenkungen die zugrunde liegenden seelischen Spannungen zum Ausdruck bringen sollen.
Rein abstrakter Mittel bedienen sich hingegen das Künstlerduo Lutz / Guggisberg (Abb. S. 132) und Bruce Nauman für ihre Todsündenzyklen. Nauman hat sich mit dem Thema der sieben Tugenden und sieben Laster in mehreren Arbeiten auseinandergesetzt, die zugunsten des reinen Schriftbilds auf jegliche Illustration verzichten und alle auf demselben scheinbar simplen Prinzip beruhen: Der Name einer Tugend (in gerader Kapitale) wird jeweils überlagert von jenem einer der Todsünden (in kursiver Kapitale).[37] Ein Moment der Irritation entsteht dadurch, dass die Tugend- und Lasterreihen aus unterschiedlichen Traditionen stammen und daher die Begriffspaare mit Ausnahme von *Temperance / Gluttony* nicht wirklich zusammenpassen. In der monumentalen Neoninstallation, die 1983 bis 1988 im Auftrag der Stuart Collection für die University of California in San Diego entstand und nun in einer etwas verkleinerten Ausstellungskopie an der Fassade des Kunstmuseums zu sehen ist (Abb. S. 133), leuchten die Tugenden reihum im Uhrzeigersinn und die Laster im Gegenuhrzeigersinn sowie in leicht unterschiedlicher Kadenz auf; in regelmässigen Abständen leuchten alle Tugenden sowie, unabhängig davon, alle Laster gleichzeitig auf. Die sich überlagernden Rhythmen führen zu allen denkbaren, scheinbar zufälligen Kombinationen. Wie in anderen Werken, in denen Nauman Grundfragen der Menschheit – Sexualität, Gewalt, Politik – anspricht, vermeidet es der Künstler auch in *Virtues and Vices*, Antworten zu geben. Das Neben- und Übereinander der Tugend- und Lasterbegriffe und die Dynamik des flackernden Schriftbildes bringen jedoch die starre Werteskala in Bewegung, weichen die apodiktische Klarheit und Stabilität der Moralbegriffe auf und regen den Betrachter zur Reflexion über ihre Bedeutung und Gültigkeit in der heutigen Gesellschaft an.

Hinweis zu den Abbildungen: Soweit die Abfolge der einzelnen Abbildungen der Todsündenzyklen nicht aus werkimmanenten Indizien hervorgeht, sind sie im Katalog nach dem gregorianischen Schema SIIAAGL (Superbia – Invidia – Ira – Acedia – Avaritia – Gula – Luxuria) angeordnet.

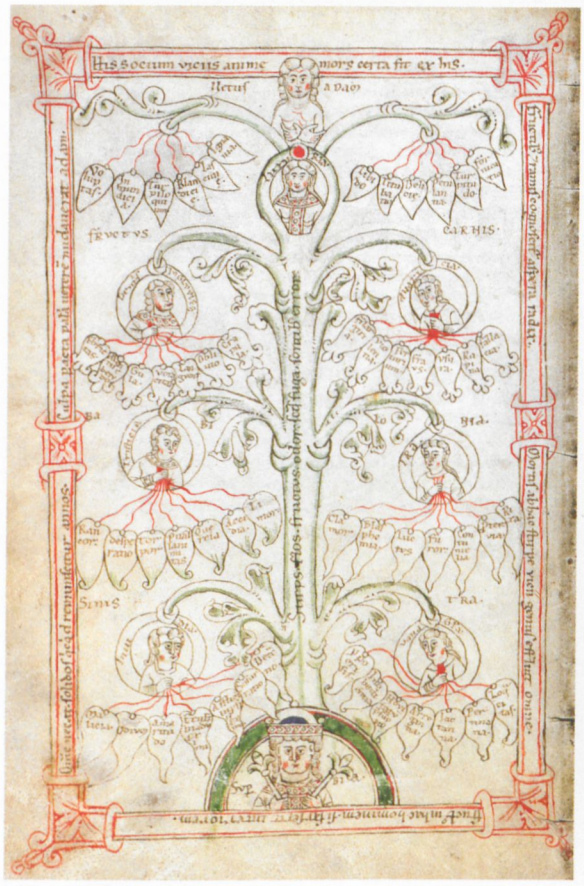
37
zu dieser werkgruppe vgl. cornwell 2002; Jacob-Friesen 2007, s. 82–84 (mit weiterer Literatur).

Anonym

PATIENTIA UND IRA: OBEN: PATIENTIA WIRD VON IRA ANGEGRIFFEN; DER TOD DER IRA; UNTEN: PATIENTIA SPRICHT ZU HIOB, DER VON DEN LASTERN VERFOLGT WIRD / HUMILITAS UND SUPERBIA / STURZ UND ENTHAUPTUNG DER SUPERBIA, Illustrationen aus: Prudentius, PSYCHOMACHIE, St. Gallen, 3. viertel des 11. Jahrhunderts

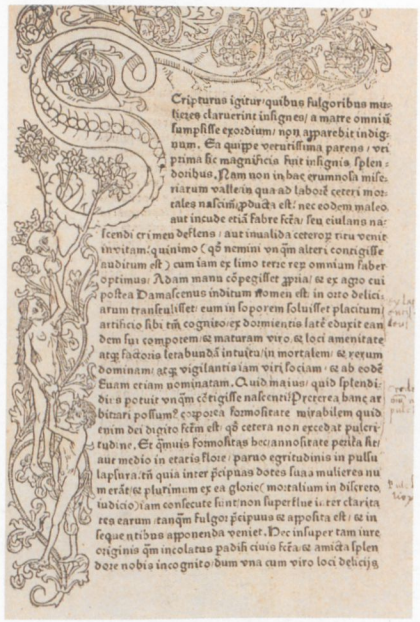
Anonym

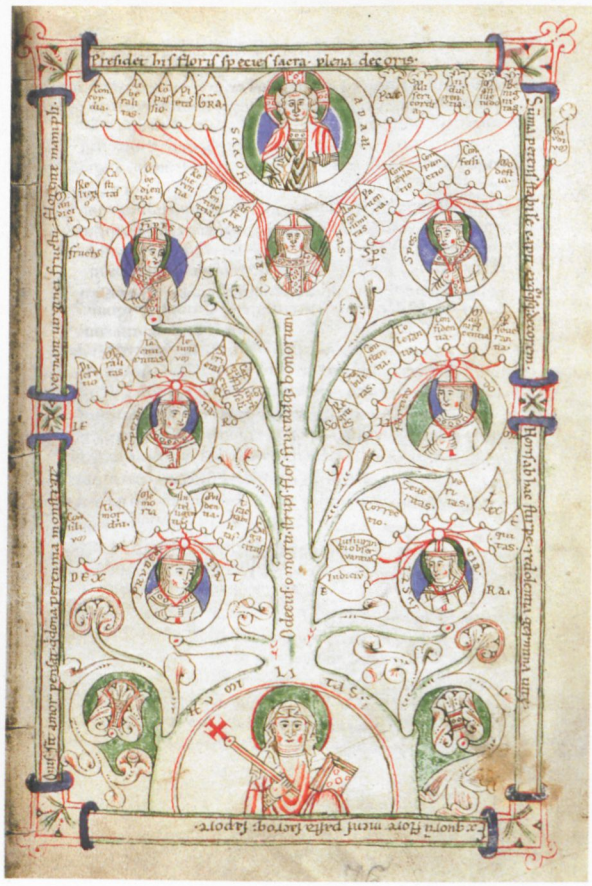
ARBOR VITIORUM (Der Baum der Laster) und ARBOR VIRTUTUM (Der Baum der Tugenden), Illustrationen aus: Pseudo-Hugo von St. Viktor, DE FRUCTIBUS CARNIS ET SPIRITUS, Salzburg, 2. Drittel des 12. Jahrhunderts



Anonym

SÜNDENFALL, Illustration aus: Giovanni BOCCACCIO, DE CLARIS MULIERIBUS, Ulm 1473





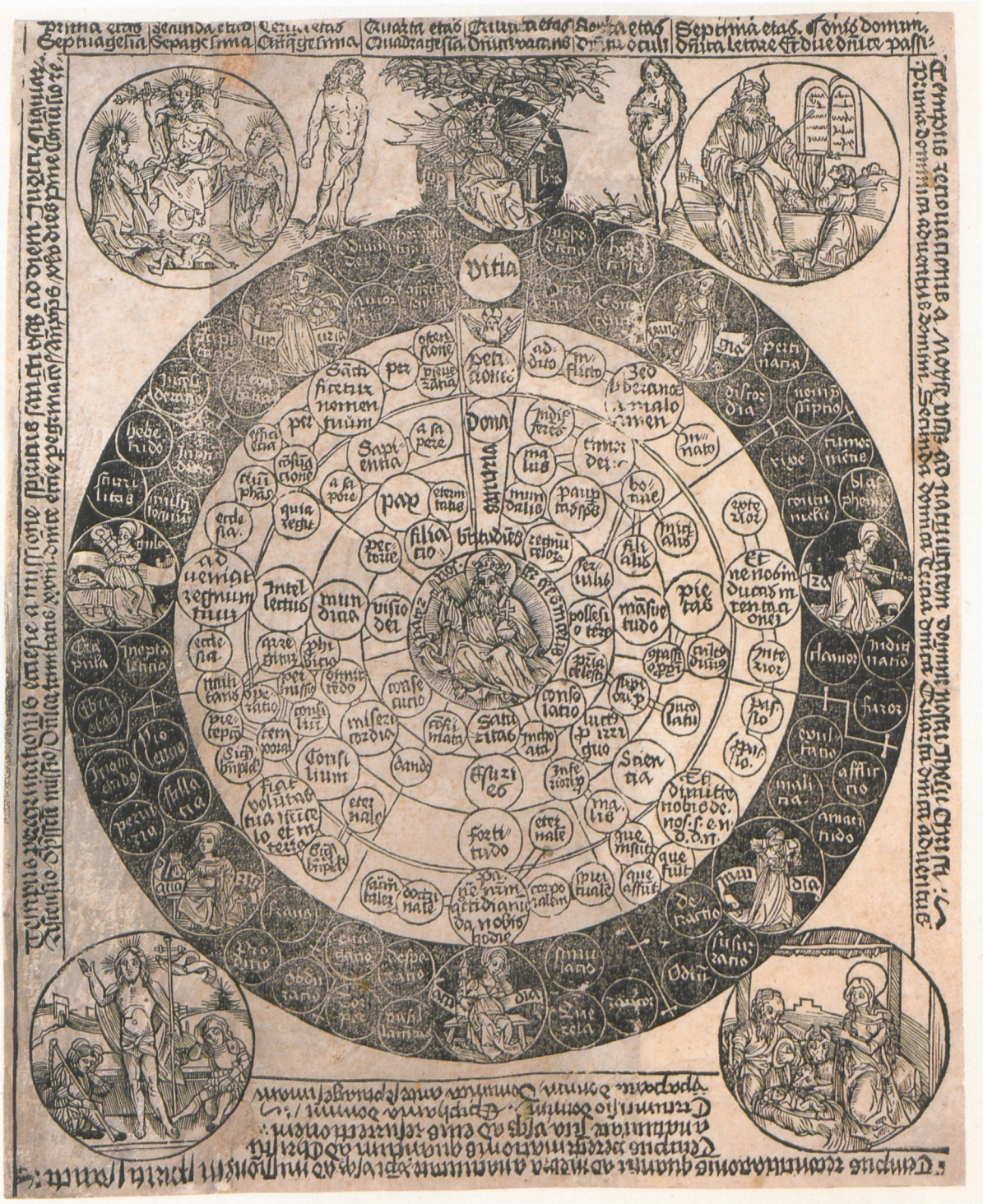
Anonym

HUMILITAS (DEMUT), STOLZ (STURZ DES KÖNIGS AHASJA), DAS GLEICHNIS VOM ZÖLLNER UND VOM PHARISÄER / AEQUITAS (GERECHTIGKEIT), FELONIE (TREULOSIGKEIT; KAIN TÖTET ABEL), ARCHE NOAH, MOSES TRENNT DIE STREITENDEN JUDEN / DIE TAPFERKEIT, DIE TRÄGHEIT, DAVID UND GOLIATH, ARBEIT / CASTITAS (KEUSCHHEIT), LUXURIA (WOLLUST), JUDITH UND HOLOFERNES, JOSEPH UND DIE FRAU DES POTIPHAR / SOBRIETAS (NÜCHTERNHEIT), GULA (VÖLLEREI), DER REICHE MANN UND DER ARME LAZARUS, DER REICHE MANN IN DER HÖLLE, Illustrationen aus: Frère Laurent, LA SOMME LE ROI, Paris, um 1295

sobriete
glouronnie
le riche homme

Anonym

DIE VIER CHRISTLICHEN ZEITALTER (TUGEND- UND LASTERTAFEL)
MIT TEXTERLÄUTERUNGEN, (süddeutsch, München?) um 1490–1500



Anonym

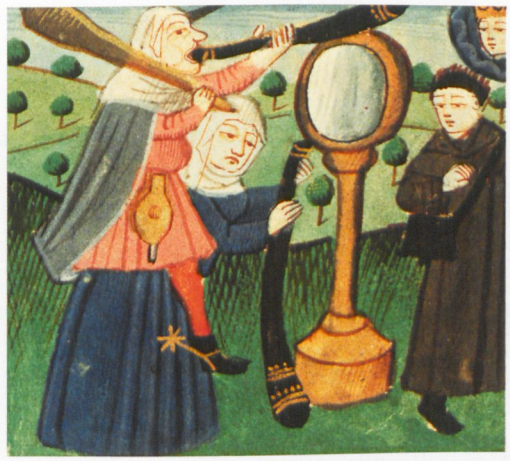
SUPERBIA (HOCHMUT), LUXURIA (WOLLUST), AVARITIA (HABGIER), IRA (ZORN), INVIDIA (NEID), ACEDIA (TRÄGHEIT), GULA (VÖLLEREI), Illustrationen aus: TRACTATUS DE SEPTEM VITIIS ET VIRTUTIBUS (ETYMACHIA), VORAU, um 1332

Anonym
DIE SIEBEN TODSÜNDEN UND DER TEUFEL,
um 1480–1490

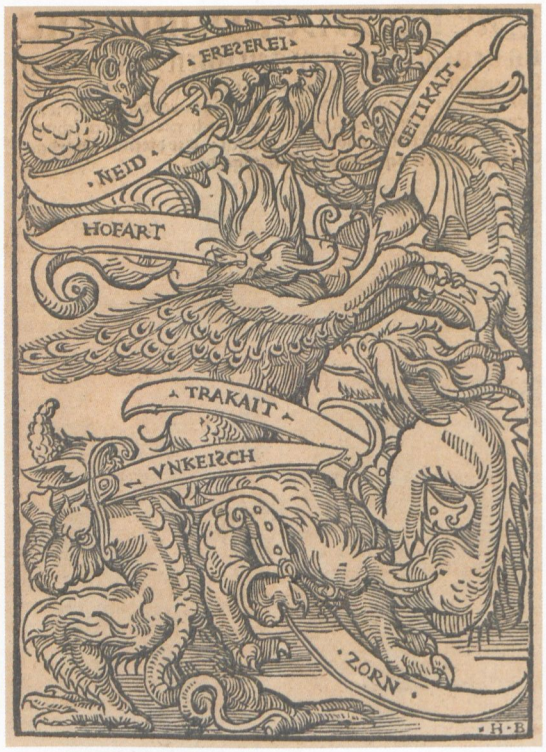
Anonym
DAS RAD DER TODSÜNDEN, Illustration aus: Anonym,
BUCH DER KUNST, DADURCH DER WELTLICHE MENSCH MAG
GEISTLICH WERDEN, Augsburg 1478

Anonym

DIE BEGEGNUNG DES PILGERS MIT ACEDIA (TRÄGHEIT) / SUPERBIA (STOLZ) / INVIDIA (NEID) / IRA (ZORN) / AVARITIA (HABGIER) / GULA (VÖLLEREI) UND LUXURIA (WOLLUST), Illustrationen aus: Guillaume de Deguileville, DIE PELGRIMAGE VAN DER MENSCHELIKER CREATUREN (PÈLERINAGE DE LA VIE HUMAINE), Holland, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts



Hans Burgkmair der Ältere
SIEBEN DÄMONISCHE TIERE ALS DIE SIEBEN HAUPTSÜNDEN, Illustration aus: Johannes Geiler von Kaisersberg, DAS BUCH GRANATAPFEL, Augsburg 1510



Hans Baldung Grien
DIE SIEBEN TODSÜNDEN (SIEBEN DÄMONISCHE TIERE ALS DIE SIEBEN HAUPTSÜNDEN), Illustration aus: Johannes Geiler von Kaisersberg, DAS BUCH GRANATAPFEL, Strassburg 1511

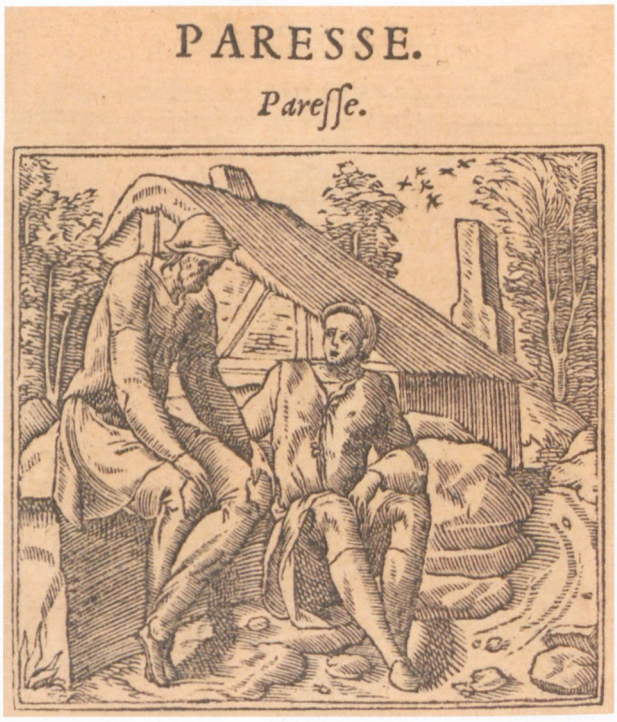
Antwerpener Meister

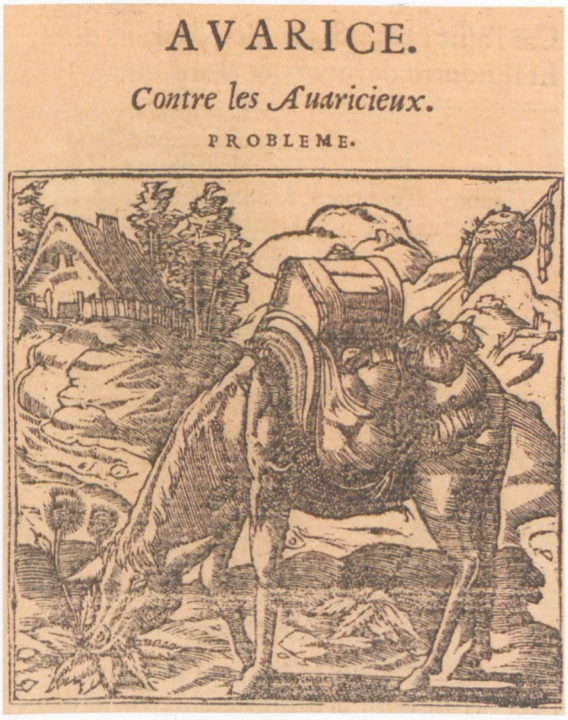
DAS JÜNGSTE GERICHT, DIE SIEBEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT
UND DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1490–1500

Anonym / Albrecht Dürer

VON TRAGKEYT UND FULHEYT (Anonym) / VON GYTIKEYT (Anonym) / VON FULLEN UND PRASSEN (Albrecht Dürer), Illustrationen aus: Sebastian Brant, DOCTOR BRANTS NARRENSCHIFF, Basel 1509

Anonym
PARESSE / AVARICE / GOURMANDIE, Illustrationen aus:
Andrea Alciati, EMBLÈMES D'ALCIAT, Lyon 1549





Hans Burgkmair der Ältere
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1510

Georg Pencz
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1540er-Jahre

Heinrich Aldegrever

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1552

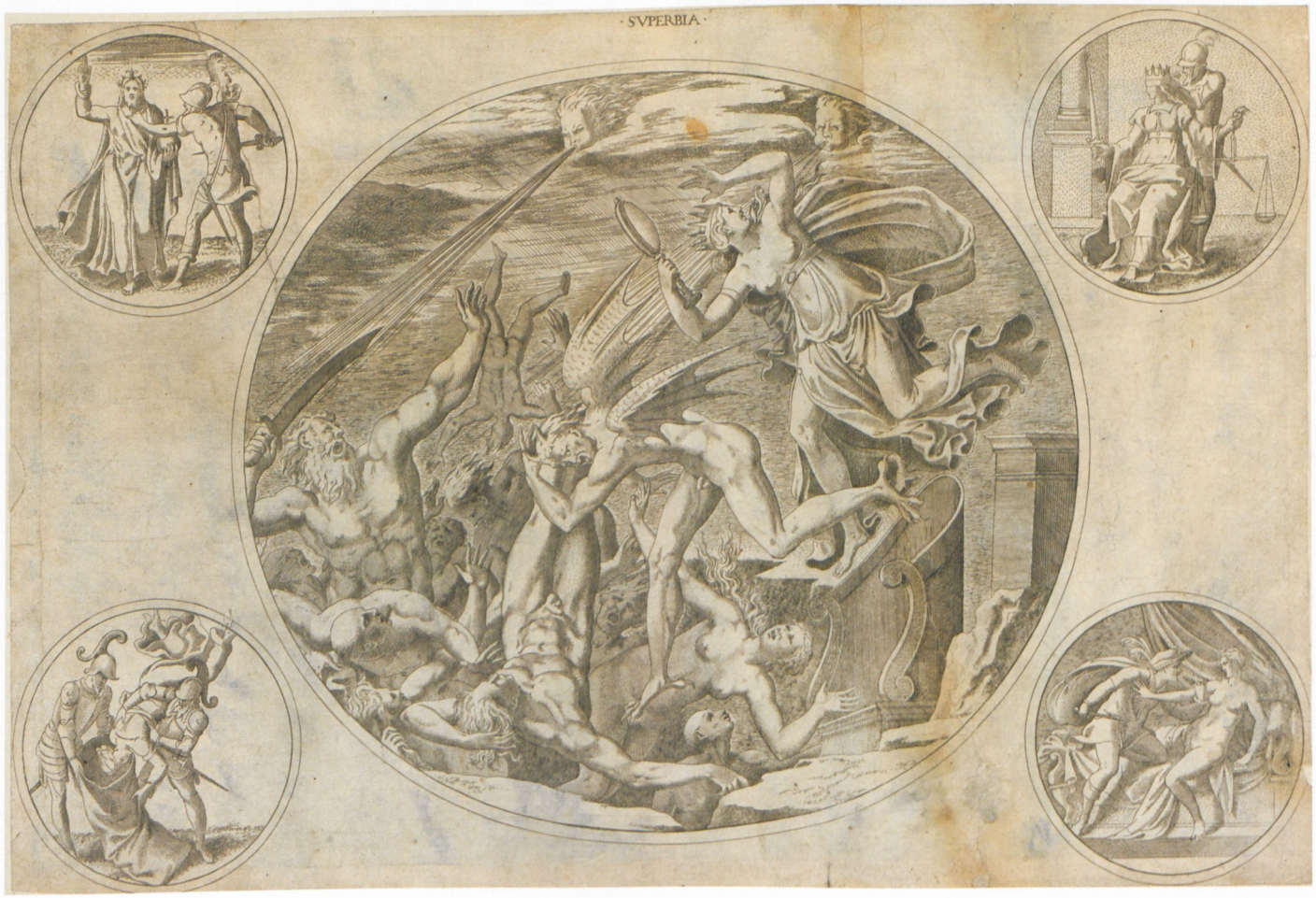
Proditor infidus raptor pietatis inernus
Miles Auaritiam sponte sequūtur herā

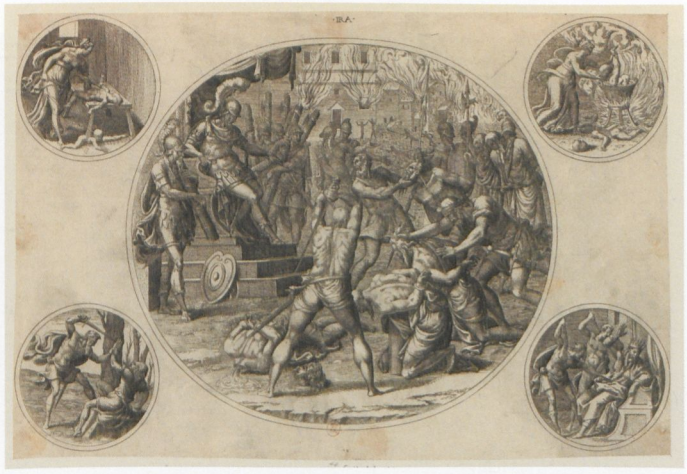
Inglumie sensus hebetat Gula fœda sagates
Parturiēt comiti gaudia vana suo

Deꝑmit ingenuas animi caligine vires
Contemptrix summi spurca Libido Dei

Léon Davent, nach Luca Penni

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1550–1556





Pieter van der Heyden, nach Pieter Bruegel dem Älteren

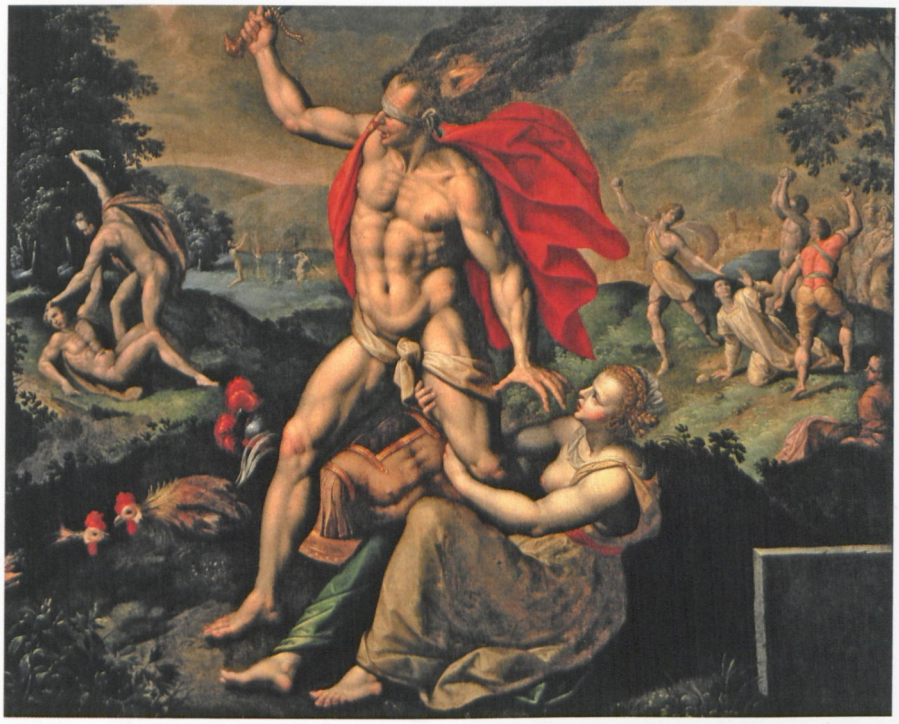
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1558

Joos van craesbeeck

DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS, um 1650

Jacob de Backer

ALLEGORIE DES NEIDES / ALLEGORIE DES ZORNS /
ALLEGORIE DES GEIZES, um 1570–1575



Jacob Matham, nach Hendrick Goltzius

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1587

crispijn de passe I, nach marten de vos

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1590–1600

Dietrich Theodor Meyer der Ältere

SECHS REIHENBILDER DER GÖTTER, PLANETEN, ELEMENTE UND JAHRESZEITEN, ARTES LIBERALES, TUGENDEN UND TODSÜNDEN, um 1600

Jacques callot

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1617–1620

Hieronymus Wierix, nach Philips Galle
INVIDIA / ACEDIA / GULA, aus: DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1600

willem van mieris

DIRNE (HOCHMUT), 1684 / RAUFBOLD (ZORN), 1683

Lucas vorsterman I, nach Adriaen Brouwer

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1625–1628

Adriaen Brouwer

DIE TOILETTE (SUPERBIA) / DER GEIZ, um 1625–1628

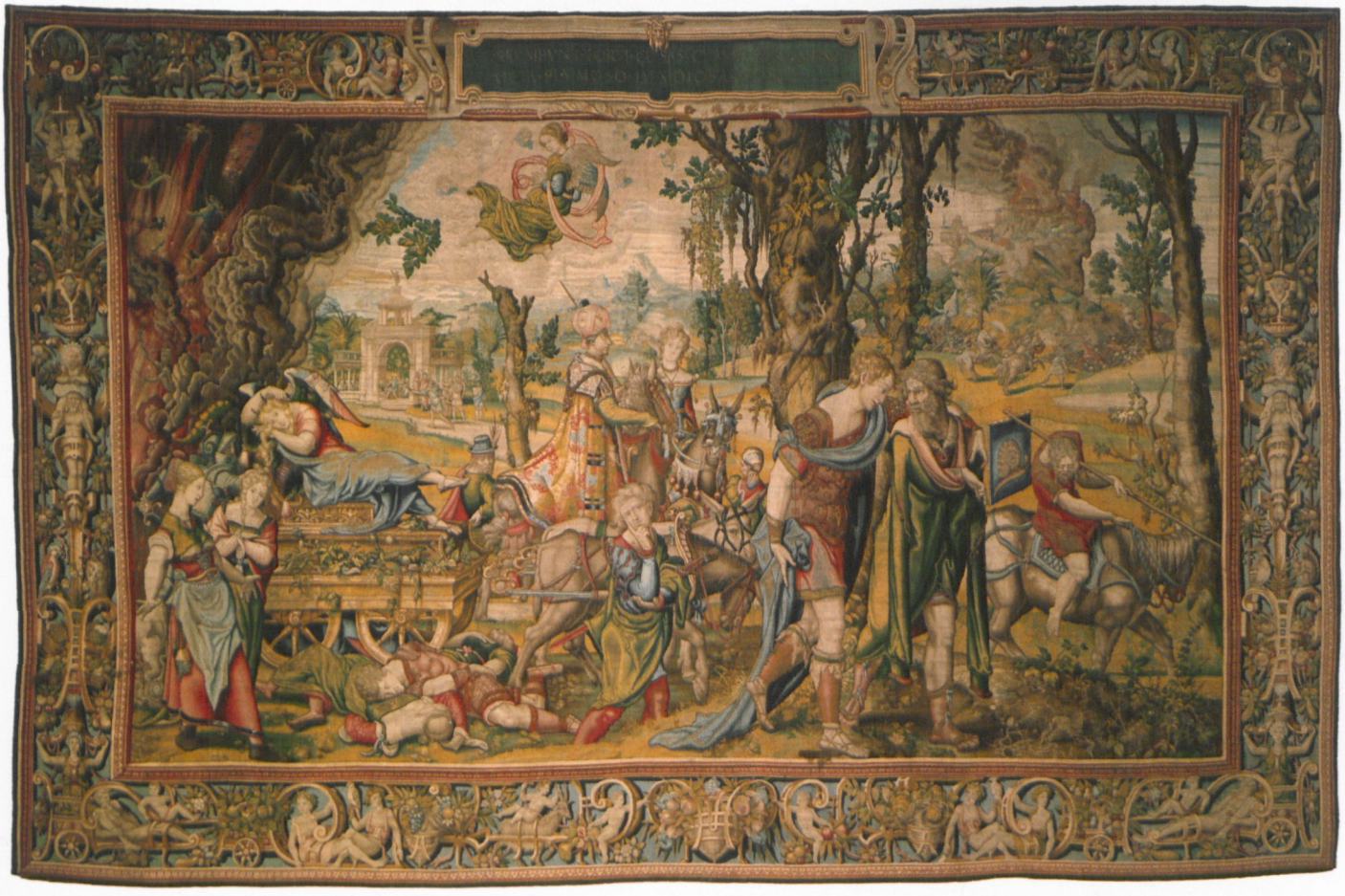
Pieter Jalhea Furnius

SUPERBIA UND HUMILITAS / LUXURIA UND CASTITAS, aus: DIE SIEBEN TODSÜNDEN UND DIE SIEBEN TUGENDEN, 16. JAHRHUNDERT

Raffael custos

DIE HOFFART / DIE GAILHAIT, aus: TRIUMPHIERENDER CHRISTUS UND SIEBEN TODSÜNDEN, 16. Jahrhundert

willem de pannemaker (werkstatt), nach pieter coecke van aelst
DIE TRÄGHEIT (ACEDIA), aus der Serie DIE SIEBEN TODSÜNDEN, um 1555



cornelis cort, nach maarten van heemskerck

CIRCULUS VICISSITUDINIS RERUM HUMANARUM, 1564

PAX vecta curru VNANIMITATE tandem adest
Delapsa caelo, mater alma OPVLENTIAE
Auriga, AMOR CONCORDIA, VTILITAS, equi.

Comites, suum IVSTITIA tribuens cuilibet,
Et VERITAS & gnara DILIGENTIA;
Et omnium artium parens INDVSTRIA.

Auriga MVNDI TEMPVS, alites equos
NOCTEM et DIEM indefessus in gyrum rapit.
FLAMMA, AVRA, TERRA et AQVA sorores rapit.

Totidem que fratres ZEPHYRVS, AQVILO, EVRVS, NOTVS
Quam mox leges, in rebus humanis creant
Vicissitudinariam vicissitudinem.

Kaspar Meglinger
DER TRIUMPHZUG DER SUPERBIA, 1616

Kaspar Meglinger

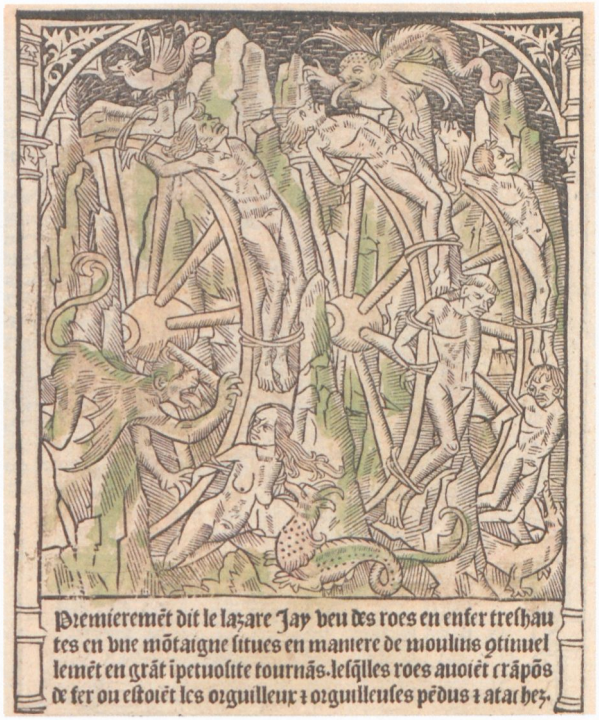
DER TRIUMPHZUG DER INVIDIA, 1616

Anonym

DAS FEGEFEUER, AUCH: DIE SIEBEN TODSÜNDEN, aus:
DER SEELEN WURZGART, Ulm 1483

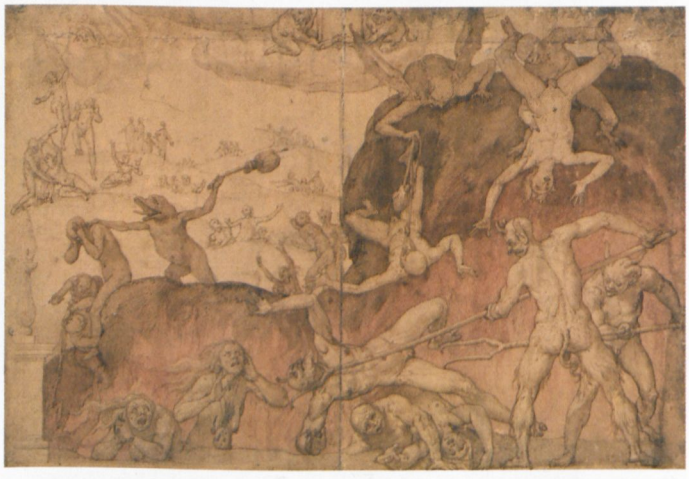
Anonym

DIE HÖLLENSTRAFE DER STOLZEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER NEIDISCHEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER UNMÄSSIGEN, Illustrationen aus: LE GRANT KOMPOST ET KALENDRIER DES BERGIERS, Genf 1497



Federico zuccari

DIE HÖLLENSTRAFE DER ZORNIGEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER TRÄGEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER GEIZIGEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER UNMÄSSIGEN / DIE HÖLLENSTRAFE DER WOLLÜSTIGEN, um 1575–1578



Hieronymus wierix, nach Marten de vos

DIE STUNDE DES TODES / DIE HÖLLE, aus: DIE VIER LETZTEN DINGE, 16./17. Jahrhundert

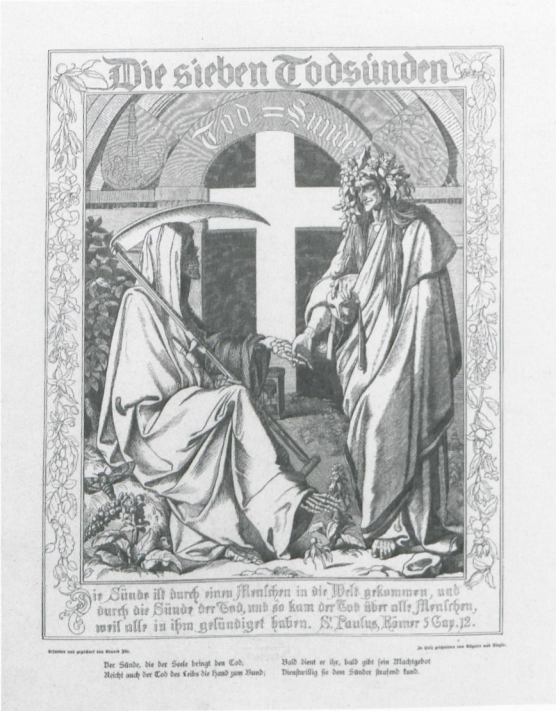
Quatuor hominis nouissima, ne Catho spectator parui pendas, hoc typus tibi ob oculos ponit, quæ si secundum sapientis consilium memoratus fueris, in æternum non peccabis. Bene etiam vivendo, si mors adueniat, facile in manus nouissimi Patris, malignorum spiritui tentationeq; superabis, vltimaq; nouissima faustus tibi succedent.

AMPLISSIMO CLARISSIMOQVE VIRO DOMINO D. IOANNI VAN WINGENE DVCATVS BRABANTIÆ VICECANCELLARIO DIGNISSIMO DOMINO SVO HENR. COSTERIVS BRVXELL. SCHOLARCHA D.D.

Quartum nouissimum hoc nouissimorum nouissimum, tristitiæ tristitiarum tristissima est, ex hac siquidem poena vt nulla est redemptio speranda, ita quæ supplicium nulla mitigatio damnato exspectanda, sed potius in singula momenta nova afflictio insurgit, nunquam enim nec vermis conscientiæ interimitur, nec ignis gehennæ extinguitur.

Eduard Ille

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1861



Trägheit.

„Wie wird die Zeit so lange mir?“
— „Sie Euch zu kürzen bin ich hier!“

Geiz.

„Was schaffst Du hier an meinem Platz?“
„Ich helf' Dir hüten Deinen Schatz!“

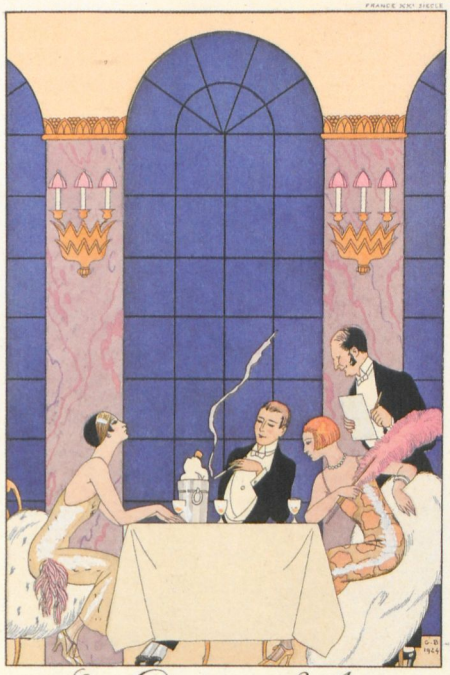
Völlerei.

„Wird mich Dein Mahl auch lustsam nähren?“
„Nein and'ren soll Ihr mehr begehren?“

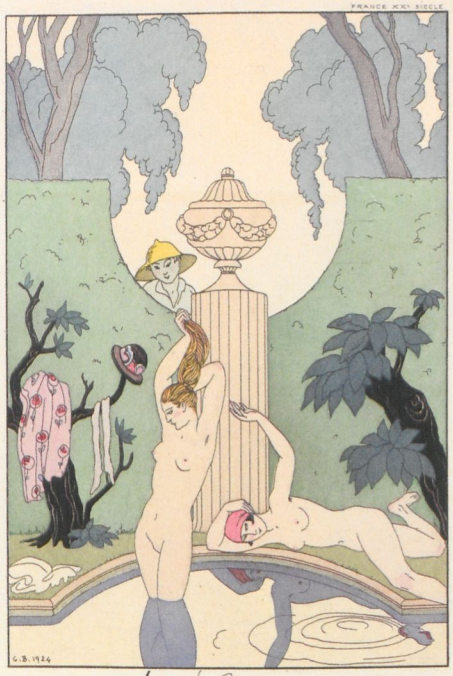
Wollust.

„Halt', schöner Mensch, halt', sei meine!“
„Folg' mir nur nach, — bald bin ich Deine!“

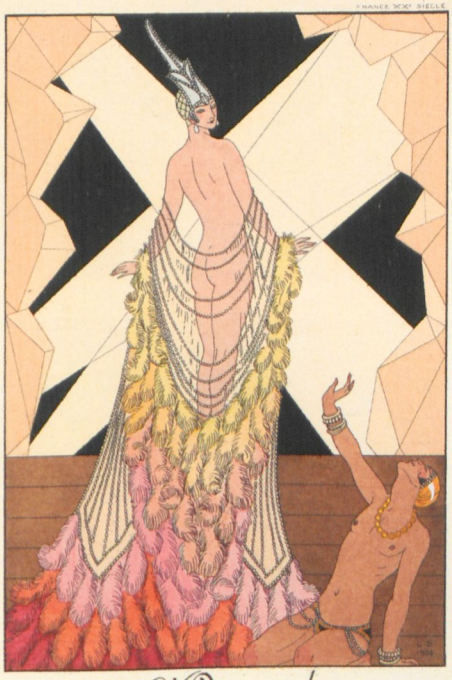
georges barbier
L'AVARICE, L'ENVIE, LA COLÈRE, LA GOURMANDISE,
LA LUXURE, L'ORGUEIL, LA PARESSE, aus: FALBALAS
ET FANFRELUCHES, 1925



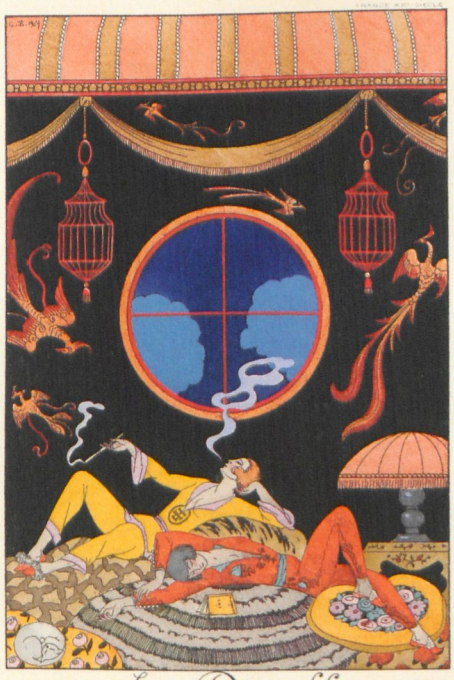
La Gourmandise



la Luxure?



L'Orgueil

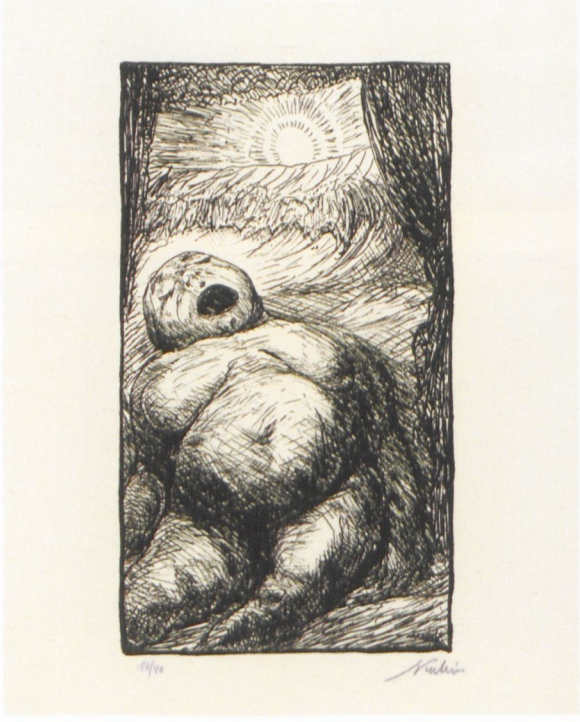


La Paresse

James Ensor
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1888–1905

Alfred Kubin

DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1914

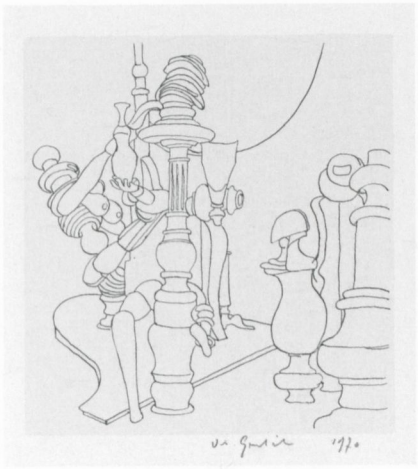


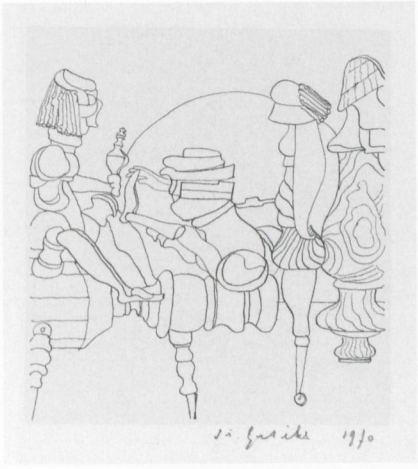
marc chagall

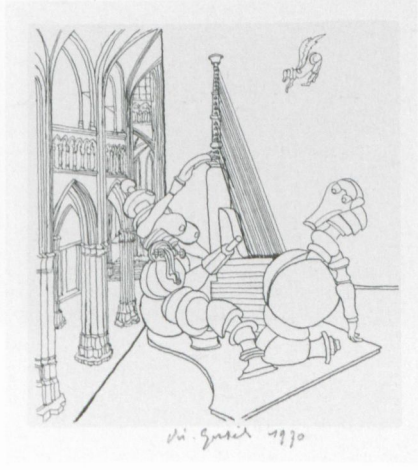
FRONTISPIZ / DER HOCHMUT I / DIE BEGIERDE I / DER ZORN I /
DIE TRÄGHEIT II / DER GEIZ II / DIE VÖLLEREI I / DIE WOLLUST I,
aus: DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1925

vic gentils

DE ACHT HOOFDZONDEN (DIE ACHT HAUPTSÜNDEN), 1970

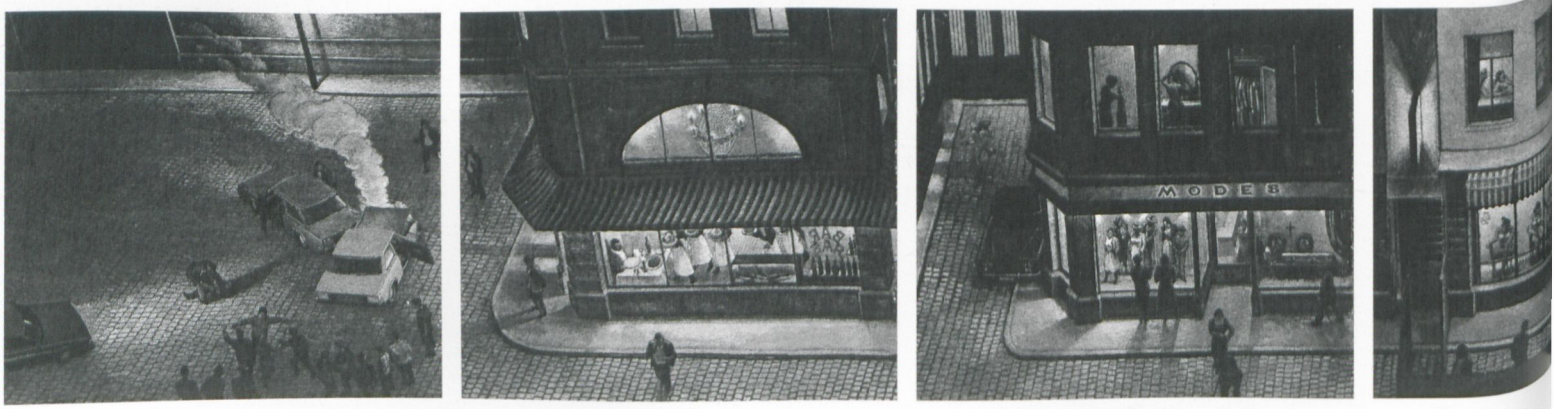


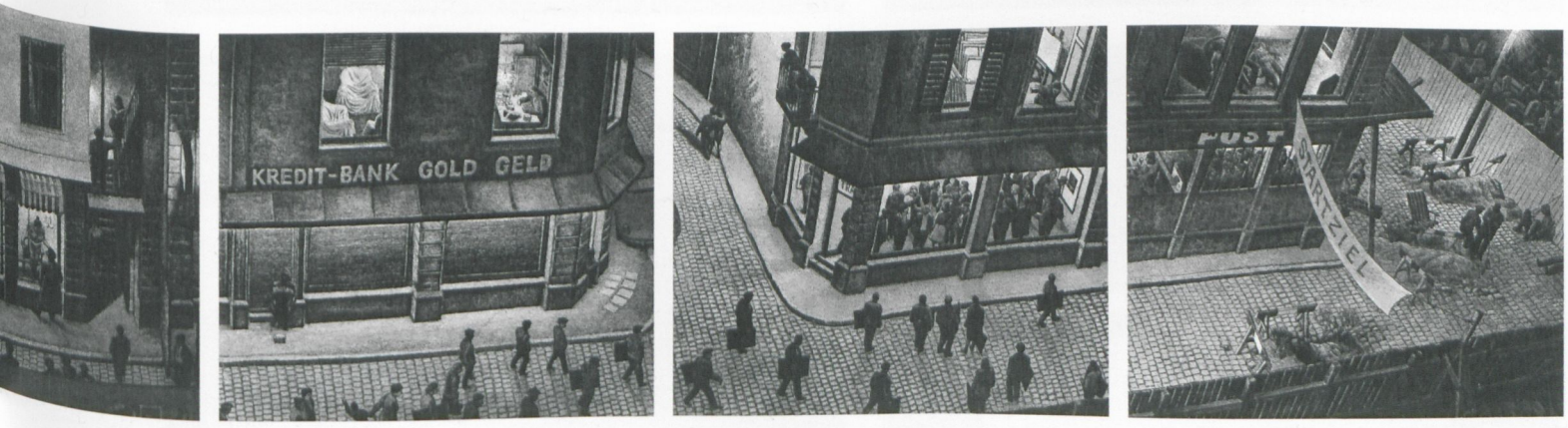




Eva Aeppli
QUELQUES FAIBLESSES HUMAINES, 1993/94

Peter Bräuninger
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, 1990

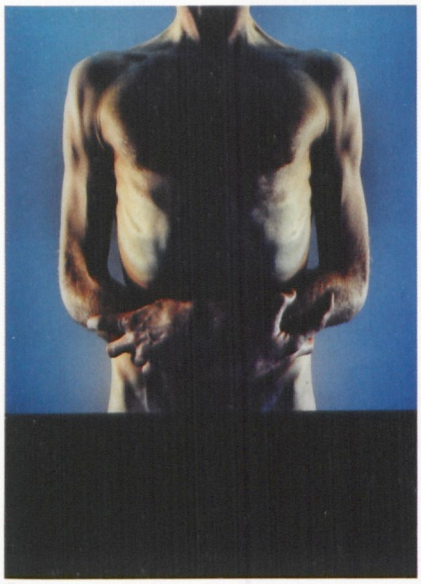
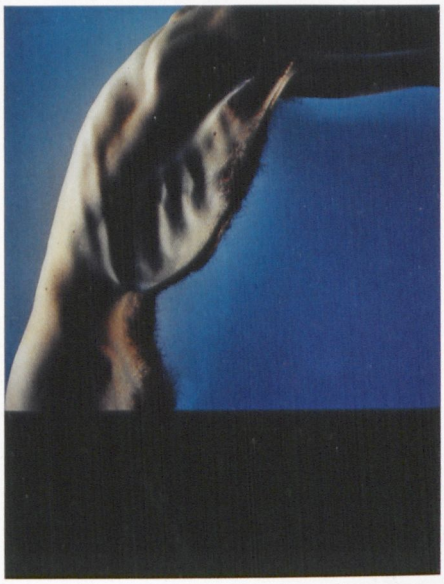
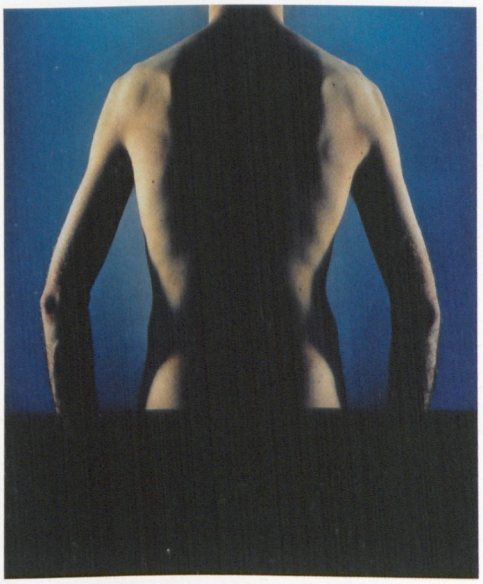
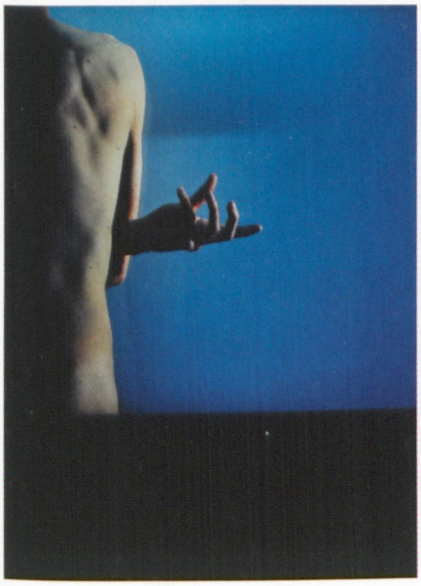
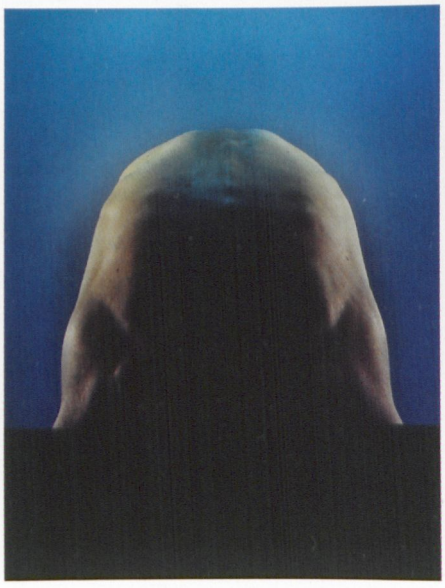
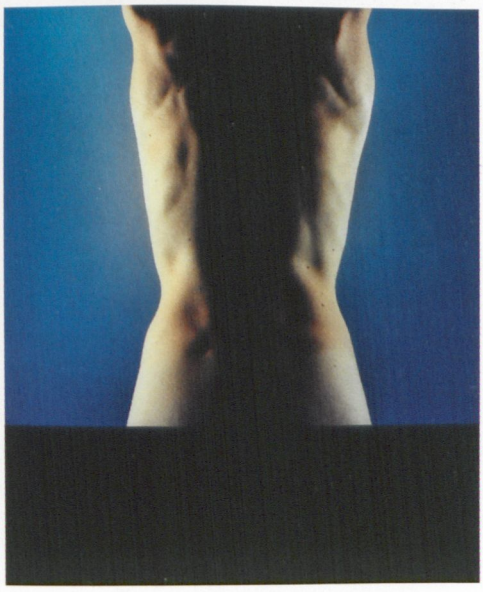



KREDIT-BANK GOLD GELD
POST
STARTZIEL

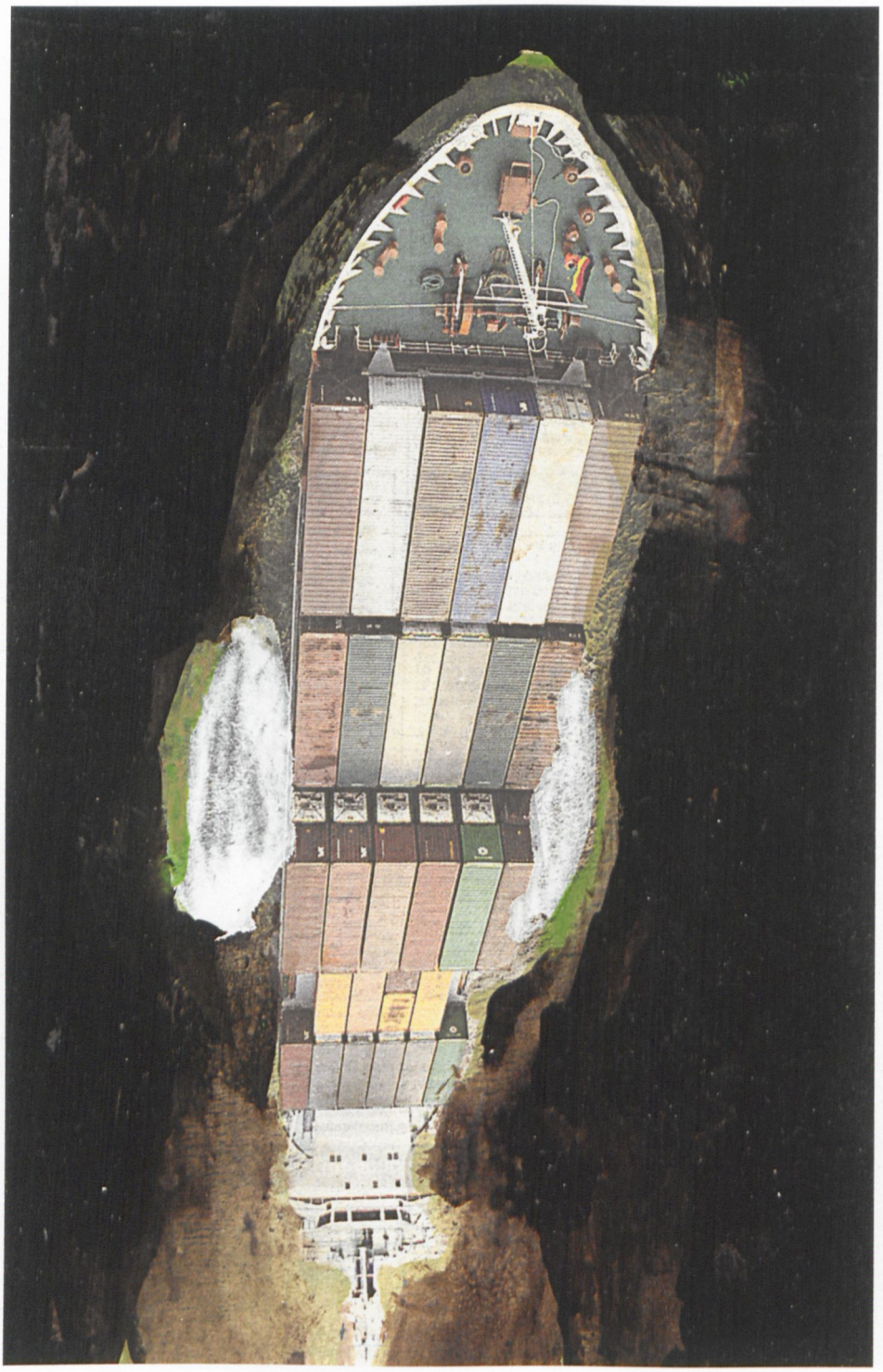
Martin Mull

SEVEN DEADLY SINS, 2008

Magnus Plessen
DIE SIEBEN TODSÜDEN, 1997

Andres Lutz & Anders Guggisberg
MASKEN, 2007



Bruce Nauman
VICES AND VIRTUES, 1983–1988/2008