



Vom Diagramm zur Allegorie

Die *Sieben Todsünden* bei Hieronymus Bosch und Albrecht Altdorfer

Auf die Frage, wie die originellen Bildschöpfungen Albrecht Altdorfers im Gefüge der frühneuzeitlichen Malerei zu verorten sind, hält die Kunstgeschichte recht unterschiedliche Antworten bereit. Nachdem man sie lange Zeit unter der Prämisse einer unreflektierten Fabulierfreude diskutiert hatte, geht es nun darum, ob die Werke in erster Linie als Transformation spätmittelalterlicher Traditionen zu verstehen sind oder als bewusster Bruch mit diesen Traditionen, und ob sich in ihnen die Anpassung überlieferter Themen und Motive an die veränderten Erwartungen einer humanistisch gebildeten Auftragsgeberschicht manifestiert¹ oder der Beginn eines Modernisierungsprozesses, der der Malerei mit Landschaften und stimmungshafter ›poesie‹ neue Gegenstandsfelder erschließt und schließlich in die Autonomie der Kunst mündet.² Drängender noch als für die religiösen Bilder stellt sich diese Frage für die profanen Gemälde, die klar für ein Sammlerpublikum konzipiert waren und deren Sujet oftmals nur zu erraten ist. In besonderem Maße gilt dies für die Berliner *Allegorie*³ von 1531, (Abb. 185) für die man sich auf den behelfsmäßigen Titel *Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe* geeinigt hat.

Die *Allegorie* wird in der Altdorfer-Literatur meist recht stiefmütterlich behandelt.⁴ Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen scheint sie nicht in das Spätwerk des Malers zu passen, in dem großflächig gesehene Körper und Gesichter dominieren. Die signierte und in das gleiche Jahr datierte *Maria mit dem Kind* wie auch die etwas später angesetzten Zuschreibungen an den Künstler – das Bild *Lot und seine Töchter* in Wien, die Frankfurter *Anbetung der Könige* oder die Wandfresken des Regensburger Bischofshofs – sehen so ganz anders aus als die kleinformative und kleinteilige Darstellung mit ihrer locker hingetupften Landschaftsszenerie. Zum anderen bereitet der Bildgegenstand Probleme. Zu sehen ist eine weite Landschaft und davor auf einer kleinen Anhöhe ein vornehmes Paar, das zur Terrasse eines

Lustschlosses empor schreitet. Das Paar ist höchst absonderlich gekleidet: Der Mann trägt eine rote Schaub mit breitem Pelzkragen, ein pelzverbrämtes Barett und eine wuchtige Amtskette, die er sich wie eine Schärpe umgehängt hat. Die Frau ist ebenfalls in ein rotes Kleidungsstück gehüllt, das aber keiner gängigen Tracht entspricht und in seiner Funktion unbestimmt bleibt: Der weite Faltenwurf erinnert an einen Mantel, der schwarze Einsatz auf der Rückseite an den Brustplatz eines Kleides. Wieder wird die Kette regelwidrig getragen; diesmal hängt der kreuzförmige Anhänger auf dem Rücken statt auf der Brust. Am seltsamsten aber wirkt, dass sich Schaub und ›Mantelkleid‹ zu einer gemeinsamen überlangen Schleppe vereinigen. Darauf haben fünf Menschen Platz gefunden: eine Bürgersfrau in altertümlicher Tracht, – sie trägt, anders als die Schreitende, keine ›Bündchenhaube‹, sondern einen ›Sturz‹ mit Kinnbinde⁵ –, zwei Kinder, ein Mann, der aus einem irdenen Krug trinkt, sowie eine Gestalt mit einem Spinnrocken in der erhobenen Hand. Am Schloss wird das Paar von einem schlafenden Greis mit roter Mütze und einem geckenhaft aufgeputzten Höfling erwartet, der ihm zur Begrüßung einen ›Willkomm‹ anbietet.

Die Figurenszene im Vordergrund entspricht so wenig gängigen ikonografischen Mustern der Zeit, dass ein unmittelbarer Zugriff auf das Thema kaum möglich erscheint. In der grandiosen Überschaullandschaft, die nicht nur mit anderen Fluchtlinien operiert, sondern auch mit einem anderen Licht, wirkt sie wie ein Fremdkörper. Es läge also nahe, in der *Allegorie* entweder ein Landschaftsbild zu vermuten, das sich noch nicht ganz von der Staffage gelöst hat, oder es als deutungsoffenes Werk zu begreifen, das keinem konkreten Vorwurf folgt, sondern den Betrachter zu eigenen Interpretationen anregen soll. Gegen die Beinahe-Landschaft freilich spricht, dass der Maler für die Figuren im Vordergrund eine Zweiteilung des Bildes in Kauf genommen hat, die das räumliche Kontinuum empfindlich stört, gegen eine sinnfreie ›Inspirationsästhetik‹⁶ die Präzision, mit der Details wie die falsch getragenen Schmuckstücke geschildert und mit Bedeutung aufgeladen werden.

185 Albrecht Altdorfer, *Allegorie: Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe*, 1531, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

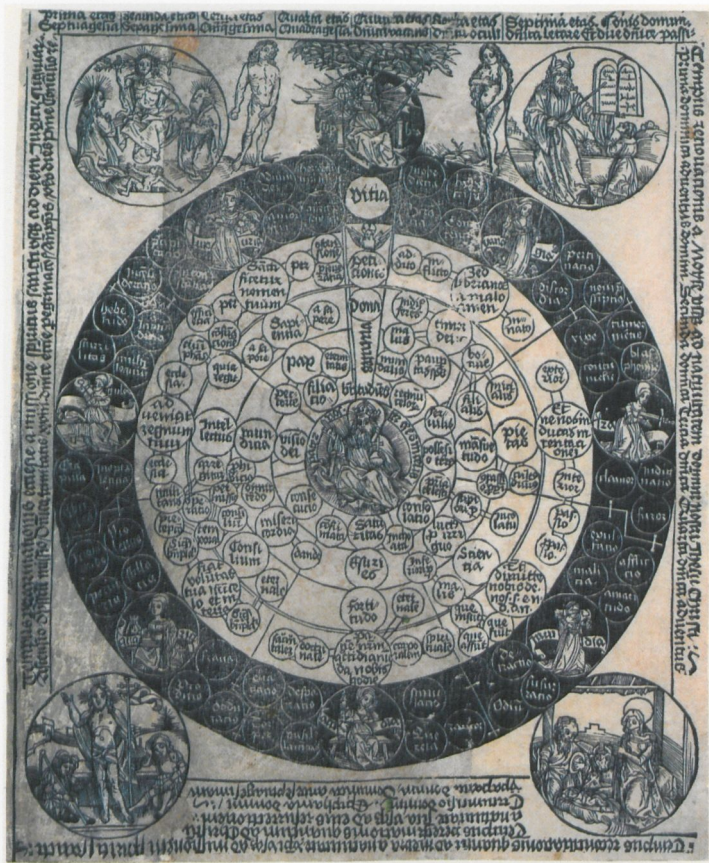


186 Monogrammist C.B., *Hoffart geht vor dem Verderben her*, 1531, Kunsthalle zu Kiel

Doch auch die Deutung, die mit dem Titel angesprochen wird, kann nicht wirklich überzeugen. Sie geht in letzter Konsequenz auf Julius Meyer zurück, durch den die Allegorie 1876 aus der Sammlung Friedrich Lippmann in die Berliner Gemäldegalerie gelangte. Bereits in seiner ersten Erwähnung 1872 des Bildes hatte Meyer vermutet, dass die Gruppe auf der Schleppe die »Armuth im Gefolge des Reichthums«⁷ darstellen könnte. Ab 1878 taucht in den Verzeichnissen des Museums dann der Hinweis auf das Sprichwort »Der Bettel sitzt auf der Schleppe der Hoffart« auf. Die Interpretation wurde von der Altdorferforschung bereitwillig aufgenommen; »wörtlich und humorvoll«, so glaubte etwa Max Friedländer, habe der Maler die »satirische Lehre« ins Bild gesetzt.⁸ Obwohl das Sprichwort für das 16. Jahrhundert nicht nachzuweisen ist, gilt es bis heute als Thema der *Allegorie* – wenn auch nicht mehr im Sinne einer wörtlichen Übersetzung, sondern dem einer nicht näher bestimmbar inhaltlichen Entsprechung.⁹ Tatsächlich könnte man an das 16. Kapitel der Sprüche Salomons denken, in dem die Wege der Gerechten und der Gottlosen gegeneinander gesetzt und schließlich die Folgen des Stolzes beschrieben werden: »contritionem praecedat superbia et ante ruinam exaltatur spiritus« (Spr. 16,18).¹⁰ Zum Bildthema scheint dieser Vers jedoch nur selten erhoben worden zu sein. Zu den wenigen bekannten Beispielen gehört eine 1531, also im Jahr der *Allegorie* entstandene

Radierung des in Süddeutschland tätigen Monogrammistens C.B. (Abb. 186) Die Darstellung folgt dem Motto »Hoffart get vor dem Verderben her und stoltzer Muot vor dem Fall« bis in die Satzstruktur hinein.¹¹ Den ersten Teil der Sentenz repräsentiert im Vordergrund ein prächtig aufgeputztes Paar zu Pferde, das einen ausgemergelten Bettler am Wegesrand mit einem hochnäsigen Blick über die Schulter bedenkt. Der zweite Teil wird im Mittelgrund abgehandelt, wo ein Landsknecht seinen Herausforderer im Zweikampf zu Boden gezwungen hat und nun zum tödlichen Schlag ausholt. Mit der gleichen Präzision, mit der die Folgen der Anmaßung in der räumlichen Anordnung und im Verhalten des vornehmen Paares auf der einen und des Bettlers auf der anderen Seite vorgeführt werden, ist der »Fall« als Folge der Selbstüberschätzung geschildert: Trotz bester Ausrüstung bleibt dem liegenden Soldaten keine Möglichkeit zur Verteidigung – sein Schwert ist abgebrochen und das Gewehr, auf das er seinen »Muot« begründet haben mag, liegt außer Reichweite.

Sofern Altdorfer den gleichen Vers der Sprichwörter-Sammlung hätte bearbeiten wollen, wäre ihm die Botschaft recht unscharf geraten. In der *Allegorie* wird, anders als in der Radierung, das Verhältnis zwischen den handelnden Figuren nicht als Gegensatz, sondern als Gleichklang charakterisiert; die Schleppträger und ihr Anhang sind in einer gemeinsamen Bewegung



189 Die vier christlichen Zeitalter/ Tugend- und Lastertafel, um 1490, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Nachbarn. »Ira« wird begleitet von Streit, Unbesonnenheit, Kränkung, Lärm, Entrüstung, Gotteslästerung, »Tristitia« von Arglist, Verbitterung, Kleinmut, Verzweiflung, moralischer Nachlässigkeit und ziellos schweifenden Gedanken, »Avaritia« von Verrat, Hinterlist, Meineid, Ruhelosigkeit, Gewalt und Mitleidlosigkeit, »Gula« von Albernheit, Verschrobenheit, Unreinlichkeit, Geplapper und mangelnder Auffassungsgabe, »Luxuria« von geistiger Blindheit, Rücksichtslosigkeit, Unbeständigkeit, Hast, Eigenliebe, Gotteshass, Hinwendung zu weltlichen Dingen bei gleichzeitiger Furcht vor Kommendem.¹⁸

Auf dieser Aufzählung der Haupt- und »Untersünden« basieren alle späteren Lasterkataloge, wobei »Tristitia« im Laufe der Zeit durch »Acedia« ersetzt wird, »Ventris Ingluviens« zu »Gula« mutiert und »Vana Gloria« mit »Superbia« zu einer einzigen Todsünde fusionieren kann. Für die Bildkünste besonders bedeutsam wurde das einst Hugo von St. Viktor zugeschriebene Traktat *De fructibus carnis et spiritus*, das Hierarchie und Eigenschaften der Hauptübel in eine memorierbare Form brachte.¹⁹ Der Autor wies seine Leser an, sich Tugenden und Laster über das mentale Bild unterschiedlich gestalteter Bäume vor Augen zu führen. Der Baum der Tugenden wächst aus der Wurzel der »Humilitas« empor und trägt als Früchte die vier Kardinal- und darüber die drei christlichen Tugenden. Der Baum der Laster ist in jeder Hinsicht als Gegensatz (»in oppositione«) zu diesem »Arbor Virtutis« zu denken: Seine Wurzel bildet der Hochmut, der einst Adam und Eva das göttliche Gebot missachteten und vom Baum der Erkenntnis essen ließ und aus dem die anderen Sünden wie ein

Fluss aus einer Quelle entspringen. Wie die Tugenden sind auch sie von Untereigenschaften umgeben, die in ihrer Zusammensetzung im Wesentlichen der Aufzählung bei Gregor folgen.²⁰ Während der Tugendbaum von »Caritas« als wichtigster Tugend bekrönt wird, wächst auf dem Lasterbaum »Luxuria« an höchster Stelle. Und während die Tugenden als »cives Hierusalyme« charakterisiert werden, sind die Laster in Babylon beheimatet.

Wo die mentalen in materielle Bilder überführt werden, machen sich die Unterschiede zwischen den »Arbores« zusätzlich in der Formgebung bemerkbar. Die Tugendbäume stehen in vollem Saft und recken ihre Äste stolz in den Himmel, die Lasterbäume hingegen sind vom Verfall gezeichnet. (Abb. 187–188) Außerdem wird die Gegenüberstellung durch Details angereichert, die sich so nicht im Traktat finden. So können Adam und Christus als Vertreter der beiden Optionen zugeordnet, die Stämme in unterschiedliche Abschnitte unterteilt, die Schriftfelder erweitert, Tugenden und Laster als Personifikation ausgebildet oder die Bäume in architektonische Strukturen eingebettet werden.²¹ Stets aber wird eine Bewegung suggeriert, die von »Superbia« beziehungsweise »Humilitas« ausgehend zu einem Endpunkt, also »Luxuria« beziehungsweise »Caritas«, führt. Auch die Kennzeichnung des Stamms als Weg – als »via mortis«, beziehungsweise »via vitae« – greift das Moment einer zielgerichteten Entwicklung auf, das der Text mit den Metaphern von Baumwurzel und -krone beziehungsweise Quelle und Strom vorgibt.

Die Laster und Tugend-Diagramme blieben nicht an die »Arbores« gebunden, die Pseudo-Hugo als Memorietherilfe empfohlen hatte. Ein um 1490 entstandener Einblattholzchnitt etwa operiert mit einem Kreisdiagramm, um christliche Leitsätze und Tugenden in Relation zu den Todsünden zu setzen.²² (Abb. 189) Die vier inneren Kreise um Gottvater als Zentrum sind den Seligspreisungen, den Tugenden, den sieben Gaben des Heiligen Geistes und dem Vaterunser gewidmet.²³ Diesen »positiven« Kosmos umschließt als negatives Pendant ein dunkel abgesetzter Ring mit den Personifikationen der Todsünden, deren Abfolge und deren Untereigenschaften sich am Baumschema des Pseudo-Hugos orientieren. Die Reihe beginnt im Uhrzeigersinn oben rechts mit »Vana Gloria« und endet oben links bei »Luxuria«; die Eigenschaften, die die Personifikationen begleiten, sind gleichfalls dem *De fructibus*-Traktat verpflichtet. Beherrscht werden die Laster von »Superbia«, die, flankiert von Adam und Eva, vor dem Baum der Erkenntnis sitzt. So lebt das Bild vom »Arbor Vitium« und vom Hochmut als Wurzel allen Übels weiter, obwohl die Bewegung diesmal an ihren Ausgangspunkt, den Thron der »Superbia«, zurückkehrt.

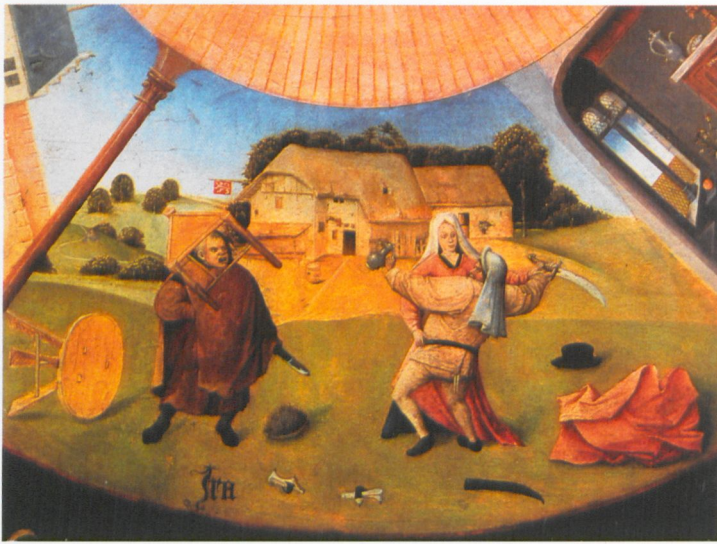
Bei der wenig später entstandenen und traditionell Hieronymus Bosch zugeschriebenen *Mesa de los pecados morales*²⁴ ist die Textgrundlage (und mit ihr die diagrammatische Tradition) nicht mehr so eindeutig zu identifizieren, obwohl sich der Künstler offensichtlich am Schema des Einblattholzchnitts orientiert hat. (Abb. 190) Die Abfolge der Laster ist wiederum in Kreisform gegeben, wobei »Superbia« die Eigenschaften der »Vana Gloria« mit repräsentiert und »Acedia« zwischen den beiden »vitia carnalia«, »Gula« und »Luxuria«, Platz gefunden hat. Im Zentrum steht das allsehende Auge Gottes, in das Christus als Schmerzensmann eingeschrieben ist; als Verweissystem



190 Hieronymus Bosch (Nachfolge), *Mesa de los Pecados Mortales*, um 1500, Museo del Prado, Madrid

fungieren die »novissimik«, die »vier letzten Dinge«, die die Endlichkeit des irdischen Daseins, das Jüngste Gericht und die Folgen für ein ewiges Leben in Erinnerung rufen. Die Personifikationen sind zu Szenen erweitert, die auf den ersten Blick wie moralisierende Schilderungen des Alltagslebens wirken.²⁵ Das Feld für »Ira« beispielsweise zeigt zwei Männer im Streit vor dem Wirtshaus und eine junge Frau, die schlichtend einzugreifen versucht, (Abb. 191) das Feld für »Invidia« eine Straßenszene mit Hunden, die sich wegen eines Knochens anknurren. (Abb. 192) Und doch verbergen sich in den genrehaften Handlungen und ihrer unmittelbar einleuchtenden Komik zugleich jene Gefährten der Todsünden, die in den patristischen Schriften aufgeführt werden. Dabei beziehen sich einige Darstellungen auf den bloßen Wortsinn, während sich andere über den Kontext oder über ihren Gegensatz identifizieren lassen – ein Verfahren, das den Zeitgenossen aus der Technik des Memorierens vertraut war.²⁶

Nach dem gegenüber Gregor leicht modifizierten Katalog des *De fructibus*-Traktats gehören zu »Ira« der Lärm, die Gotteslästerung, die Kränkung, die Betrübnis, die Unbesonnenheit, die Wut und die Entrüstung.²⁷ Diese Aspekte werden – in umgekehrter Reihenfolge zur Aufzählung – im Bild wiederholt. Für Wut und Unbesonnenheit steht der rechte Mann, der seinem Kontrahenten bereits einen Stuhl über den Schädel geschlagen und nun den Degen blank gezogen hat, um sich auf ihn zu stürzen, für Kränkung, Entrüstung und Lärm der linke Streithahn, der mit Gebüll und schmerzverzerrtem Gesicht auf die Attacke reagiert. Dass ihn der Stuhl an der Gegenwehr hindert, mag zusätzlich auf die Niedergeschlagenheit anspielen, die unbefriedigte Rachsucht erzeugt.²⁸ Nicht direkt angesprochen wird die Gotteslästerung, doch machen Wirtshaus, Weinkrug und umgekippter Tisch deutlich, dass der Streit aus gemeinsamem Alkoholkonsum erwachsen ist, der (wie übrigens auch das Spiel), stets mit gotteslästerlichem Verhalten verbunden wird.²⁹ In der Schlichterin wird den



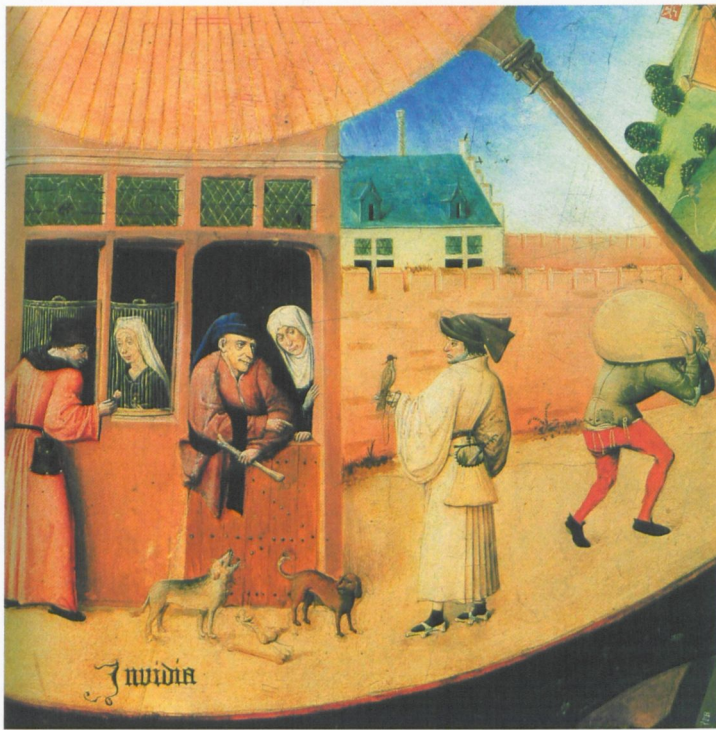
191 Hieronymus Bosch (Nachfolge), *Mesa de los Pecados Mortales: Ira*, um 1500, Museo del Prado, Madrid

negativen Eigenschaften der ›Ira‹ ein positives Modell gegenüber gestellt. Die Haltung der Frau strahlt melancholische Ruhe aus, ihr Blick ist sanft, die Geste, mit der sie die Hand auf den gezogenen Degen des Angreifers legt, behutsam. Der Unterschied zu den aufgeregten Bäuerinnen, die sonst zum Tableau von Wirtshauserschlägereien gehören, könnte kaum größer sein.

Dass die Figuren und ihre Handlungen die Untereigenschaften des jeweiligen Lasters repräsentieren – sei es im Sinne einer Illustration, sei es im Sinne eines Kontrastes – lässt sich auch beim Feld der ›Invidia‹ zeigen. Zu ›Invidia‹, – nach der Definition des Pseudo-Hugo die Unfähigkeit, anderen Ehren oder Gut zu gönnen –, gehören, wiederum dem Traktat folgend, Hass, Niedergeschlagenheit, Schadenfreude, Bosheit, Entzug, Bitterkeit und Tuschelei.³⁰ Die Konstellation des vornehmen Mannes mit Falken und des Paares in der halboffenen Türe fasst die wichtigsten Aspekte zusammen: Die ungesunde gelbe Gesichtsfarbe des Alten kündigt von der galligen Bitterkeit, die griesgrämige Miene seiner Frau von Niedergeschlagenheit angesichts des Nachbarn, der seinen Reichtum stolz zur Schau stellt. Zugleich mischt sich in die Missgunst Schadenfreude. Voller Genugtuung weist der Gelbgesichtige auf den Dieb, der sich hinter dem Rücken des Edelmannes mit einem Sack auf dem Rücken davonstiehlt und damit die ›detractio‹, den Entzug, ins Bild bringt.³¹ Die Rolle des Mannes mit dem Falken ist nicht eindeutig festzulegen, solange es keine überzeugende Erklärung für die Vogelkrallen gibt, die aus seiner Almosentasche hervorlugt. Wenn es sich dabei aber, wie Gerlach vermutet, um ein Symbol des Teufels handelt,³² unterstreicht sie die Bösartigkeit des Prahlers. Für das Flüstern hat der Maler das Motiv eines Pärchens gewählt, das sich, offensichtlich das Zehnte Gebot gegen den Ehebruch missachtend,³³ durch ein vergittertes Fenster über Liebesangelegenheiten verständigt. Bosheit und Hass wiederholen sich in den knurrenden Hunden, denen der beste Knochen vorenthalten wird. So unterschiedlich das komplexe Diagramm des Einblattholzschnitts und die Szenen der *Mesa de los pecados morales* auf den ersten Blick wirken mögen – sie zeigen doch dreierlei: Zum einen, dass die Topologie der Todsünden und ihrer ›Gefährten‹ bis ins

frühe 16. Jahrhundert tradiert wurde, zum zweiten, dass entsprechende Darstellungen auf Betrachter hoffen konnten, die mit diesem Modell vertraut waren, und schließlich, dass die Diagramme neu kombiniert, in profane Kontexte und sogar in narrative Strukturen überführt werden konnten, ohne dass deshalb das Bewusstsein für ihren Ausgangspunkt – die Tugend- und Lasterkataloge Gregors und seiner Nachfolger – verloren gehen musste. Die Veränderungen liegen in erster Linie im Verhältnis von Schrift und Bild. Der Einblattholzschnitt bleibt noch der Synthese von Text und Bild, die die Lasterbäume auszeichnet, verhaftet; die Personifikationen der Todsünden lassen sich zwar auch unabhängig von der Schrift anhand ihrer Tätigkeiten identifizieren, ihre Eigenschaften jedoch folgen weiterhin dem traditionellen Schema. In der *Mesa de los pecados morales* hingegen sind sie zu Figuren und Handlungen geworden, die in der Summe die Todsünde – indiziert durch die Schrift – ergeben.

Das führt uns zurück zu Altdorfers *Allegorie*. Sie wird, wie wir gesehen haben, von einem Paar dominiert, bei dem es sich mit ziemlicher Sicherheit um eine Personifikation der ›Superbia‹ handelt, deren Schleppe als Transportmittel für andere Personifikationen dient. Beschrieben wird zudem eine halbkreisförmige Aufwärtsbewegung, die die Gruppe bereits von der Niederung neben dem Wäldchen bis zu den Stufen der Schlossterrasse zurückgelegt hat und sie weiter zu dem wartenden Höfling führen wird. In dieser Anordnung scheinen zwei Momente auf, die für die Lasterdiagramme konstitutiv sind: die Kennzeichnung von ›Superbia‹ als Ausgangspunkt allen Übels und die Dynamik, die die Charakterisierung der Baumstämme als ›via mortis‹ ebenso impliziert wie die Rotation der Kreisform. Allerdings entsprechen die Figuren der *Allegorie* nur bedingt den gängigen Mustern der Todsünden-Ikonografie. Am ehesten einleuchten mag die Identifikation des trinkenden Mannes als ›Gula‹. Das Laster wird allgemein mit übermäßigem Alkoholkonsum gleichgesetzt und häufig durch Wein- oder Biertrinker repräsentiert – so auch in der Todsündentafel und dem Einblattholzschnitt mit dem Kreisdiagramm. Zu ›Gula‹ gehören nach Pseudo-Hugo neben der Trunkenheit Weinrausch und Genussucht, aber auch Abstumpfung, Erschlaffung und Vergessen.³⁴ In der Kombination mit der Frau, die den Trinker mit dem Spinnroggen bedroht, ohne dass er den Krug absetzt oder sich zur Wehr setzt, werden beide Seiten sichtbar: die Trunksucht und die daraus resultierende Gleichgültigkeit dem eigenen Schicksal gegenüber. Umgekehrt kann die Zusammenstellung die Deutung der Frauengestalt als ›Ira‹ stützen. Von der winzig kleinen Figur ist kaum etwas zu erkennen. Allerdings lässt sie sich einem bekannten Stereotyp zuordnen: Mit ihrer ausholenden Geste, den wehenden Haaren und dem Spinnrocken erinnert sie an die zänkischen Hausfrauen, die das Regiment in Haus und Ehe, mit ihrem ureigensten Gerät führen (Abb. 194). Dass diese Art der ehelichen Auseinandersetzung Geschrei, Kränkung, Wut und Unbesonnenheit einschließt, versteht sich von selbst. Dennoch bleiben die Eigenschaften des Zorns, – anders als in der Todsündentafel, wo sie unmittelbar zum Ausdruck gebracht sind –, der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen: Die Andeutung der herrschsüchtigen Ehefrau muss genügen, um die entsprechende Szene aus dem Bilderschatz des Gedächtnisses aufzurufen. Schwieriger erscheint die Einordnung der Frau mit



192 Hieronymus Bosch (Nachfolge), *Mesa de los Pecados Mortales: Invidia*, um 1500, Museo del Prado, Madrid

den zwei Kindern, die nach dem Lasterkatalog für ›Avaritia‹ und ›Invidia‹ stehen müssten. Das eine Kind sitzt auf dem Schoß der Mutter, von der es gerade ein Stück Brot erhält. Das andere Kind hat offensichtlich nur noch einen Platz an ihrer Seite gefunden und beobachtet die Gabe mit einem schwer lesbaren, aber missmutigen Gesichtsausdruck. Möglicherweise ist hier der Neid angesichts einer einseitigen Zuteilung gemeint. Die Frau wiederum ist betont schlicht und, verglichen mit der Schlepenträgerin, unmodern gekleidet; dass sie den altmodischen ›Sturz‹ trägt, kann sie als bescheiden, aber auch als geizig charakterisieren.³⁵ ›Avaritia‹ müsste sich also auf die ungerechte Behandlung beziehen, die nur das eine Kind bedenkt, das andere hingegen leer ausgehen lässt. Insgesamt freilich erscheint die Konstellation von Mutter und Kindern im Kontext einer Todsünderdarstellung so ungewöhnlich, dass sie sich unmittelbar nur über ein gegensätzliches Bild erschließt: das der ›Caritas‹, die ihre Kinder ausreichend und vor allem gleichmäßig beschenkt.

Für die beiden Figuren auf der Terrasse bleiben nach unserer Versuchsanordnung die Rollen von ›Acedia‹ und ›Luxuria‹ übrig. Tatsächlich entspricht der Greis mit phrygischer Mütze, der den Kopf in die Hand gestützt, an der Brüstungsmauer über einem Buch (?) eingeschlafen ist, den gängigen Formulierungen für geistige Trägheit: Der nach Art eines Melancholicus in die Hand gestützte Kopf verweist auf die depressive Gemütslage des Trägen, der Schlaf auf die Ziellosigkeit seiner Gedanken.³⁶ Auch in der Todsünderdarstellung wird dieses Laster durch einen schlafenden Mann repräsentiert. Die Schilderung der Begleiterscheinungen ist dort ungleich ausführlicher: Die Hand, die der Schläfer an Geldbeutel und Dolch gelegt hat, deuten Kleinmut und Ängstlichkeit an, und über den Gegensatz zur Kirchgängerin wird die durch Trägheit verursachte Gottvergessenheit sichtbar (Abb.



193 Hieronymus Bosch (Nachfolge), *Mesa de los Pecados Mortales: Acedia*, um 1500, Museo del Prado, Madrid

193). Allerdings scheint mir nicht ausgeschlossen, dass Altdorfer diesen Aspekt in dem Alten mitgedacht wissen wollte; hatte er doch in dem Gemälde *Susanna und die beiden Alten* eine ähnliche Gestalt eingesetzt, um die Gottvergessenheit der ›verkehrten Gelehrten‹ zu charakterisieren.³⁷ Der Höfling schließlich, der die Ankömmlinge empfängt, trägt eine extravagante Fantasietracht, bestehend aus einer hellblauen Bluse mit weiten Fledermausärmeln und einer Art weißem Brustpanzer, weißen Strümpfen und hellblauen Schleifen und einem federgeschmückten Hut, und hält den ›Willkomm‹ mit gezielter Geste empor. Nach dem *De fructibus*-Traktat gehören zu ›Luxuria‹ Ausgelassenheit, Eleganz, Ausschweifung, Wollust, Verführung sowie der Mangel an Tatkraft, schlafe Weichlichkeit.³⁸ Die ersten drei Eigenschaften lassen sich problemlos auf die exaltierte Figur, ihre Kleidung und ihre Haltung übertragen. Sie werden in der Liebesgarten-Travestie der Todsünderdarstellung gleichfalls Männern zugeordnet: dem Höfling mit seiner lächerlich-altmodischen Tracht, dem Narren und seinem Peiniger. Die Verführung jedoch, für die eigentlich das Motiv eines Liebespaares naheläge, ruft die Allegorie über den Deckelpokal auf, der den Ankömmlingen dargeboten wird. Wie in anderen moralisierenden Darstellungen der Zeit, insbesondere den Dirne- und Landsknechtsszenen von Urs Graf, (Abb. 195) spielt das Gefäß auf den ›calix babilonis‹ an, den Kelch der Verführung, den die babylonische Hure ihren Anhängern reicht.³⁹ Mit dieser Referenz aber wird zugleich die Wollust aufgerufen: Ist das Getränk, das darin kredenzt wird, doch nach Offb 14,8 der ›Wein der Hurerei‹.

Zuletzt gilt es, noch einmal einen Blick auf das Paar selbst zu werfen. Hier kann uns die Madrider Todsünderdarstellung die Deutung als ›Superbia‹ bestätigen. (Abb. 196) Die Frau, die bei Bosch ihrer Eitelkeit frönt, trägt ebenfalls ein Kleid mit überlanger Schleppe,



194 Israhel van Meckenem, *Zänckische Ehefrau*, um 1500, British Museum, London



195 Urs Graf, *Landsknecht und die Vision eines nackten Weibes*, 1517, Rijksmuseum, Amsterdam

die sie sich hinten in den Gürtel gesteckt hat; dass es der Teufel ist, der ihr als Zerrbild ihrer selbst den Spiegel hinhält, scheint sie nicht zu bemerken. Der Raum zeugt von Wohlstand; auf dem Schrank sind kostbare Gefäße zur Schau gestellt. Auf dem Fenstersims liegt ein Apfel, auf dem Tischchen steht ein Strauß mit weißen Blumen und Disteln. Die Schmuckkiste am Boden ist leer bis auf einen schlichten Gürtel und einen Rosenkranz. Im Nebenraum ist ein junger Mann zu erkennen, der sich ebenfalls selbstgefällig im Spiegel betrachtet. In der Szene wird wiederum die Gefolgschaft im Sinne des Pseudo-Hugo angesprochen – und zwar die Gefolgschaft der ›Vana Gloria‹, also des Zwillingsübels von (beziehungsweise des Synonyms für) ›Superbia‹. Nach dem *De fructibus*-Traktat ist unter ›Superbia‹ das Verlangen nach einzigartiger Bedeutung und alles übertreffendem Ruhm zu verstehen.⁴⁰ Aus dem gleichen Wunsch entsteht das unpassende Verhalten (›incompetens agitatio‹) der ›Vana Gloria‹. Sie wird von unbegrenzter Gefallsucht dominiert; zu ihr gehören Heuchelei, Ungehorsam, Prahlerei, Sucht nach Neuem, Anmaßung, Geschwätzigkeit gepaart mit Dummheit sowie die Hartnäckigkeit in der Weigerung, die Wahrheit zu erkennen.⁴¹ In der *Todsündentafel* verweist der Apfel auf den Sündenfall und damit den Ungehorsam der

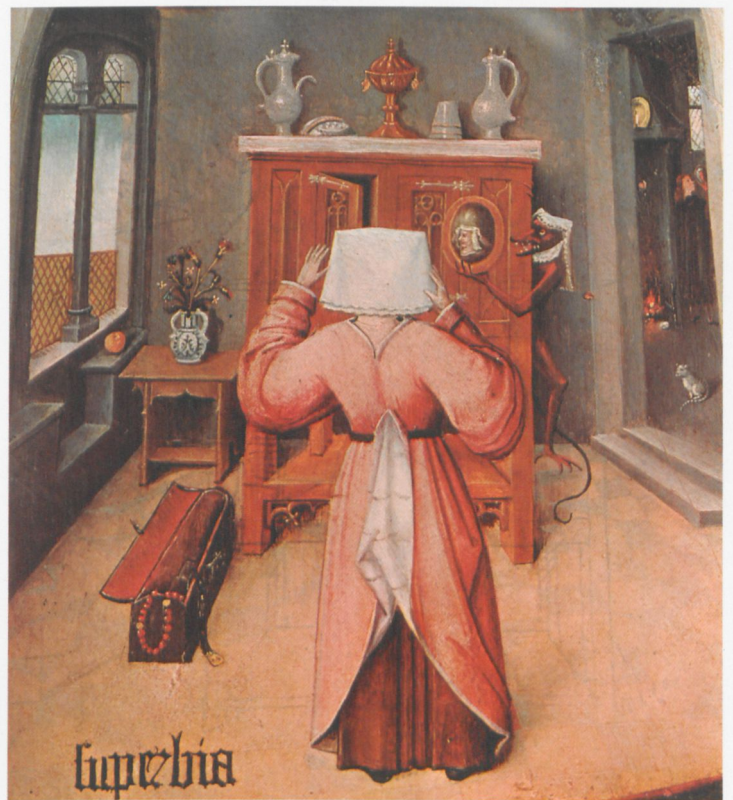
Stammeltern, das Silbergeschirr auf dem Schrank auf die Prahlerei, das überlange Gewand auf die Sucht nach Neuem, die Distel auf die Hartnäckigkeit und der Blick in den Spiegel auf die Dummheit der Eigenliebe, der jede Erkenntnis verwehrt bleibt. Den gleichen Kategorien folgt die Schilderung der Schleppenträger in der *Allegorie*. Auch hier geht es um ungebührliches Verhalten; der Mantel widerspricht mit seinen riesigen Ärmeln, der Schleppe und der großzügigen schwarzen Samtverbrämung nicht nur den Regeln zeitgenössischer Kleiderordnungen, sondern auch denen der Vernunft.⁴² Die verkehrt getragenen Gewänder und Schmuckstücke machen die Dummheit der von Geltungssucht Getriebenen sichtbar. Bei der Amtskette, die offensichtlich ihre eigentliche Funktion verloren hat, schwingt zusätzlich der Gedanke der Anmaßung mit. Vermutlich soll das Schriftstück in der Hand des Mannes – ein Brief oder eine Urkunde – in eine ähnliche Richtung weisen. Das Schmuckstück der Frau wiederum demonstriert die Prahlerei der Stolzen: Nicht genug, dass es über dem Mantel platziert ist, es soll sogar von hinten zu sehen sein. Der äußere Prunk steht also auch hier in Kontrast zur Moral des Paares.⁴³ Und schließlich könnte die Koppelung von ›Superbia‹ und ›Vana Gloria‹

erklären, warum es zwei Gestalten sind, die sich einen Mantel teilen und die anderen Laster mit sich ziehen.

Wie aber verhält sich die weite Überschaualandschaft zur Deutung des Bildes als Lasterallegorie? Zweierlei fällt an ihr auf: Zum einen wird sie in auffälliger Weise durch Wasser strukturiert. Wasserfluten umgeben den Palast im Vordergrund; sie bedecken die Niederung unterhalb der Terrasse, verästeln sich in Sumpfgeländen und vereinigen sich schließlich zu einem mächtigen Strom. Zum anderen werden die Bauten im Mittel- und die Stadt im Hintergrund trotz des Miniaturformats mit einer Präzision charakterisiert, die für architektonische Versatzstücke höchst ungewöhnlich wäre: Nächst dem Palast erhebt sich auf einer kleinen Anhöhe eine Burg mit rundem Burgfried. Dahinter ziehen sich an einem Hang rechteckige, übereinander gestaffelte Strukturen empor. Die Stadt selbst liegt jenseits des Sumpfes. Ihre beiden Hälften sind an der schmalsten Seite des Flusses durch eine Brücke miteinander verbunden. Den Brückenkopf am linken Ufer bildet ein niedriges Gebäude, am rechten Ufer ein Palast mit Mauerring, gefolgt von einem Gebäudekomplex mit hoch aufragendem Turm. Geschützt wird die Stadt durch eine Stadtmauer, die sich auf den Bergrücken am rechten Bildrand auch um unbebautes Land zieht, das Sumpfgelände jedoch ausspart.

Im Kontext einer Lasterallegorie müssten sich Landschaft und Stadt auf den angestammten Ort aller Sünden beziehen: auf Babylon (Abb. 197). Eine Darstellung, die für Altdorfers Stadtlandschaft Pate gestanden haben könnte, findet sich nicht, wohl aber ein Text: Mit der *Bibliotheca historica* des Diodorus Siculus, 1449 durch Poggio Braccolini ins Lateinische übersetzt und seit den 1470er Jahren in zahlreichen Auflagen erschienen, stand ein von der gelehrten Welt eifrig konsultiertes Geschichtskompendium zur Verfügung, das unter anderem eine ausführliche Beschreibung der Gründung Babylons durch die sagenumwobene Königin Semiramis enthielt. Nach Diodor lag die Stadt zu beiden Seiten des Euphrat. Umgeben wurde sie durch eine hohe, vieltürmige Stadtmauer, die auch Freifläche mit einschloss. Nur in den Sumpfgeländen rings um die Stadt war auf Verteidigungswerke verzichtet worden. Über die Flussenge hatte Semiramis eine kunstvolle Brücke und neben der Brücke an beiden Ufern Paläste errichten lassen, von denen der eine nach Osten, der zweite, prächtigere und von mehreren Mauerringen umgebene, nach Westen ausgerichtet war. Ebenfalls im Stadtzentrum befand sich der Zeus-Belus-Tempel, ein Bau, der so hoch war, dass man von ihm aus die Gestirne beobachten konnte. Die berühmten hängenden Gärten lokalisiert Diodor an einem Hang neben der (offensichtlich außerhalb der Stadt gelegenen) Burg und berichtet, dass die Terrassen nach Art eines Theaters abgestuft gewesen und von Hallen mit unterschiedlich hohen Pfeilerreihen getragen worden seien.⁴⁴

Trotz ihres miniaturhaften Formats weist die ferne Stadt in Altdorfers Allegorie alle Charakteristika auf, die Diodor für Babylon beschreibt: Den Fluss, der die Stadt in zwei Teile teilt, die Brücke mit den flankierenden, unterschiedlich großen und unterschiedlich befestigten Palästen, den Zeus-Belus-Tempel, der hier als Kirche mit extrem hohem Turm dargestellt ist, die Burg, neben der sich eine terrassenartige und von Pfeilerreihen getragene Struktur erhebt, den Sumpf und die Stadtmauern, die das Gemeinwesen nach außen hin abschirmen. Die *Bibliotheca historica* war mit



196 Hieronymus Bosch (Nachfolge), *Mesa de los Pecados Mortales: Superbia*, um 1500, Museo del Prado, Madrid

ziemlicher Sicherheit im frühen 16. Jahrhundert in Regensburg greifbar; der hier ansässige Historiker Johannes Turmair, gen. Aventin, berief sich in seiner *Bayerischen Chronik* auf den antiken Autor.⁴⁵ Altdorfer scheint – wohl durch Aventin vermittelt – das Geschichtswerk ebenfalls gekannt zu haben. Seine 1529 entstandene *Alexanderschlacht* jedenfalls folgt Diodor nicht nur in der Darstellung der Schlachtordnung und des Schlachtverlaufs, sondern auch in Details wie dem Sichelwagen des Darius.⁴⁶ Ungewöhnlich wäre die Kombination von fiktionalen Elementen und historisch verbürgten Versatzstücken für den Maler nicht. Das belegt – neben anderen Beispielen – etwa das *Kreuzigungs-Epithaph* in Kassel, dessen Landschaftsszenerie mit Jerusalem im Hintergrund sich hinsichtlich der topografischen Gegebenheiten eng an die Beschreibungen der Stadt durch Josephus Flavius hält, sie allerdings in ein sehr süddeutsch anmutendes Ambiente übersetzt.⁴⁷

Fügt man die einzelnen Facetten zusammen, so präsentiert sich Altdorfers *Allegorie* als Transformation der Todsündenschemata mit ihren Haupt- und »Unterlastern«, die, ähnlich wie in dem Gemälde des Bosch-Nachfolgers, nicht durch symbolisches Beiwerk, sondern in erster Linie über regelwidrige Kleidung, Haltungen und Handlungen charakterisiert werden. Die Schleppe, die anderen Lastern als Sitzgelegenheit dient, betont eindringlich die zentrale Rolle, die die »Superbia« im Lasterkanon einnimmt. Der Weg, der die »Luxuria« als Endpunkt bezeichnet, wiederholt Entwicklung und Struktur der Lasterbäume und Kreisdiagramme, in denen diesem Übel stets der Platz an der Spitze des Baumes beziehungsweise am Ende der Reihe zugewiesen wird. Und schließlich kommt in der Zuordnung der Sünden zu unterschiedlichen sozialen Sphären deren universale



197 Albrecht Altdorfer, *Allegorie: Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe* (Detail), 1531, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Gültigkeit zum Ausdruck. Während ›Superbia‹ und ›Luxuria‹ einem höfischen Ambiente zuzurechnen sind, stammen ›Acedia‹ und die ›Invidia-/Avaritia‹-Gruppe aus dem bürgerlichen Milieu. Der Trinker, dessen Kleidung keine Distinktionsmerkmale aufweist, dürfte dem Bauernstand angehören; gleiches wird für seine zänkische Gattin gelten. Auch in diesen Punkt ergeben sich übrigens Parallelen zur Madrider *Todsündentafel*, wo die Laster nach dem gleichen Muster gesellschaftlich differenziert werden.⁴⁸ Die Komik der seltsamen Gruppe widerspricht dem moralischen Gehalt des Bildes in keiner Weise, im Gegenteil: Es ist, wie die *Mesa de los pecados*, aber auch Sebastians Brandts *Narrenschiff* oder die Bauernsatiren des Hans Sachs zeigen, ein beliebtes Stilmittel der Moraldidaxe, die menschlichen Schwächen der Lächerlichkeit preiszugeben.

Dass das Bild einen gebildeten Betrachter voraussetzt, steht außer Frage; das würde selbst für die Optionen ›Landschaft‹ oder ›Inspirationsästhetik‹ gelten, die den inhaltlichen Anspruch durch einen konzeptuellen ersetzen. Die Todsünden und ihre Eigenschaften waren zwar in der geistlichen wie der profanen Literatur des 16. Jahrhunderts allgegenwärtig; wie wir gesehen haben, wird auch die spätmittelalterliche Tradition der Tugend- und Lasterbäume den Zeitgenossen vertraut gewesen sein. Der Rätselcharakter der Darstellung erfordert jedoch darüber hinaus die Bereitschaft, die unkonventionellen Motive mit Blick auf Bild- und Texttradition zu deuten. Werke wie die *Alexanderschlacht* oder die *Susanna im Bade* lassen vermuten, dass Altdorfer tatsächlich auf eine literarisch und kennerschaftlich gebildete Klientel bauen konnte, die in der Lage war, ikonografische Besonderheiten zu erkennen und Verknüpfungen zu Texten und anderen Bildwerken herzustellen.⁴⁹ Die Aufforderung zur intensiven Auseinandersetzung, die ja schon in der Kleinteiligkeit der Komposition liegt, muss sie als adäquate Form des Betrachtens akzeptiert haben. Ob dabei die intellektuelle Leistung oder das Sehvergnügen im Vordergrund gestanden haben, ist im Rückblick nicht mehr zu entscheiden. Mit Sicherheit aber lag der eigentliche Reiz in der Möglichkeit einer inhaltlichen Konkretisierung, die zu guter Letzt auch noch das kniffligste Rätsel bereithält.

- 1 Larry Silver, »Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer« in: *The Art Bulletin*, 81, 1999, S. 194–214; Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München und Berlin 2004; Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München und Berlin 2004.
- 2 Vgl. insbes. Christopher Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993; ders. Rezension von Noll u.a. in: *The Art Bulletin*, 89, 2007, 4, S. 818–821.
- 3 Öl auf Holz, 28 x 40 cm; Inv. Nr. 638 c.
- 4 Zur älteren Literatur vgl. Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde: Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis*, München und Zürich 1975, S. 104 und zuletzt Bushart 2004 (s. Anm. 1), S. 312–322. Der vorliegende Aufsatz versucht, dort skizzierte Überlegungen zu präzisieren.
- 5 Zu den unterschiedlichen Haubenformen vgl. Jutta Zander-Seidel, »Ständische Kleidung in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt« in: *Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: das Beispiel der Kleidung*, Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 10, Wien 1988, (S. 59–75) S. 62–65.
- 6 Thomas Schauerte, »Erst die Schrift – dann das Bild? Kunstgeschichte zwischen Humanismus und Theologie in der neueren ›Alteutschen‹-Literatur« in: *Kunstchronik*, 59, 2006, (S. 374–387); S. 380.
- 7 Julius Meyer, »Albrecht Altdorfer« in: *Nagler's Allgemeines Künstler-Lexikon*, 3 Bde., Leipzig 1872–1885; Bd. 1, 1872, S. 542.
- 8 Max Friedländer, *Albrecht Altdorfer*, Berlin 1923, S. 128.
- 9 Modellhaft gibt diese Erklärung der Katalog der Gemäldegalerie aus den siebziger Jahren vor: »Das Sprichwort des Titels, aus der Anschauung abgeleitet, ist zeitgenössisch nicht nachgewiesen. Die wesentlichen Elemente, Reichtum, Prunk und Hofart einerseits und der Bettel, den sie im Gefolge haben, andererseits [...], bringt der sprichwörtliche Titel wohl richtig zum Ausdruck.« *Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, hrsg. von der Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975, S. 20. Zu Zweifeln an der Interpretation vgl. Gisela Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München und Zürich 1988, S. 108; ferner Bushart 2004 (s. Anm. 1), S. 313.
- 10 »Dem Verderben geht der Stolz voran und dem Fall der Hochmut«. Zur theologisch-moralischen Diskussion des Hochmuts vgl. Sybille Appuhn-Radtke, »Hochmut kommt vor dem Fall« in: *Frühnezeitinfo*, 21, 2010, S. 107–125.
- 11 Radierung, 21,9 x 29,4 cm; Kunsthalle zu Kiel. Vgl. Ulrich Kuder und Dirk Luckow (Hrsg.), *Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgraphik der Dürerzeit*, Ausst.-Kat., Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2004, S. 135. Die Reitenden mit ihrem Hündchen folgen so eng Dürers Zeichnung eines reitenden Paares (W. 54), dass man gerne Genaueres über die künstlerische Herkunft des wohl in Augsburg tätigen Monogrammistens wüsste.
- 12 Henning Bock u.a. (Bearb.), *Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*, Berlin 1986, S. 92.

- 13 Zander-Seidel 1988 (s. Anm. 5), S. 62–65.
- 14 Franz Winzinger hat aus diesem Grund den »Haushofmeister in seiner tänzerischen Haltung« (ebenso wie übrige die Landschaft) kurzerhand als spätere Zutat deklariert: Winzinger 1975 (s. Anm. 4), S. 104.
- 15 Zur Kritik am Kleiderluxus Helga Schüppert, »Bezeichnung, Bild und Sache. Überlegungen zur Kleidungsterminologie um 1500« in: *Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung* 1988 (s. Anm. 5), S. 93–141. Vor langen Schlei-
pen warnt etwa das im 13. Jahrhundert entstandene Traktat *De septem vitiis* aus dem Kloster Oberaltaich: Auf ihnen könnten sich Dämonen niederlassen, um die Trä-
gerinnen zur Hölle zu ziehen. Denn sei es nun mal gegen die Natur des Menschen, dass Frauen nach Art der Tiere einen Schweif hätten: *De septem vitiis*, Bayerische Staatsbib-
liothek clm 9528; vgl. Marianne Rumpf, »Luxuria, Frau Welt und Domina Perchta« in: *Fabula*, 31, H. 1–2, S. 97–120.
- 16 Zur Entwicklung und Definition des Todsünden-Kanons vgl. insbes. Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept with a Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing 1952; Richard New-
hauser, *Sin: Essays on the Moral Tradition in the Western Middle Ages*, Aldershot 2007; Barbara Müller, »Die sieben Todsünden. Von der frühmonastischen Psychologie zur hochmittelalterlichen Volkstheologie« in: Fabienne Eggelhoefer u.a. (Hrsg.), *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Naumann*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, Ostfildern 2010, S. 15–28.
- 17 Gregor d. Gr., *Moralia in Job XXXI*, S. 87f., Migne Patrologia Latina, 76, Sp. 620–623. Zu den Darstellungen von Tugenden und Lasten vgl. insbes. Adolf Katzenellenbo-
gen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, New York 1964, Jennifer O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices*, New York und London 1988.
- 18 »Sed habent contra nos haec singula exercitium suum. Nam de inani gloria inobedi-
entia, jactantia, hypocrisis, contentiones, pertinaciae, discordiae, et novitatem praesumptiones oriuntur. De invidia, odium, susurratio, detractio, exsultatio in ad-
versus proximi, afflictio autem in prosperis nascitur. De ira, rixae, tumor mentis, contumeliae, clamor, indignatio, blasphemiae proferuntur. De tristitia, malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor circa praecepta, vagatio mentis erga illicita nascitur. De avaritia, proditio, fraus, fallacia, perjuria, inquietudo, violentiae, et con-
tra misericordiam obdurations cordis oriuntur. De vetris ingluviae, inepta laetitia, scurrilitas, immunditia, multiloquium, hebetudo sensus circa intelligentiam propa-
gantur. De luxuria, caecitas mentis, inconsideratio, inconstantia, praecipitatio, amor sui, odium Dei, affectus praesentis saeculi, horror autem vel desperatio futuri genera-
ntur.« *Moralia in Job XXXI*, 88, MPL, 76 (s. Anm. 17), Sp. 621.
- 19 Hugo de S. Victore, *De fructibus carnis et spiritus*, Migne Patrologia Latina, 176, Sp. 997–1004.
- 20 Bei fünf der Todsünden sind die Untersünden direkt von Gregor übernommen, bei zweien mit Varianten; vgl. O'Reilly 1988 (s. Anm. 17), S. 326.
- 21 Zu Tugend- und Lasterbäumen und deren Varianten vgl. O'Reilly 1988 (s. Anm. 17); Andreas Fingernagel, »De fructibus carnis et spiritus. Der Baum der Tugend und der Laster im Ausstattungsprogramm einer Handschrift des »Compendiums« des Petrus Pictaviensis (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 12538)« in: *Wiener Jahrbuch*, 46/47, 1993/94, S. 173–185; Cheryl Gohdes Goggin, »Copying Manuscript Illuminations: The Trees of Vices and Virtues« in: *Visual Resources*, 20, März 2004, S. 170–198; Jutta Seyfart, *Speculum virginum. Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, V, Turnhout 1990, sowie Eleanor Simmons Greenhill, *Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum virginum. Versuch einer Deutung*, Münster 1962, S. 80.
- 22 *Die vier christlichen Zeitalter/Tugend- und Lastertafel*, Holzschnitt, 35,5 x 29 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; vgl. O'Reilly 1988 (s. Anm. 18), S. 203f.; Susanne Blöcker, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450 und 1560*, Münster und Hamburg 1993, S. 313f., Nr. 64.
- 23 Die Konkordanz geht ihrerseits auf die Schrift *De quinque septenis seu septenariis* des Hugo von St. Viktor zurück: Migne Patrologia Latina, 175, Sp. 1096–1141.
- 24 *Mesa de los pecados mortales*, Öl auf Holz, 120 x 150 cm; Museo del Prado, Madrid. Die Tafel wird in der neueren Literatur zwischen 1495 und 1505 datiert und einem Nachfolger Boschs zugeschrieben: vgl. Jos Koldeweij u.a., *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 2001, S. 178f.; Carmen Garrido und Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado*, Madrid 2001, S. 77–95; Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 305–317. Zur Ikonografie insbes. Walter S. Gibson, »Hieronymus Bosch and the Mirror of Man. The Authorship and Iconography of the Tabletop of the Seven Deadly Sins« in: *Oud Holland*, 87, 1973, S. 205–226; Gosbert Schüssler, »Das göttliche Sonnenauge über den Sündern. Zur Bedeutung der Mesa de los pecados mortales des Hieronymus Boschs« in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44, 1993, S. 118–150.
- 25 In diesem Sinn werden die Szenen auch bislang gedeutet; vgl. Dirk Bax, *Hieronymus Bosch. His picture-writing deciphered*, Rotterdam 1979, S. 324; Pater Gerlach, *Hieronymus Bosch, opstellen over leven en werk*, s'-Hertogenbosch u.a. 1988, S. 129–166; Silver 2006 (s. Anm. 24); Roger G. Marjijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, Weinheim 1988, S. 329–334.
- 26 Vgl. Frances Yates, *Gedächtnis und Erinnerung. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1997.
- 27 »Ira est strictus concitati animi furor ulciscendi libidine fervens. Ejus comites sunt clamor, blasphemia, contumelia, luctus, temeritas, furor, indignatio.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 1000.
- 28 Zu »luctus« (Kränkung, Trauer) führt das Traktat aus: »Luctus est, qui exacerbato animo, quod minus in superiorem potest ultionis in se fletibus satisfacit.« Ebd.
- 29 Blöcker 1993 (s. Anm. 22), S. 189.
- 30 »Invidia est, quae fervidum in dolore reddit animum ob alterius bonum et honorem, ea videre nolentem. In ejus comitatu sunt odium, afflictio, exsultatio, malitia, detractio, amaritudo, susurratio.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 1000.
- 31 Die Figur wird wahlweise als Müllersknecht (Gerlach 1988, [s. Anm. 25], S. 162) oder als Diener des Edelmannes gedeutet (Silver 2006 [s. Anm. 24], S. 316), doch macht der seltsame Gang die Heimlichkeit seines Handelns deutlich.
- 32 Gerlach 1988 (s. Anm. 25), S. 162.
- 33 Vgl. Erwin Pokorny, »Die sogenannte Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen« in: *Frühnezeit-Info*, 21, 2010, H. 1/2, S. 35–42, S. 40.
- 34 »Ventricus ingluviens est immoderata qualiumcunque ciborum potuumve hiantis concupiscentiae satisfactio. Ejus comites sunt ebrietas, crapula, mentis hebetatio, languor, delicatio, oblivio.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 1002.
- 35 Für die entsprechenden Beispiele vgl. Bushart 2004 (s. Anm. 1), S. 314.
- 36 »Tristitia est ex frustrato rebus contrariis turbatae mentis anxietudo, et rei bonae generendae taedium. Ejus comites sunt desperatio, rancor, torpor, timor, acidia, que-
rela, pusillanimitas.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 1000f. Zu dieser Sünde vgl. Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill 1967; Christoph Flüeler, »Melancholia und Acedia im Spätmittelalter« in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 34, 1987, S. 379–398.
- 37 Dort gehört er zu den Zuschauern, die vom Balkon des Palastes die Steinigung der falschen Richter beobachten; gemeinsam mit seinem Pendant, einem Narren auf der anderen Seite des Balkons, repräsentiert er die Verkehrung der Sinne und die Gottvergesenheit, die diese ins Verderben gestürzt hatte. Vgl. Bushart 2004 (s. Anm. 1), S. 305f.
- 38 »Luxuria est ex immundis descendens desiderii lubrica, et effrenata mentis corporisve prostitutio. Ejus comites sunt voluptas, lascivia, ignavia, petulantia, tibulatio, blantitiae, deliciae.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 1004.
- 39 Die Metapher geht auf Jeremia 51,7 zurück (»Ein goldener Kelch, der alle Welt trunken gemacht hat, war Babel in der Hand des Herrn; alle Heiden haben von ihrem Wein getrunken, darum sind die Heiden so toll geworden«) und die Apokalypse des Johannes 14, 8: »Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon, die große Stadt, denn sie hat mit dem Wein ihrer Hurerei (vino irae fornicationis suae) getränkt alle Heiden.«
- 40 »Superbia est sigularis excellentiae, tumentisque animi super omnes coetus quaedam gloriae et supereminetiae appetitio.« *De fructibus*, MPL, 176 (s. Anm. 19), Sp. 999.
- 41 »Vana Gloria est placendi desiderio mota utriusque hominis incompetens agitatio. In ejus comitatu sunt hypocrisis, inobedientia, jactantia, novitatum praesumptio, arrogantia, loquacitas, pertinacia.« Ebd.
- 42 Zur den Vorschriften für Schauben vgl. Zander-Seidel 1988 (s. Anm. 5), S. 65–67.
- 43 Wie verbreitet die Analogie von Kleiderpracht zu moralischer Integrität war, zeigt die um 1540 fertiggestellte Schrift des Paracelsus über das glückliche Leben: »Was ist's, dass du dich mit Gold ungestein umhängest? Die perlein sein hübsch, du aber nit; das gold ist fein, du aber nit; der karfunkel leuchtet, du aber nit. Was hängt ein ding an dich, das du nit selber bist? [...] Was soll dein rot barett, drumben, dass du ein doctor bist [...] Setz nit orden in kleidung, in amt, etc., sonder in die liebe gegen Christo, die da fließen aus dem heiligen Geist.« Paracelsus, »Vita beata – Vom glückseligen Leben« in: Urs Leo Gantenbein (Hrsg.), *Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim). Theologische Werke*, Band 1, Berlin 2008, S. 218.
- 44 *Diodori Bibliotheca historica*, Lib. II, Cap. 7–13; vgl. *Diodor's von Sicilien historische Bibliothek*, übers. von Julius Friedrich Wurm, Bd. 2, Stuttgart 1828, S. 168–174. Zu den antiken Quellen Michael Seymour, »Babylon's Wonders of the World« in: Irving L. Finkel und Michael J. Seymour (Hrsg.), *Babylon. Myth and Reality*, Ausst.-Kat., British Museum, London, London 2008, S. 104–111. Zur frühneuzeitlichen Rezeption der Stadtgestalt Baylons vgl. Sébastien Allard, »Der Mythos Babylon vom 16. Bis zum 19. Jahrhundert« in: Moritz Wullen u.a. (Hrsg.), *Babylon Mythos*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, München 2008, S. 145–157; Horst Bredekamp, »Babylon als Ansporn: Semiramis' Enzyklopädie der Bilder« in: Ebd., S. 169–179.
- 45 Vgl. Avraham Ronen, »The Chariot of Darius. The Central Scene of Altdorfer's Battle of Alexander and its Sources« in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44, 1993, S. 99–117, S. 100f.
- 46 Ronen 1993 (s. Anm. 45); Wolfgang Pfeiffer, »Zur Ikonographie der Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers« in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44, 1993, S. 73–97. Übrigens ist Babylon auch im Hintergrund der *Alexanderschlacht* dargestellt, nämlich als Rückzugsort, an dem Darius nach seiner Flucht seine Truppen sammelte. Allerdings wählte Altdorfer hier (soweit zu erkennen) den Turmbau des Nimrod, um die Stadt darzustellen, nicht die historisch überlieferte Stadtgestalt: Ebd., S. 83.
- 47 Bushart 2004 (s. Anm. 1), S. 204.
- 48 Vgl. Laura D. Gelfand, »Social Status and Sin: Reading Bosch's Prado Seven Deadly Sins and Four last Things Paintings« in: Richard Newhauser (Hrsg.), *The Seven Deadly Sins: From Communities to Individuals*, Studies in Medieval and Reformation Tradition: History, Culture, Religion, Ideas 123, Leiden und Boston 2007, S. 229–258.