

superbia / hochmut

samuel vitali

Der Hochmut galt schon im Alten Testament als aller Laster Anfang, wie die oft zitierte Sentenz aus dem Ecclesiasticus (10,15) dekretiert: »Initium omnis peccati est superbia.« Im Frühchristentum wurde Superbia vor allem dank der Autorität der Schriften Augustins als negativer Gegenpol zum im Neuen Testament propagierten Ideal der *humilitas* (Demut) zu einem der zentralen Konzepte der christlichen Moraltheologie.¹ Für Augustin war Superbia im Kern Egozentrik, durch die sich die Seele von Gott abwendet und zum Mittelpunkt einer eigenen Ordnung macht. Ihre Erscheinungsformen sind Hochmut, Eitelkeit, Anmassung, Selbstüberschätzung und Machtstreben, aber auch jede Form von Eigenwilligkeit und Individualismus.² Den Kirchenvätern war deshalb selbst das, was wir heute als – im positiven Sinne – gesundes Selbstvertrauen bezeichnen würden, verdächtig, verführte es doch dazu, die Gründe für den eigenen Erfolg bei sich selber zu suchen statt in der Gnade Gottes. Darüber hinaus galt Superbia seit Augustin als eine Art Generalsünde, die alle Laster in sich vereinigte: Denn, so die Argumentation, weil jede Sünde eine Missachtung Gottes darstellt und jede Form der Missachtung Gottes Superbia ist, muss letztlich jede Sünde Superbia sein.³

Als Gregor der Grosse in seinen *Moralia in Iob* den mönchischen Lasterkatalog des Euagrius für die weltliche Gesellschaft adaptierte und damit den späteren Todsündenkanon begründete, setzte er daher Superbia – die bei Euagrius die Reihe abschloss – in übergeordnete Position als »Wurzel« und »Königin« allen Übels vor das eigentliche Septenar der Hauptlaster, das mit der verwandten *inanis gloria* (eitle Ruhmsucht) begann. Ab dem 12. Jahrhundert verschmolz Superbia mit Inanis Gloria, behielt aber sowohl in den schriftlichen wie auch in den bildlichen Darstellungen praktisch immer den ersten Rang in der Lasterreihe.⁴ Im Laufe des Mittelalters wurde das Bedeutungsspektrum der Superbia noch ausgeweitet auf Laster wie Neugier, Ungehorsam (besonders gegenüber der Kirche), Unbeugsamkeit, Heuchelei, ja selbst harmlose Unsitten wie Geschwätzigkeit und Ausgelassenheit,⁵ deren Stigmatisierung nicht zuletzt der sozialen und religiösen Disziplinierung der Bevölkerung diente.⁶

Seit Origenes (185–253/54) galt Satan als Archetyp des Hochmütigen: Als Strafe für seine Auflehnung gegen Gott wird der Erzengel Luzifer mit seinem Gefolge aus dem Himmel in die Hölle verbannt.⁷ Der stürzende Luzifer ist die zentrale Figur im Superbia-Blatt des Todsündenzyklus von Luca Penni (Abb. S. 92), und als kleine Vignette erscheint der Engelssturz auch im Hintergrund von Kaspar Meglingers *Triumph der Superbia* nach Marten de Vos (Abb. S. 110). Eine der eindrucksvollsten Fassungen des

¹ zum konzept der superbia in frühchristentum und mittelalter siehe hempel 1970, s. 2–37; casagrande / vecchio 2000, s. 3–35.

² hempel 1970, s. 11–13.

³ casagrande / vecchio 2000, s. 5 f. Es handelt sich dabei in tat und wahrheit um die argumentation des pelagius, die augustin nur referiert.

⁴ zur rolle der superbia innerhalb des todsündenkanons siehe hempel 1970, s. 23–26; casagrande / vecchio 2000, s. 3–35.

⁵ hempel 1970, s. 19–22.

⁶ vgl. dazu bloomfield 1952, s. 75; hempel 1970, s. 97 f.

⁷ hempel 1970, s. 30–35, 140–146, 198 f.

Themas stammt von Peter Paul Rubens und wurde von Lucas Vorsterman in Kupfer gestochen (Abb. S. 145 links): Unterhalb der dominierenden Gestalt des Erzengels Michael mit Blitzbündel und Schild bilden Luzifer und seine Gesellen ein Knäuel von nackten Körpern, die sich bereits während des Fallens in Teufel verwandeln.⁸

Aus Neid auf den privilegierten Status, den der Mensch bei Gott genoss, verführte der gestürzte Satan, so die dominierende Interpretation der Theologen, in Gestalt einer Schlange Adam und Eva zur gleichen Sünde des Hochmuts: Indem sie vom Baum der Erkenntnis assen (Abb. S. 144), machten sie sich in mehrfacher Weise der Superbia schuldig, nämlich durch den Ungehorsam gegenüber Gott und den Wunsch, ihm ähnlich zu werden. Superbia ist also in doppelter Hinsicht die Ursache des Sündenfalls und damit aller Sünden der Welt: durch den Fall Luzifers und, als dessen Folge, den Fall des Menschen mit dessen Vertreibung aus dem Paradies.⁹

Daneben wurden verschiedene biblische Könige und Herrscher von den Theologen und Predigern seit der Spätantike als Exempla der Superbia herangezogen, so unter anderem Saul, Herodes und der babylonische König Nebukadnezar II.¹⁰ Der Tod des Herodes und der gefallene Nebukadnezar, der mit den Tieren auf der Weide grasen muss, sind im Hintergrund des Superbia-Blattes von Crispijn de Passes Todsündenzyklus als Beispiele für die Bestrafung des Hochmuts dargestellt (Abb. S. 99 oben links). Als selbstständige Bildthemen wurden sie in der Kunst allerdings kaum aufgegriffen. Ein besonders in der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts beliebtes Sujet war hingegen das Festmahl von Nebukadnezars Sohn Belsazar, der ebenfalls für seinen Hochmut von Gott bestraft wird: Als der König die heiligen Gefässe aus dem Tempel von Jerusalem auftragen und die Gäste daraus trinken lässt, erscheint eine menschliche Hand, die die berühmten Worte »Mene, mene, tekel, u-pharsin« (»Gewogen wurdest Du und für zu leicht befunden«) an die Wand schreibt. Nachdem der Prophet Daniel ihm die Bedeutung der Worte erklärt und seinen Tod prophezeit hat, stirbt Belsazar noch in derselben Nacht (Dan 5,1–30). Während Rembrandt in seinem berühmten Gemälde in der National Gallery in London (1635) die Dramatik des Augenblicks einfängt, in dem Belsazar die geheimnisvolle Schrift erblickt,¹¹ interessierte sich Frans II Francken (1610; Abb. S. 147) in erster Linie für die Schilderung der prunkvollen Festgesellschaft: Mit grosser Sorgfalt sind die Effekte von Licht und Dunkel auf den schimmernden Gewändern und den kostbaren Gefässen wiedergegeben, während die schreibende Hand im Hintergrund oben rechts erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist.¹²

Das Motiv des Fallens ist nicht auf den Engelssturz beschränkt, sondern eng mit dem Superbia-Thema verknüpft; schon die Bibel warnt davor, dass

8
vermutlich diente vorsterman eine zeichnung als vorlage. rubens' gemäldefassung des ENGELSSTURZES in der Alten Pinakothek in München (um 1619) weist nur oberflächliche Übereinstimmungen mit dem Stich auf. vgl. Rooses 1886, S. 94–96, Nr. 86.

9
Hempel 1970, S. 31–35. daneben wurden von den Theologen als motive für den sündenfall auch gula und Avaritia genannt; vgl. Flasch 2004, S. 83.

10
vgl. Hempel 1970, S. 199 f.

11
siehe zu diesem gemälde Bruyn u. a. 1989, S. 124–133, Nr. A 110; zur moralisierenden deutung des bildthemas siehe ebd., S. 132.

12
zu diesem gemälde vgl. Basel 2009, S. 35–44.

Hochmut vor dem Fall kommt (Spr 16,18). Im Mittelalter wird Superbia daher oft als Reiter dargestellt, der vom Pferd stürzt; bereits in den illustrierten Handschriften der *Psychomachie* des Prudentius begegnet dieses Motiv (vgl. Abb. S. 76 unten rechts).¹³ Es überrascht daher nicht, dass auch der Sturz des Christenverfolgers Saulus auf dem Weg nach Damaskus, der seine Bekehrung zum Paulus auslöst, mit Superbia in Zusammenhang gebracht wird. Im Bedford-Stundenbuch aus dem 15. Jahrhundert tritt diese Episode in einer Darstellung der sieben Todsünden gar an die Stelle der personifizierten Superbia.¹⁴ In seiner Fassung der *Bekehrung des Saulus* sucht der Berner Maler Niklaus Manuel Deutsch die Dramatik der Szene durch die in Panik auseinanderstrebenden Pferde der Gefolgsleute rechts zu verstärken, während der bereits gestürzte Saulus hilflos alle Glieder von sich streckt (Abb. S. 146).¹⁵

Von alters her dienen Türme – und heute Wolkenkratzer – zur Demonstration von politischer und wirtschaftlicher Macht und gleichzeitig als Metaphern für Hochmut und Vermessenheit.¹⁶ Das berühmteste Beispiel ist der Turm zu Babel, mit dem sich die Menschen des Alten Testaments in ihrer Verblendung auf Augenhöhe mit Gott erheben wollten und dafür mit Sprachverwirrung gestraft wurden (Gen 11,1–9). Im bereits erwähnten *Triumph der Superbia* Meglingers beherrscht denn auch der Turm zu Babel als Symbol des Hochmuts den Bildhintergrund (Abb. S. 110). Die enorme Popularität dieses Sujets als selbstständiges Bildthema in der flämischen Malerei des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist oft mit den politischen und religiösen Auseinandersetzungen in den Niederlanden in Verbindung gebracht worden: Das Turmbauprojekt des babylonischen Tyrannen Nimrod wäre demzufolge auch als Metapher für die imperiale Arroganz der spanischen Krone und der katholischen Kirche zu lesen.¹⁷

Eine der monumentalsten Fassungen des Themas entstammt der Zusammenarbeit des Landschaftsmalers Joos II de Momper mit einem noch nicht sicher identifizierten Figurenmaler (Abb. S. 148).¹⁸ Eindrucksvoll wächst im Hintergrund die konische Form des Turms buchstäblich bis in den Himmel, wie die ihn umgebenden Wolken andeuten, während im Vordergrund der Herrscher Nimrod zu sehen ist, dem der kniende Architekt den Bauplan präsentiert. Mit grosser Präzision ist dahinter die riesige Baustelle geschildert, auf der die verschiedenen Arbeiter und Handwerker ihren Aktivitäten nachgehen.

Der Turmbau zu Babel als ebenso grossartiges wie massloses und damit zum Scheitern verurteiltes Projekt beschäftigt die Künstler bis heute. Ein besonders vielschichtiges Beispiel für die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Thema ist Paul Theks Skulptur *Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel* (1976; Abb. S. 149). Unseren durch die Bildtradition genährten

¹³ blöcker 1993, s. 68 f.; reidemeister 2006, s. 55–58.

¹⁴ blöcker 1993, s. 167, 291 und Abb. 9; reidemeister 2006, s. 57.

¹⁵ zu diesem gemälde siehe bern 1979, s. 238 f., nr. 84 (mit weiterer literatur).

¹⁶ vgl. ernst 2006, s. 38.

¹⁷ vgl. wegner 1995, s. 40–44, die dieser these allerdings mit skepsis begegnet.

¹⁸ ertz 1986, s. 59 und 404, schrieb das bild aufgrund einer inventarnotiz 3005 de momper in zusammenarbeit mit julian tenier und claes van cleve zu. das brüsseler museum hat die zuschreibung der landschaft an de momper übernommen, führt aber weiterhin frans II francken, der früher als autor des ganzen gemäldes galt, als urheber der figuren an. vgl. zu diesem werk auch wegner 1995, s. 59 f.

Vorstellungen eines breit hingelagerten, soliden Turms setzt der Künstler eine betont fragile Konstruktion entgegen, die eher an ein unbeholfenes Baugerüst erinnert und sich zudem, wie der Titel besagt, über »Onkel Toms Hütte« erhebt. Die bescheidene Bretterhütte bildet gewissermassen als Architektur der Demut nicht nur den denkbar grössten Kontrast zum Babylonischen Turm als Monument des Hochmuts, sondern spielt mit dem Verweis auf den gleichnamigen Roman von Harriet Beecher Stowe zugleich auf die Diskriminierung der Schwarzen in den USA des 19. Jahrhunderts an, welche einen anderen Aspekt von Superbia darstellt. Die Ratten, die über die schmalen Leiterchen dem geheimnisvollen Baum an der Turmspitze entgegenstreben, eröffnen eine weitere Bedeutungsebene, nämlich die der Geschichte des Rattenfängers von Hameln; auf diese bezieht sich auch der Titel der Werkserie – *The Personal Effects of the Pied Piper* –, die eine Art allegorisches Selbstporträt des Künstlers bildet.¹⁹

Der Hochmut der Menschen, die sich, wie die Erbauer des Babylonischen Turms, aus ihrer irdischen Bedingtheit lösen und auf eine göttliche Ebene emporschwingen wollen, entspricht dem griechischen Begriff der Hybris, der eine zentrale Kategorie der griechischen Mythologie darstellt.²⁰ In der Renaissance wurden daher die antiken Beispiele menschlicher Hybris wie die zu hoch in den Himmel fliegenden Phaeton und Ikarus (1588; Abb. S. 145 rechts) als Typen der Superbia in die Ikonografie der Todsünden übernommen.²¹ Der stürzende Ikarus erscheint ebenfalls im Hintergrund von Meglingers Superbia-Allegorie (Abb. S. 110), wobei der Maler die berühmte Darstellung aus Hendrick Goltzius' Serie der *Himmelsstürmer* präzise kopierte.

Eine andere Figur der griechischen Mythologie, die – wenn auch weitgehend unabhängig von ihrer antiken Bedeutung – schon im Spätmittelalter in die Superbia-Ikonografie integriert wurde, ist der schöne Jüngling Narziss, der alle Liebeswerbungen zurückweist, sich auf der Jagd in sein eigenes Spiegelbild im Wasser verliebt und schliesslich in eine Blume verwandelt wird. Die Geschichte des Narziss wurde in der französischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts als Allegorie des Hochmuts und der Eitelkeit gedeutet und seit dem 15. Jahrhundert oft in Zusammenhang mit der Todsünde Superbia dargestellt.²² In Andrea Alciatis *Emblematum liber* beispielsweise erscheint Narziss im Kapitel zum Hochmut als Sinnbild für Eigenliebe (um 1570; siehe S. 362; »amour de soy mesme«, S. 91). Das Bild des Berner Malers Martin Krumm zeigt Narziss in der modischen Kleidung der damaligen Zeit, wie er sich – entsprechend der seit dem Mittelalter geläufigen Ikonografie – über den Rand eines Brunnens lehnt, um sein Spiegelbild zu bewundern (Abb. S. 150). Am linken und rechten Bildrand sind die Blumen zu sehen, denen er den Namen geben sollte.

¹⁹ vgl. zürich 2008, s. 250.

²⁰ zum begriff der Hybris siehe Fraenkel 1941; Hempel 1970, s. 7 (mit weiterer Literatur).

²¹ zur Interpretation des Ikarusmythos als sinnbild der superbia in Mittelalter und Früher Neuzeit siehe ungläub 2001, s. 22–34.

²² siehe dazu Reidemeister 2006, bes. s. 99–127.

Das Narzissthema erfreut sich gerade in der zeitgenössischen Kunst wieder grosser Popularität, wo es meist als Folie zur Auseinandersetzung mit Themen wie Selbstbespiegelung und dem sprichwörtlichen Narzissmus des Künstlers dient. So stellt sich der *Young British Artist* Mat Collishaw selber als Narziss dar (1990; Abb. S. 151), wobei er aber den Mythos ironisch bricht, indem er das Thema aus der idealen Landschaft der antiken Nymphen und Jäger in eine anonyme Strasse des heutigen England transponiert und die Quelle durch eine Pfütze im Schlamm ersetzt.

Der kolumbianische Künstler Oscar Muñoz hat sich in verschiedenen Werken mit dem Narzissmotiv befasst. In der ebenso poetischen wie anspielungsreichen Videoarbeit *Narciso* (2001/02; Abb. S. 153) ist zu sehen, wie das mit Kohlestaub auf die Wasseroberfläche eines Waschbeckens gezeichnete Selbstporträt des Künstlers durch die Bewegung des abfließenden Wassers zunehmend verzerrt wird und schliesslich im Abguss verschwindet. Über die mit dem Narzissmythos verbundenen Assoziationen hinaus verweist der Künstler damit auf die Fragilität unseres Selbstbildes, ja unserer Existenz, spielt doch das »Malmittel« unmissverständlich auf die biblische Erinnerung an die menschliche Hinfälligkeit an: »Denn Staub bist Du, und zum Staub musst Du zurück« (Gen 3,19).²³ Die Annäherung der Ikonografie von Narziss und Superbia²⁴ widerspiegelt die zunehmende Einengung des Superbia-Begriffs auf Eitelkeit und Prunksucht im Laufe von Spätmittelalter und Früher Neuzeit, während Machtgier und Auflehnung gegen Gott in den Hintergrund traten. Folgerichtig wurden im 15. Jahrhundert Löwe und Pferd als Symboltiere der Superbia durch den Pfau abgelöst, zu dem als Attribut der Spiegel hinzukam (vgl. Abb. S. 98–101).²⁵ Dabei ergaben sich auch ikonografische Überschneidungen mit dem im 16. und 17. Jahrhundert zusehends populäreren Bildthema der *vanitas*, das die Vergänglichkeit der irdischen Güter und des eitlen Scheins vergegenwärtigte: So hält die nackte Venus, die in Pieter Isaacsz.' Allegorie (Abb. S. 155) die Vanitas personifiziert, ebenfalls einen Fächer aus Pfauenfedern in der Hand und betrachtet sich selbstverliebt in dem auf dem roten Hocker aufgestellten Spiegel, während ihr eine Dienerin das Haar frisieret. Auch der Kamm ist nicht nur Attribut der Luxuria, sondern zuweilen auch der Superbia.²⁶

²³
vgl. castro 2006, s. 31.

²⁴
vgl. Reidemeister 2006, bes. s. 123 f.

²⁵
dazu Blöcker 1993, s. 60–69.

²⁶
ebd., s. 62 f.

²⁷
vgl. Ernst 2006, s. 61–65.

In der modernen westlichen Gesellschaft ist das Thema der Eitelkeit und des schönen Scheins aktueller denn je.²⁷ Während die Südafrikanerin Frances Goodman den männlichen Körperkult in seinen grotesksten Auswüchsen – der Bodybuildingkultur – in ihrer Videoinstallation *Young Guns* (2005; Abb. S. 156 links) aufs Korn nimmt, setzen sich zwei Videos von Marina Abramovic und Klara Kuchta mit den Klischeevorstellungen über die weibliche Schönheit auseinander, wobei in beiden Arbeiten das Motiv des Kämmens eine zentrale Rolle spielt. In ihrer Performance *Art*

must be beautiful, artist must be beautiful (1975; Abb. S. 157) kämmt sich Abramovic so lange mit einer Metallbürste und einem Metallkamm, bis sie ihr Haar und Gesicht verwüstet hat, während sie wie ein Mantra die Worte »Art must be beautiful, artist must be beautiful« wiederholt. Die äusserliche Schönheit ist dabei, wie der Titel deutlich macht, eine Metapher für die Schönheit, die eine traditionelle Ästhetik von der Kunst fordert, wie sie die Künstlerin jedoch in ihrem Werk verweigert. Kuchtas Video *Être blonde c'est la perfection* (1980; Abb. S. 156 rechts) entstand als Teil einer über Jahre währenden Beschäftigung der Künstlerin mit dem Thema Haar, seiner sozialen Bedeutung und den damit verbundenen Stereotypen. In dieser Arbeit kniet die Künstlerin wie Narziss über ihrem Spiegelbild, kämmt sich und setzt sich eine blonde Perücke auf, während eine monotone Frauenstimme Plattitüden über die Schönheit von blonden Haaren herunterleiert, welche in der Behauptung gipfeln: »Être blonde, c'est la perfection.« Obwohl Kuchta den Spiegel zerstört, bleibt ihr Spiegelbild – und damit der soziale Druck zur Schönheit – bestehen, wenn auch der Monolog der Begleitstimme zunehmend durcheinandergerät und sich in sinnlose Fragmente auflöst.

Die Bedeutung der physischen Attraktivität in unserer Gesellschaft ist auch eine Folge des »mentalen Kapitalismus«, der vom Kampf um mediale Aufmerksamkeit geprägt ist.²⁸ Dieser *Fight for the Spotlight*, wie Frances Goodmans gesticktes Banner ironisch deklamiert (2007), wird zu einem guten Teil auf dem Feld der äusseren Erscheinung ausgetragen. Die ostensive Zurschaustellung von Schönheit, Luxus und Reichtum durch die »oberen Zehntausend« thematisieren Fotoserien von Martin Parr (Abb. S. 158, 159) und Daniela Rossell (Abb. S. 160, 161). Die mit einer Prise Ironie als *Ricas y famosas* und *Third World Blondes* betitelten Serien der Mexikanerin Rossell zeigen mehr oder weniger reiche und selten berühmte Angehörige (mehrheitlich Frauen) der mexikanischen Oberschicht, die sich in den pompösen Interieurs ihrer Wohnhäuser als glamouröse *celebrities* inszenieren. Interessanterweise geht das gesellschaftskritische Potenzial der Fotos weit über die Intentionen der Künstlerin hinaus, führte doch die Publikation der Fotos in Buchform 2002 zu einer heftigen Diskussion über die dekadente, korrupte und egoistische mexikanische Aristokratie. Dabei wurden Rossells Aufnahmen vor dem Hintergrund der wachsenden ökonomischen Ungleichheiten innerhalb der mexikanischen Gesellschaft als Sinnbild für die Exzesse der Reichen wahrgenommen, gleichsam als Memento für die Fehlentwicklung des Landes in den letzten Jahrzehnten.²⁹ In seiner fünfteiligen Fotoserie *Diary of a Victorian Dandy* (1998; Abb. S. 162, 163) beschäftigt sich Yinka Shonibare hingegen mit der luxuriösen Lebensweise und der selbstverständlichen Arroganz der Oberschicht im viktorianischen England des späten 19. Jahrhunderts. Indem sich

²⁸
Ebd., S. 47 f.; zum Begriff des »mentalen Kapitalismus« siehe Franck 2003.

²⁹
Medina 2006, S. 311 f., 322–326.

Shonibare als schwarzen Dandy in Szene setzt, der von einem Heer von weissen Dienern umsorgt wird, stellt er die üblichen Verhältnisse des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen das Dienstpersonal schwarz, die Herrschaften weiss waren, auf den Kopf. Neben den Klassenunterschieden und der Ausbeutung der Unterschicht durch die dekadente Oberschicht thematisiert die Arbeit damit noch einen weiteren Aspekt der Superbia, nämlich Rassismus und die Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung.³⁰

Im Spiegel der Gegenwartskunst bestätigt sich die weitgehende Reduktion des Konzepts von Superbia auf die zwischenmenschliche Ebene in der säkularisierten westlichen Kultur. Während der Begriff in den Bedeutungen von Eitelkeit, Arroganz und Hochmut gegenüber anderen Menschen seine Aktualität beibehalten hat, besitzt jene Auffassung von Superbia, die im Mittelalter dominierte – nämlich die von Hochmut und Ungehorsam gegenüber Gott –, heute kaum mehr gesellschaftliche Relevanz.

30

zu dieser Arbeit siehe McRobbie 2004.

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



Léon Davent, nach Luca Penni
DIE SIEBEN TODSÜNDEN, UM 1550-1556





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



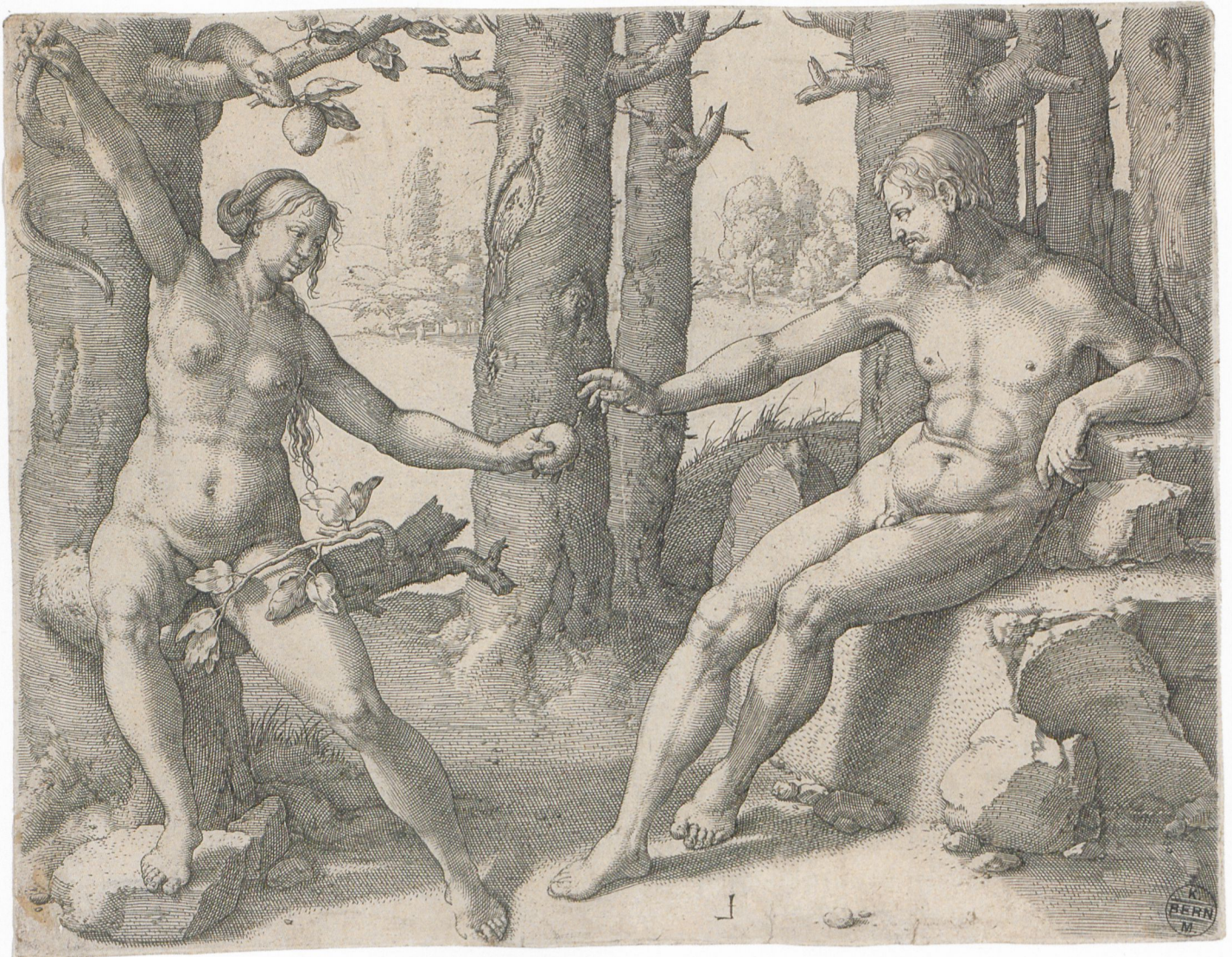


kaspar meglinger
DER TRIUMPHZUG DER SUPERBIA, 1616



Lucas van Leyden
DER SÜNDFALL, 1530

simone cantarini
ADAM UND EVA, 17. Jahrhundert



Lucas vorsterman I, nach peter paul rubens
 DER STURZ DER GEFALLENEN ENGEL, 17. Jahrhundert



Hendrick goltzius, nach cornelis cornelisz. van Haarlem
 IKARUS / PHAETON, AUS: DIE VIER HIMMELSTÜRMER, 1588



niklaus manuel deutsch
DIE BEKEHRUNG DES SAULUS, 1515–1518



Frans II Francken
DAS GASTMAHL DES BELSAZAR, um 1610



Joos II de Momper

DER TURMBAU ZU BABEL, 16./17. Jahrhundert



Paul Thek

UNCLE TOM'S CABIN WITH TOWER OF BABEL, aus der serie
THE PERSONAL EFFECTS OF THE PIED PIPER, 1976



Martin Krumm
NARZISS, um 1570



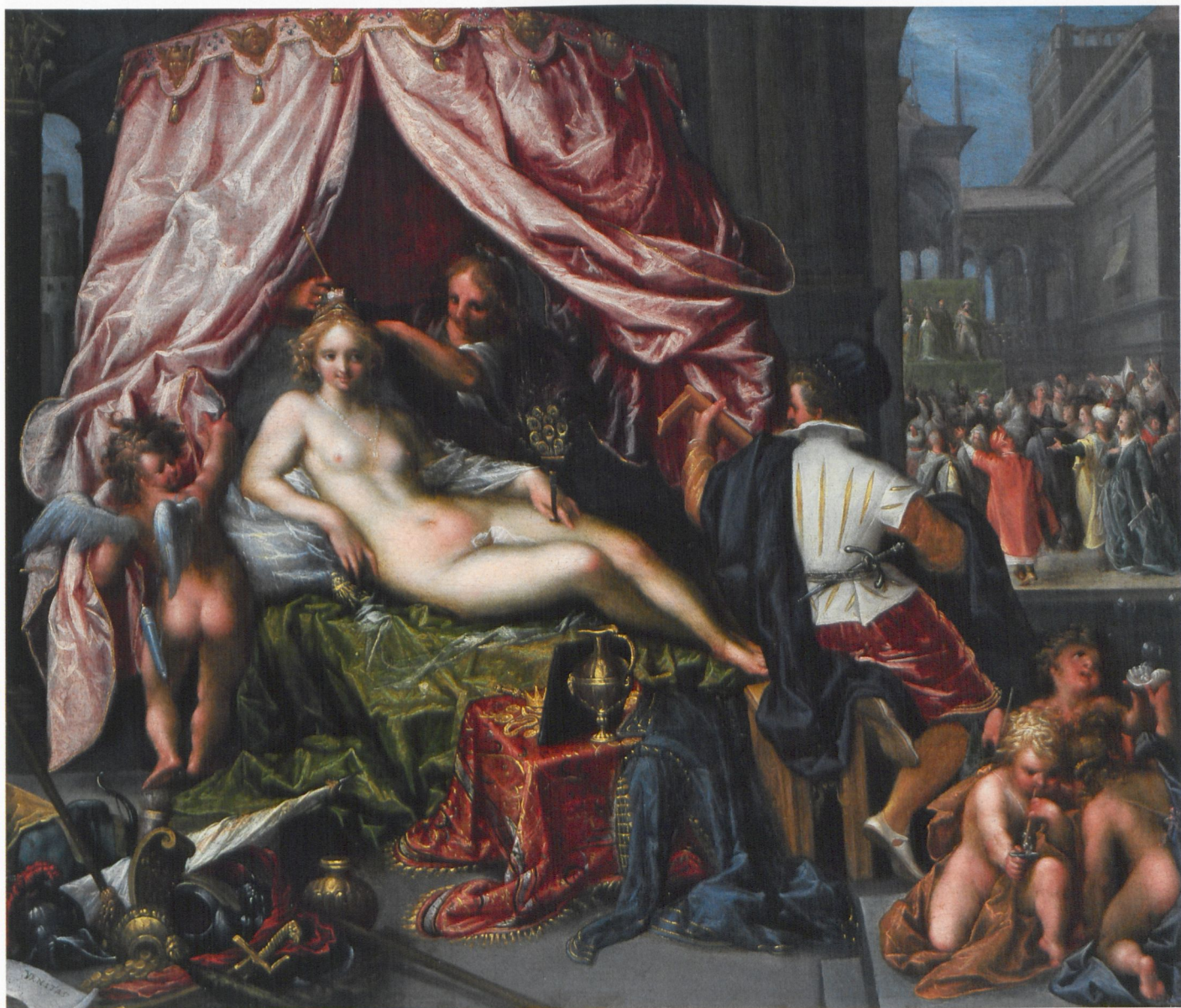
mat collishaw
NARCISSUS, 1990



Oscar Muñoz
NARCISO, 2001/02



Pieter Isaacsz.
ALLEGORIE DER EITELKEIT, 1600



Frances Goodman
YOUNG GUNS, 2005



klara kuchta
ÊTRE BLONDE C'EST LA PERFECTION, 1980-1983



Marina Abramovic

ART MUST BE BEAUTIFUL, ARTIST MUST BE BEAUTIFUL, 1975



Martin Parr
LUXURY FRANCE, CHANTILLY, 2008



Martin Parr
LUXURY AUSTRALIA, MELBOURNE, 2008

LUXURY UNITED ARAB EMIRATES, DUBAI, 2007



daniela rossell

UNTITLED (MICHELLE IN JACUZZI OVERLOOKING MEXICO CITY),
aus der serie RICAS Y FAMOSAS, 2000

UNTITLED (BHUDDA BAR, MEXICO CITY), aus der serie THIRD
WORLD BLONDES, 2002



daniela rossell
UNTITLED (ITATI NEXT TO HER POOL), aus der serie
THIRD WORLD BLONDES, 2001



yinka shonibare

DIARY OF A VICTORIAN DANDY: I 11.00 HOURS; III 17.00 HOURS;
IV 19.00 HOURS; V 03.00 HOURS, 1998



yinka shonibare
DIARY OF A VICTORIAN DANDY: II 14.00 HOURS, 1998

