



9 Phantasmagorien

CHRISTINE KUPPER

Die Tradition literarischer und bildlicher Darstellungen von rätselhaften oder übernatürlich wirkenden Phänomenen wie Dämonen und chimärenhaften Ungeheuern reicht bis weit in die Antike zurück. Elemente antiker Dämonenfiguren als Mischwesen aus verschiedenen Tieren oder in Gestalt von Menschen und religiösen Idolen, mit Flügeln und schlangenförmigem Haar oder als Kompositwesen aus Tier und Mensch sind in christlicher Zeit zum einen für Darstellungen von menschenähnlichen und tierischen Bewohnern sagenhafter oder ferner, unbekannter Welten, zum anderen für Bilder dämonischer Wesen oder des Teufels weiterverwendet worden und zeigen sich in unterschiedlichsten Formen. Solche Mischwesen können in grotesken Drolieren dekorative Funktion und amüsante Wirkung erhalten, etwa im Schmuck der Randbordüren mittelalterlicher Handschriften. Negativ besetzt finden sie sich dagegen in christlich-religiösen Themen, beispielsweise in Bildern der Besessenen, die durch Christus geheilt werden. Im Mittelalter stehen die Ausgeburten der Hölle in Weltgerichts- und Engelskampfdarstellungen an den Kirchenportalen oder in verselbständigten Kampfszenen zwischen Ungeheuern und Menschen in der Bauplastik den Menschen täglich vor Augen.¹ Ähnliche Mischwesen begegnen in Ars moriendi-Bildzyklen als Personifikationen der Anfechtungen des Sterbenden, die in Blockbüchern² und Graphikserien, etwa Kupferstichen des Meisters E.S. weitere Verbreitung fanden. Die Angst vor den Dämonen, die in der Stunde des Todes gegen die Engel um die Seele des Sterbenden kämpfen, stand jedem bevor. Im bildpublizistischen Kampf der Reformationszeit schließlich wurden die jeweiligen Gegner, nun reale Personen, mit Elementen solcher Verhässlichung ausgestattet, um gegen sie zu polemisieren.

Jacques Callot: Die Versuchung des Hl. Antonius, 1635. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Ausschnitt, Kat. 115)

Mit Elementen der Dämonenbilder stattete man ebenfalls Darstellungen von unerklärlichen, als abnorm empfundenen Missgeburten aus, über die Flugblätter berichteten, wie das mit dem »Monster von Ravenna« (Kat. 110). Nach dem Aufkommen der Druckgraphik ließen sich bildliche Darstellungen solcher Wesen in Flugblättern gut vermarkten, wie es über einen erstaunlich langen Zeitraum, seit 1506 bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts für dieses Zwitterwesen gelang.³ Das Blatt ohne Titelbezeichnung brachte die Straßburger Offizin von Matthias Hupfuff (1497/98–1512) heraus.

Es zeigt eine menschliche Gestalt auf einem Landschaftssockel stehend. Das satyrhafte Gesicht mit Hasenscharte trägt ein Horn auf dem Stirnansatz. Auf dem menschlich geformten Leib sind oben die Buchstaben V, X und Y aufgeschrieben; das V steht über einer mondsichelähnlichen, möglicherweise eine weibliche Brust assoziierende Form. Zwei flammenähnliche Zotteln hängen im Bauchbereich. Genitalformen beider Geschlechter weisen es als Zwitterwesen aus, worauf auch der Buchstabe Y hinweisen könnte. Motive aus Dämonen- und Teufelsdarstellungen sind neben dem Horn auf der Stirn die die Arme ersetzenden biomorphen Flügel – in den Texten über das Monster als Fledermausflügel beschrieben –, das schuppenartige rechte Bein, hier mit drei gespaltenen blattähnlichen Spitzen als Fuß, und wohl auch das Auge am Knie des linken Beins, das vielleicht als Rest eines Gesichts zu verstehen ist, wie häufig auf mittelalterlichen Bildern an Knien und Gesäß von Teufeln.

Während erste Berichte die Geburt der wundersamen Kreatur durch eine Frau nach Florenz und in das Jahr 1506 setzten, variierten teils illustrierte Berichte und Flugblätter aus Italien, dem deutschen Reichsgebiet und Frankreich bis 1662 das Ereignis, das schließlich 1512 in Ravenna stattgefunden haben soll.⁴ Im lateinischen und im gereimten deutschen Text auf dem vorliegenden Flugblatt werden als Eltern nun ein Mönch und eine Nonne genannt – demnach war bei der Zeugung des Wesens das klösterliche Keuschheitsgelübdes zweifach gebrochen worden. Die Kreatur habe man zu Papst Julius II. gebracht. Die Texte beziehen daraufhin die furchteinflößende Missgeburt als schlechtes Vorzeichen auf die Schlacht bei Ravenna 1512, bei der die Truppen der 1511 zusammengeschlossenen Heiligen Liga um Papst Julius II. den Franzosen unterlagen. Die letzten Zeilen warnen allgemein vor dem beklagenswerten Zustand des christlichen Glaubens und dem sündigen Lebenswandel gerade in Italien.⁵ Damit erfüllte das Blatt ein über den aktuellen Anlass hinaus reichendes Anliegen, das weitere Abnehmer für das Flugblatt ansprechen konnte. »Hinter der Erscheinung des

Monstrums von Ravenna steht die umfassendere der gesamten monströsen Welt.«⁶

Das »Nachleben« des Monsters von Ravenna währte rund 150 Jahre, in denen Kompilatoren, Moralisten und Mediziner die Erscheinung untersuchten und ihre Bedeutung sowie die der einzelnen Bestandteile des Wesens interpretierten: als Versammlung der Hauptsünden in einem Wesen, als Zeichen der Schlechtigkeit des Papstes, der Falschheit Luthers, der Calvinisten oder der Hugenotten, oder als Zeichen für Gottes Zorn. Eine Wendung zeigt sich in den letzten Werken, die die Missgeburt behandeln, in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Hier sind diverse Monstren versammelt und schauspielartig dem Publikum zur schaurig-fesselnden Unterhaltung präsentiert.⁷

Gegenüber den bei Rudolf Schenda abgebildeten Flugblättern und Drucken ist das Monster in dem Straßburger Blatt seitenverkehrt wiedergegeben.⁸ Es führt aufgrund seiner künstlerischen Gestaltung mit wohlproportionierter Figur in klassischem Kontrapost zu einer ambivalenten Wirkung auf den Betrachter, der das Wesen erst bei genauerer Betrachtung der Details als abstoßend und dann subversiv verstärkt als vermutlich furchteinflößend betrachtet haben wird.

Von merkwürdigen Tieren, Fabelwesen und monsterhaften Mischwesen berichten, auf antiken Autoren fußend, Kompendien und naturwissenschaftliche Werke ebenso wie Reisebeschreibungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit bis hin zu Bilderbüchern des 18. Jahrhunderts, nun allerdings mit dem Hinweis, dass sie in der Natur nicht vorkommen.⁹ »In Monstren, gerade in ihrer Absurdität, schaffen sich Ängste ein Ventil. Die menschliche Psyche verortet dergleichen Mischwesen daher gern [...] fern der eigenen Wahrnehmungssphäre, entweder im Transzendentalen oder – geographisch – in der Fremde«, konstatiert Ingrid Faust in ihrem Band über die zoologischen Einblattdrucke,¹⁰ in dem sie auch die angeblich von Tieren geborenen Monster erfasst. Dementsprechend wertgeschätzt wurde der weitgereiste Kunder solcher ungewöhnlicher Nachrichten, und bildliche Darstellungen ließen sich – zumindest bis der Schwindel aufflog – gut verkaufen.

In der üblichen Art, die Authentizität der Nachricht zu untermauern, nennt ein Flugblatt sich die »Wahrhaftige neue Zeitung und Abcontrafactur / eines grossen Wunder Vogels / welcher in Hispanien in der Statt Amgemita im Monat Augusto deß verlauffenen 1628. Jahrs gefangen und bekommen worden ist...« (Abb. 61).¹¹ Bei dem hier abgebildeten Holzschnitt blieb der Ty-



Abb. 61 Wundervogel, 1628 in Spanien gefangen, deutsch, 1629. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

pendruck nicht erhalten. Er enthält die Titelzeilen, in der 1629 datierten Druckeradresse für den spanischen Erstdruck den Ort »Campry« (Cambrai?) und einen gereimten Text, der als Lied¹² zu singen sei. Über die Beschreibung des »ganz schrecklich[en] über die massen« Vogels hinaus warnen die 15 Strophen eingangs vor der großen Gefahr für Welsche und Deutsche Lande, die sein Erscheinen ankündige, und gibt seine Länge mit rund 8 Metern an. Die Einwohner der – nicht nachweisbaren – spanischen Stadt hätten den Vogel mit drei Kugeln abgeschossen, und beim Fallen habe das monströse Tier wie ein Ochse gebrüllt. Dem Reimtext nach fanden sich in dem Kadaver zwei an Kugeln hängende, bekrönte Herzen, deren Deutung der Reimer ebenfalls parat hat: als Sinnbild der Menschen, die ihr Herz an weltliche Güter hängen – aber »wie der Vogel fiel herab / also müssen wir in das Grab«, wohin man die Reichtümer nicht mitnehmen kann. Der Vogel ist zu einer »monströsen Geste« gewandelt, »dem ein neues Bedeutetes (Drohung Gottes, Ansporn zur Tugendhaftigkeit) zukommt«. ¹³ Ähnlich wie beim »Monster von Ravenna« führt der Text eine hier allerdings noch vagere Bedrohung an, die auch nicht auf tatsächliche schlimme Ereignisse bezogen wird.

Der offensichtlich doch zu unglaublichen und mäßig spannenden Geschichte war wohl kein sonderlicher Erfolg beschieden, worauf die vergleichsweise wenigen erhaltenen Exemplare und Ausgaben hinweisen. Die zu singenden Reimstrophen verweisen auf eine Form der Nutzung solcher Flugblätter für Rezitation auf Wanderschaustellungen – wie für das Thema der »peruanischen Harpyie« auf dem folgenden Blatt belegt –, bei denen mitunter von Präparatoren geschaffene monströse Kreaturen vorgeführt werden konnten.¹⁴

Ein im späten 18. Jahrhundert von dem Augsburger Verleger Martin Will vertriebenes Flugblatt präsentiert im Kupferstich eine »Harpyie Monstre Amphibie vivante« (Harpye lebendes amphibisches Monster; Kat. 111) mit deutschem und französischem Text. Das in der deutschen Bildlegende als »Thier« bezeichnetes Ungeheuer ist als Mischwesen in der Art einer Sphinx mit Menschenkopf und weiblichen Brüsten wiedergegeben. Entsprechend den beschreibenden Texten in deutscher und französischer Sprache weist der Kopf Haare wie die eines Löwen, lange Eselohren und Stierhörner auf. Am geschuppten Körper setzen – wieder fledermausartige – Flügel an. Die Vorderbeine enden in Klauen mit riesigen Krallen. Der Schuppenleib geht in zwei schlangenartige Schwänze über, wovon einer »weich und biegsam«, der andere »hart« sein soll. Das Tier, »welches in der Luft sowie im Wasser lebet«, soll jeden Tag »einen halben Ochsen, oder 3 Schweine oder 4 Schafe« verzehrt haben,

wenn sie zur Tränke ans Ufer kamen. Die drei Beutetiere sind im Maul, unter der linken Pranke und im Moment der Tötung durch den Doppelschwanz dargestellt und zeigen damit zugleich die Ausmaße des Ungetüms an.

Die Texte nennen als Fundort des fleischfressenden Ungeheuers den (fiktiven) See Fagua in der Landschaft/Provinz Chili, in früheren Versionen des Flugplatts Peru in Südamerika. Dort sei es gefangengenommen und zum Vizekönig gebracht worden. Die Einheimischen hätten erklärt, es handele sich um ein Weibchen. So befahl der Vizekönig, es nach Europa zu verschiffen, damit es dort, und zwar in Paris, weiterlebe und sich vermehre.¹⁵ Die Reise sei über den Golf von Honduras und Havana nach Madrid zum spanischen König gegangen, wo es lebend eintraf. In Madrid habe man das Tier »nach einer Zeichnung in Kupfer gestochen«, und »Se[eine]. Maj[estät].« habe einige Exemplare »unserm Hofe« übersandt.

Das »nach dem Französischen Original«¹⁶ gestochene Blatt greift die monströsen Bilder von Ungeheuern aus fernen Ländern auf, liefert jedoch eine Vielzahl scheinbar präziser Daten, um den Wahrheitsgehalt der Darstellung des phantasmagorischen Wesens zu untermauern. Allenfalls der Titel des Blatts, »Harpye«, erinnert an ein Wesen aus der antiken Mythologie. Das furchteinflößende monströse Tier konnte von Menschen des 18. Jahrhunderts gefangen und beherrscht, in Paris womöglich wissenschaftlich untersucht und vielleicht sogar gezüchtet, oder auch nur zur Schau gestellt werden. Es ist zwar in seinen Ausmaßen und seinen Fressgewohnheiten beängstigend, aber nicht mehr in der diffusen Art wie das Monster von Ravenna – als Omen für bedrohliche Ereignisse und als Warnung Gottes.

Bedrohliche Fabelwesen der antiken Mythologie wie Sirenen, Harpyien oder der Minotaurus auf Kreta haben den Menschen meist den Tod gebracht – und Künstler bis heute zu immer neuen Schöpfungen angeregt. Pablo Picasso (1881–1973), in dessen Werk der Minotaurus seit 1928 eine dominante Figur wird,¹⁷ setzt in einem Blatt seiner »Suite Vollard« einem geflügelten Mischwesen einen monströsen Stierkopf und –nackten an. Die Radierung »Harpyie à tête de taureau, et quatre petites filles sur une tour surmontée d'un drapeau noir« (Harpyie mit Stierkopf, und vier Mädchen auf einem Turm, überragt von einer schwarzen Fahne; Kat. 112) von Dezember 1934 zeigt die Elemente einer Sphinx, aber als Vorderbeine kräftige, mit scharfen Krallen bewehrte Raubvogelbeine einer Harpyie. Das Stierhaupt mit dem riesigen Nacken blickt den Betrachter an. Der Ausdruck des ornamental gestalteten Tiergesichts scheint zwar keine un-

mittelbare Bedrohung zu signalisieren, aber doch die Unberechenbarkeit eines animalischen Wesens anzudeuten. Eine Haltung zwischen nachdenklichem, mitleidigem und ängstlichem Betrachten nehmen die vier sanftmütig wirkenden Mädchen mit Kränzen im Haar ein, die hinter einer (Turm?)Brüstung das Untier gebannt ansehen. Doch würde ihnen die Mauer kaum Schutz gewähren: Der Körper des Monsters ist ihnen bereits zugewandt, ein Sprung von seinem fast gleich hohen Podest genügt. Auch die schwarze Fahne über den Köpfen der Mädchen könnte als Vorzeichen kommenden Unheils gedeutet werden.¹⁸ Die latente Gefährdung der Mädchen durch das phantasmagorische Monsterwesen ist hier das psychologische Moment, das beim Betrachter Schrecken auslöst.

Dämonen in christlichen Themen

Der 2. Brief an die Thessaloniker behandelt im 2. Kapitel die Wiederkunft Christi und die Warnung vor dem dieser vorausgehenden gesetzlosen Menschen. Er widersetzt sich allem und erhebt sich über alles, was Gott heißt, sitzt im Tempel Gottes und weist sich als Gott aus. Sein Erscheinen ist durch den Satan bewirkt. Das 1545 datierte Flugblatt »Regnum Satanae et Papae. 2 Thess. 2.« nach Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553) (Kat. 113) münzt in Bild und Schrift diese Stelle aus dem Apostelbrief auf den Papst: Über dem flammenden Höllenschlund schweben dämonische, aus diversen Tierelementen zusammengesetzte Höllenbewohner und machen sich an einem treppenartigen Gerüst zu schaffen. An dessen Spitze sitzt vor einer Thronwand eine Gestalt mit betend gefalteten Händen, deren Füße einer der Dämonen stützt, während zwei weitere eine von Kot bekörnten Tiara über das Haupt halten und ihn so als Papst identifizieren. Die Ohren des Papstes sind als Eselsohren gebildet.

Das unter dem Bild stehende Lutherzitat¹⁹ setzt den Papst beziehungsweise das Papsttum mit dem Antichrist gleich: »In aller Teufel namen sitzt / Allhie der Bapst: offenbar itzt: / Das er sey der recht Widerchrist / So in der Schrifft verkündigt ist.«

Reformatorische Polemik hatte beispielsweise im Traktat über den »Bapstesel zu Rom« von Philipp Melanchthon (1497–1560) und Martin Luther (1483–1546) die Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) 1528 bildlich umgesetzt,²⁰ vom dort wiedergegebenen Eselskopf sind hier die Eselsohren übrig geblieben. Im »Passional Christi und Antichristi« stellen Luther und Cranach der Himmelfahrt Christi den Sturz des Antichristen, hier wieder mit dem Papst identifiziert, gegenüber, erneut mit Bezug auf den Thessaloniker-Brief. Doch während Cranach hier den Sieg Christi durch den von Teufeln ins Höllenfeuer hinab-

gestürzten Papst veranschaulicht, zeigt das Flugblatt die Szene als das Erscheinen des »Widerchrist«, die im Titel angesprochene Herrschaft Satans und des Papstes: Teuflische Dämonen heben ihn aus dem Höllenschlund empor, damit er durch die Macht des Satans diejenigen mit sich ins Verderben reiße, die nicht an die wahre Religion glauben.

In den Viten christlicher Heiliger finden sich besonders zahlreiche Textstellen zum Teufels- und Dämonenglauben. Athanasius (gest. 373) berichtet in seiner »Vita Antonii« über den ägyptischen »Vater des Mönchstums« von heftigen Kämpfen mit ganz handgreiflichen Attacken solcher Wesen, die der asketische Gottesmann dank seines Glaubens unbeschädigt ertrug oder abwehrte, jedenfalls stets obsiegt. Die besondere Verehrung des hl. Antonius (251–356) beruhte im Spätmittelalter vor allem auf einem seiner Patronate, dem der Krankenheilung; er zählte zu den 14 Nothelfern und zu den drei Pestpatronen.²¹ Die konkreten Schilderungen der Dämonenangriffe auf diesen allseits bekannten Heiligen in der Vita des Athanasius und der *Legenda aurea* luden dazu ein, eine Vielzahl seiner Trugbilder künstlerisch umzusetzen – ein Anreiz an die Phantasie, den Künstler immer wieder aufgenommen haben.

Die Versuchung des hl. Antonius durch die Dämonen erscheint im 15. und 16. Jahrhundert als eigenständiges Bildthema, das in der Druckgraphik auch weiterräumige Verbreitung findet.²² Zu den berühmtesten Darstellungen zählt der vor 1481 (um 1470?) von Martin Schongauer (1445/50–1491) geschaffene Kupferstich »Der Hl. Antonius von Dämonen gepeinigt« (Kat. 114). Er zeigt ihn als alten Mann, in einer durch die Felsformation rechts unten als in die Lüfte entrückten Umgebung in einem Schwebzustand. Mit einem wie nach innen gerichteten Blick und duldsam-passivem Gesichtsausdruck überlässt er sich ohne jegliches Zeichen körperlicher Gegenwehr seinen Angreifern. Und wie sie ihn angreifen: Scharfkrallige Klauen zerren an seinen Handgelenken und an seinem Skapulier, versuchen ihm seinen Stock zu entreißen, versenken sich in sein Bein; Hände greifen in sein Haar; Pranken holen mit Prügeln zum Schlag gegen seinen Kopf aus. Diese Attacken führen mit enormer Aggressivität neun Wesen aus, die ihr Opfer eingekreist haben: Kompositfiguren mit Elementen aus allen Tiergattungen, deren Einzel-elemente – etwa »Fledermausflügel«, Vogelschnäbel, Saugrüssel, rochenähnliche Spitzschwänze, Hörner, Stacheln oder weibliche Brüste – und Kombinationen zwar aus der mittelalterlichen Kunst bekannt, aber zu neuen, in sich stimmigen und wie natürlich wirkenden Gesamtgestalten geformt sind. Diese Realitätsnähe und die abstoßende Hässlichkeit der Mischwesen

rufen schon Ängste hervor, noch mehr jedoch die unglaublicher Vitalität und die Psychologisierung der Tierphysiognomien, mit der sie sich auf den wehrlos wirkenden Menschen stürzen: Aufgerissene Mäuler scheinen ihre Kraft hinaus zu brüllen, andere zu zischen, sich dumpf auf die Fortsetzung ihres Angriffs zu fixieren oder in Vorfreude auf weitere Qualen zu grinsen. »Schongauers Dämonen sind buchstäblich außer Rand und Band geraten.« Sein Kunstwerk »zeigt die Gefährdung der Kreatur, aufgehoben in der exemplarischen Rolle dessen, der ins Unbekannte vorstößt und ein ›Phantasiestück‹ erfindet, dessen heilende Macht von seiner künstlerischen Überzeugungskraft abhängt.«²³ Vermutlich nahm Schongauers Darstellung Bezug auf die von Athanasius geschilderten Einzelheiten: Antonius hatte sich in eine verlassene Festung auf einem Berg zurückgezogen – im Bild die Felsspitze. Eine der Bedrohungen des Heiligen erfolgte in der Art einer Halluzination: Er »sah sich selbst aus dem eigenen Leibe herauskommen«; Erscheinungen hoben ihn in die Luft, was schreckliche Gestalten verhindern wollten, da sie von ihm Rechenschaft für seine frühere Sünden forderten. Angesichts seines heiligmäßigen Lebenswandels als Mönch konnte er schließlich unbehelligt wieder zu sich selbst zurückkehren. »Antonius [...] sah sich bis in den Luftraum gelangen, dort kämpfen und wieder freikommen.«²⁴

Während Schongauers Kupferstich das dramatische Geschehen, abgesehen von der Felsspitze, ausschließlich auf die Figurengruppe konzentriert, lässt Lukas Cranach d.Ä. (1472–1553) 25 Jahre später, 1506, in seinem Holzschnitt »Die Versuchung des hl. Antonius« eine felsige Hügellandschaft mit Fluss und Bauwerken nahe einem Fluss im Hintergrund erscheinen, die möglicherweise eine reale Landschaft mit dem Antoniterkloster Lichtenbergk (Lichtenburg) bei Prettin nahe Wittenberg wiedergibt (Abb. 62).²⁵ Auch die Gestalt des Heiligen selbst ist weniger augenfällig gezeigt: Sie verschwindet fast im Getümmel von nicht minder abschreckenden Kreaturen, deren Gestaltung um Insektenteile erweitert ist. Sie scheinen Cranach fast wichtiger als der Heilige: Dessen Gesicht ist ihnen zugewandt, nicht dem Betrachter, während dieser von einigen der Monster direkt ins Visier genommen wird. »[Antonius] betete [...] den Rest des Tages und die ganze folgende Nacht, denn er sah mit Staunen, gegen wie viele Widersacher wir zu kämpfen haben«, schreibt Athanasius.²⁶ Der Betrachter ist es, den die höllischen Wesen in Angst und Schrecken versetzen. Der Heilige obsiegt – der Betrachter ebenso?

Die Beziehung auf den Betrachter wandelt sich zur Inszenierung des Dämonenkampfs in Jacques Callots (1592–1635) Kupferstich

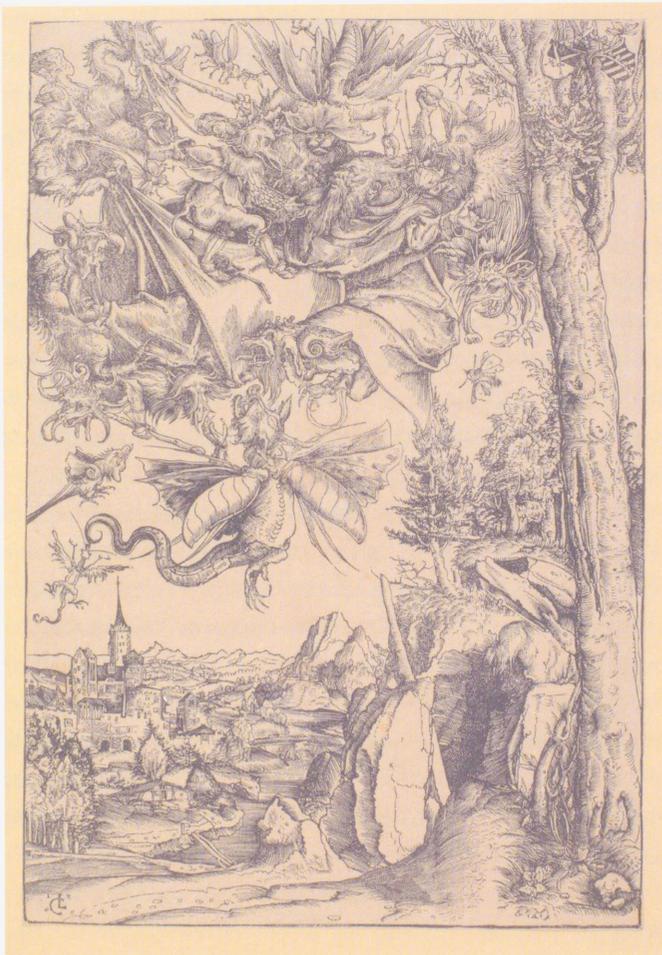


Abb. 62 Lucas Cranach d. Ä.: Die Versuchung des Hl. Antonius, 1506. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

»Die Versuchung des heiligen Antonius« von 1635 (Kat. 115), die der berühmte Kupferstecher als vielfiguriges Bühnenstück präsentiert. Seitlich begrenzt von Ruinenarchitekturen, nimmt den »Himmel« die furchteinflößende Gestalt eines riesigen Drachens mit ausgebreiteten Schwingen ein. Ähnlich dem Blitzbündel des Göttervaters Zeus umfasst seine rechte Pranke ein Flammenbündel, seinem Schlund entfliegen kleine Dämonenfiguren: Er ist der Initiator des Getümmels von zahllosen in der Luft und am Boden entfesselten Dämonen unterschiedlichster Gestalt. Um seinen linken Arm windet sich eine flammenspuckende Schlange, deren Giftstrahlen nach unten auf eine Bogenarchitektur weisen. Doch das linke Bein der Satansgestalt ist angeketet:²⁷ All seine Macht wird dem Heiligen nichts anhaben können.

Der nimbierte Antonius selbst steht in der Mitte unter dem Architekturbogen und ist dennoch den Attacken der Dämonen ausgeliefert: Vier Wesen attackieren ihn direkt, während eine nackte Frau mit Krallenfingern, deren – gerade im Barock häufig dargestellten – Verführungsversuchen zur Unzucht der Mönchsvater offenbar widerstanden hat, entflieht. Ein riesiger Drachenkopf speit ihm Flammen entgegen, das Kanonenmonster im Vordergrund Schussalven, Lanzen und Pfeile. Doch schon dieses auf zeitgenössische Waffen rekurrierende Artilleriemischwesen enthüllt die zweite, ironisierende Darstellung der phantastischen Szenerie, die die Abscheulichkeit der Satansbegleiter ins Komische wendet: So ist links oben einem davon »die Flinte zur Nase gewachsen« (E.T.A. Hoffmann),²⁸ mit der er auf Antonius zielt. Die Vielzahl von teils akrobatisch agierenden Teufelchen nimmt ihnen den Schrecken. Analerotische Motive sind vermutlich wieder auf die erotische Versuchung des Heiligen zu verstehen – und machen hier nicht einmal vor Antonius' Attribut als Schutzherr der Haustiere, dem Schwein mit dem Glöckchen halt, dem ein dreistes Teufelchen mit einem Blasebalg zu Leibe rückt. Das Pandämonium, das Satan gegen den Heiligen aufbietet, changiert zwischen dämonischer Bedrohung und Amusement. Mit phantasievollsten künstlerischen und raffiniertesten technischen Mitteln²⁹ versetzt Callot die Heiligenlegende in das Unterhaltungsmedium seiner Zeit, ins Theater.

Ebenfalls als Höllenspektakel, nun in eine Bachlandschaft mit Architekturmotiven versetzt, gestaltete Pieter Breughel d.Ä. (1525/30–1569) sein Bild des Lasters der »Luxuria«, der Wollust / Unzucht. Das Blatt zählt zu einer Folge der sieben Todsünden, wie die Laster auch genannt wurden, die Breughel 1556/57 zeichnete. Sie war – ebenso wie die 1559 von ihm geschaffene Folge der Tugenden – für die Reproduktion in Kupferstichen vorgesehen. Pieter van der Heyden (1525/30–nach 1569) hat

»Die Sieben Todsünden« für den Verleger Hieronymus Cock in Antwerpen 1558 gestochen.

Anders als seine Tugenden-Folge, die Breughel in seiner Zeit entsprechender Gestaltungsweise zeichnete, wählte er für die Laster bewusst Figurationen seines flämischen Landsmanns und Vorbilds Hieronymus Bosch (um 1450–1516).³⁰ Neben grotesk-phantastischen Bildfindungen sind hier symbolische Elemente und Genreszenen zu einem reichen Bildgefüge vereinigt. Die Sünden erscheinen – nun personifiziert – als Frauen inmitten von dem jeweiligen Laster zugeordneten Tierattributen und zahllosen weiteren figürlichen und szenischen Darstellungen.

»Luxuria (Die Wollust; Kat. 116), die mit Gula, der Völlerei, ein körperliches Laster ist, sitzt als nackte Frau im Zentrum des Bildes auf dem Schoß eines abstoßenden Dämons, mit dessen Schnabelmaul sie einen Zungenkuss austauscht, während seine Krallenfinger eine ihrer Brüste umfassen. Auf der Lehne des Stuhls, der sie beide trägt, steht als eines der Attribute der Unkeuschheit der lüsterne Hahn. Mit weiteren tierköpfigen Kreaturen wird die Gruppe von einem hohlen Baumstumpf umfassen, aus dessen Rinde ein Hirschkopf mit Liebesapfel im Maul herauswächst, während auf seiner Spitze eine geöffnete Muschel – ebenfalls ein aphrodisisches Attribut – aufliegt. Sie umklammert eine durchsichtige Kugel mit einem Liebespaar darin, als »Zeichen der Eitelkeit irdischer Liebe« eines der dezidiert Boschischen Elemente.³¹ Um die Mittelszene stellt Breughel eine Vielzahl meist dämonischer Monster in wüster Kopulation, Sodomie, Selbst-Entmannung, Analbefriedigung, obszönen Positionen, manche betrachtet von Tieren und weiteren Fabelwesen. Im Mittelgrund verhöhnen und geißeln weitere Untiere einen auf einem tuchbedeckten Fabeltier reitenden, gefesselten »Ketzer«, dessen Kopfbedeckung in der Zeichnung Breughels deutlicher als Mitra zu erkennen ist, gefolgt von zwei nackten Frauen,³² angeführt von einem Dudelsackbläser. Die Hintergrundszenen zeigen links Paare in einer idyllischen Bachlandschaft mit Brunnen, Mühle und Parkarchitektur, während rechts in einer Festung am Wasser ein Seeungeheuer sich eines der um Hilfe rufenden Menschlein einverleibt.

Die lateinische Beischrift besagt: Wollust schwächt die Kraft, lässt die Gliedmaßen erlahmen; das flämische Distychon: Unzucht stinkt, sie ist schmutzig. Sie bricht die Kräfte und schwächt die Gliedmaßen.³³

Breughel zeigt eine von wüsten Dämonen beherrschte, durch die Sünde inhuman gewordene Welt, in der die Menschen kei-

ne aktive Rolle mehr spielen. Ihre Scheußlichkeit verdeutlicht die genauso abscheulichen Vergehen der Betrachter des Bildes ebenso wie die dafür im Jenseits zu erwartenden Höllenqualen. Breughels »moralische Botschaft« seiner phantasmagorischen Szenerie zielt damit auf den »Verlust der Würde und der geistigen Reinheit« des Menschen.³⁴

Phantasmagorien als Gesellschaftskritik

In seinen Realität und Imagination vermischenden Bildern, auch mit biblischen Themen, hat Ensor diverse Möglichkeiten gefunden, seine Kritik der zeitgenössischen Gesellschaft in phantastischen, grotesken oder karikierenden Formen wie Masken, Skeletten oder Dämonen bildlich umzusetzen. »Diab-les rossant anges et archanges« (Teufel prügeln Engel und Erzengel; Kat. 117) betitelte James Ensor (1860–1949) eine der mehr als 40 Radierungen, die er 1888 geschaffen hat. Sie wird auch als »Le combat des Démons« (Der Kampf der Dämonen) bezeichnet.³⁵ Zu sehen ist ein Chaos von Figuren, das kein Raum mehr gliedert; als »bedrohende Raumdynamik« bezeichnet Hans H. Hofstätter diese Darstellungsform, »Raumaggression [...], die zu den entscheidenden Stilmitteln der Symbolisten« zählt: »der Raum selbst und alle Bewegung in ihm [kommt] auf den Betrachter zu.«³⁶ Aus der diesseitigen Welt übrig geblieben sind oben rechts ein kleines Segelschiff und eine dampfende Eisenbahn, in deren Waggons offenbar Menschen sitzen.

Das Blatt füllen ansonsten wie in einem Horror Vacui gezeichnete oder gekritzelte Figuren verschiedenster Form und Größe: Ähnlich wie bei Callots »Versuchung des heiligen Antonius« schwebt am Oberrand ein – gekrönter? – Dämon, bewaffnet mit einer Art Degen, mit pfauenaugenähnlich verzierten Schwingen, zu dem wohl auch der nach links oben weisende Doppelschwanz gehört. Unter ihm tummeln sich zahllose weitere Monster: Tierwesen, teuflartige Figuren, Mischkreaturen, Fratzen, Totenschädel und Gesichter. Die abstoßenden Geschöpfe gehen mit ihren Waffen gegen soweit erkennbar weibliche Gestalten vor, durchbohren sie mit Lanzen, Schwertern, dornenbewehrten Hörnern. Die meisten der mit schlichten langen Kleidern angetanen Engel, manche mit kleinen, mit einem Kreuz versehenen Schilden, sind bereits getroffen oder liegen offenbar getötet fernab / tief unten als winzige Figürchen; nur zwei erheben ihre Waffe (?) beziehungsweise das Kreuz gegen ein tausendfüßlerähnliches Wesen mit Totenschädelkopf.

Der Kampf sieht mehr nach Morden denn nach Prügeln aus, und er zeigt die teuflischen Wesen als die eindeutig dominie-

rende Partei. Die größten Dämonen hat Ensor auch mit kräftigeren Umrisslinien und teils schraffierter Binnenzeichnung gegenüber den Engeln hervorgehoben. Zwei der größeren Gesichter blicken zudem direkt auf den Betrachter: Der wohl als Herr des Geschehens zu deutende Teufel oben und das Gesicht, das nahezu in der Bildmitte mit wie schreiend aufgerissenem Mund und schreckgeweiteten Augen den Schild eines der Dämonen bedeckt, wie als ein Konterfei des Betrachters dieses Alptraums. In dieser Radierung ist der biblische Engelskampf blasphemistisch zu Ungunsten der Engel entschieden – vielleicht als Metapher für den verderbten Zustand, in dem Ensor die Gesellschaft seiner Zeit sah, jedenfalls ein Bild, das seine Zweifel an der christlichen Religion (Hofstätter), ähnlich wie in seinen Christus-Bildern, dokumentiert.

Als in den 1920er Jahren die faschistischen Strömungen in Europa an Boden gewannen, wandten sich in einer Gegenbewegung auch in Frankreich Intellektuelle der politischen Linken zu, ebenso die Pariser Surrealisten. Der Schriftsteller André Breton (1896–1966) als »Chefideologe« (Jutta Held) und weitere Mitglieder traten der kommunistischen Partei bei. Die Zeitschrift der Gruppe, »La révolution surréaliste« (1924–29), deren Name auf eine geistige Umwälzung anspielte, erhielt nach ihrer Neugründung den Titel »Le Surréalisme au service de la révolution« (1930–33) und spiegelte damit bereits die politische Zielrichtung zumindest der surrealistischen Literaten wider.³⁷ Die Mehrzahl der bildenden Künstler ging in ihren Werken der 1930er Jahren allerdings weniger direkt auf politische Ereignisse ein; sie nutzten vielmehr ihre individuell entwickelten Stilmittel, um gesellschaftliche Missstände und Bedrohungen aufzuzeigen. »In den Bildern der dreißiger Jahre wird die menschliche Gestalt zu einem amorphen Wesen mit zerfließenden Umrissen, grotesk deformiert [...] Die Gliedmaßen bewegen sich unkoordiniert, sie scheinen von keinem Zentrum dirigiert zu sein.«³⁸

Der 1929 den Surrealisten beigetretene Salvador Dalí (1904–1989) »löst seine klassischen Gestalten in Formationen der Landschaft auf. [...] Mischwesen aus Tier und Mensch, ja Symbiosen aus Menschen und Zivilisationsobjekten sind keine Seltenheit.«³⁹ Die unmittelbare, nicht bewusst kontrollierte Gestaltungsweise des »Automatismus«, die 1929 in eine Krise gekommen war,⁴⁰ ersetzt er ab 1930 durch seine »paranoisch-kritische Methode«:⁴¹ In »Estudio para Construcción blanda con judías hervidas – Premonición de la Guerra Civil 1« (Studie für Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen. – Vorahnung des Bürgerkriegs 1; Kat. 118) von 1934 führt Dalí, der im Oktober

1934 vor Unruhen in Barcelona geflohen war, seine Gestaltung mit überdimensionierten, langgezogenen Körperelementen in präziser Formgebung fort, die er extrem beispielsweise in seinem Gemälde »Das Rätsel des Wilhelm Tell« von 1933 und dessen Vorfassungen dargestellt hat. »Die Malerei und Filme Dalís verdeutlichen, daß dieser Schock der ›monstres molles‹ über die ausgelösten psychische Beunruhigung des gewohnheitsmäßigen Erlebens hinaus die Funktion der Biomorphisierung, nämlich der ›fleischlichen Zersetzung und Auflösung‹ fester Formen und Körper hat.«⁴² Diese »Erweichungstendenz« parallelisiert er 1933 in einem Beitrag für »Minotaure« mit »jenem wirklich begehrten Fleisch, dem sich bekanntlich Napoleon [...] immer wieder zuwendet, an der Spitze aller [...] imperialistischer Bestrebungen, die die eigentlich ungeheuren ›Kannibalismen der Geschichte‹ repräsentieren.«⁴³ Der Zuordnung solcher weichen Formen mit dem spanischen Bürgerkrieg im Titel der Zeichnung entsprechen einzelne Gestaltungselemente wie die an Goyas Ungeheuer erinnernde Riesenhaftigkeit der Monsterfigur aus neu zusammengesetzten Körperteilen oder die messerartige Gestaltung des Oberschenkels; als »Griff« dient eine weibliche Brust, an der eine dunkle, knotige Hand zerrt. Elemente aus der Bildersprache Dalís erscheinen in der Hintergrundlandschaft, »die seit Tausenden von Jahren sinnlos ›revolutioniert‹ worden und nun aus heiterem Himmel erstarrt war.«⁴⁴ Die gekochten Bohnen sollen als Fastenspeise Hungersnot und Krieg versinnbildlichen.⁴⁵ Die phantasmagorische Gestalt aus »rasendem Fleisch« mit dem »von Schädlingen und Würmern fremdländisch-materialistischer Ideologien halb zerfressenen«⁴⁶ Gesicht ist Dalís Ausdruck des Hasses, des Gewaltausbruchs, der Mordlust, wie er sie am Vorabend des Bürgerkriegs erkannt hatte.

Dem Madrider Surrealistenkreis, in dem die Werke Dalís hochgeschätzt wurden, gehörte José Caballero (1916–1991) an. Er entwarf unter anderem für das von Federico García Lorca (1898–1936) geleitete Wandertheater »La Barraca« Bühnenbilder.⁴⁷ Zu seinen herausragenden Zeichnungen aus den Jahren 1932 bis 1936 zählt »La rosa y el velocípedo« (Die Rose und das Fahrrad) von 1935.

Gestützt auf das Gestänge eines ruinösen Fahrrads ohne Räder, tritt ein Bein eines monströsen menschlichen Wesens in das noch vorhandene Pedal, wie um den Einradfahrer im Bildmittegrund zu verfolgen. Dieser nähert sich einem an die »Mathematischen Objekte« Man Rays (vgl. Kat. 31, 32) erinnernden Gebilde,⁴⁸ dessen gitterartige Turmteile wohl moderne Eisenarchitekturen darstellen. Die Szene ist in eine weite, wiederum

von Dalí bekannte trostlose Landschaft versetzt. Die am Boden liegende Rosenblüte und die mit Nägeln verletzte Frauenbüste im Vordergrund lassen sich als Symbole für die Werte von Schönheit und – als Bild der Schmerzensmadonna – von Religion oder Schmerz verstehen, die aber offensichtlich weggeworfen wurden. María Dolores Jiménez Blanco interpretiert das Bild als Übertragung der surrealistischen Bildsprache Dalís in einen neuen Zusammenhang: Caballero schildere »die Überreste, die in den Randbezirken der Stadt hinterlassen werden, Reste der urbanen und industriellen Zivilisation«. Caballero stellt demnach »die Nutzlosigkeit des menschlichen Bestrebens« dar, »innerhalb der ... Vorstellung [von moderner Zivilisation], von Fortschritt Perfektion zu erlangen, [was] sich zunehmend als ephemeres Trugbild offenbarte.«⁴⁹

- 1 Vgl. *Dämonen, in: LCI 1, Sp. 465–468 (Herbert Schade); *Teufel, in: LCI 4, Sp. 295–299 (Beat Brenk); Toggweiler 2008.
- 2 Wilhelm Ludwig Schreiber: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle, Bd. 4. Leipzig 1902, S. 253ff.
- 3 Schenda 1960, S. S. 219–225.
- 4 Schenda 1960, S. 209–220.
- 5 Duntze 2007, S. 230–231. – Ewinkel 1995, S. 227–237, Abb. 9 S. 328. Zu Prodigienliteratur allgemein zusammenfassend Hammerl 2007.
- 6 Schenda 1960, S. 225. – Toggweiler 2008, S. 6: »Das Monster will uns, zumindest lässt die Etymologie darauf schließen, lediglich etwas zeigen. Es steht demnach nicht in erster Linie für sich selbst, sondern verweist auf etwas anderes«.
- 7 Schenda 1960, S. 219–225.
- 8 Schenda 1960, zwischen S. 216 und 217.
- 9 Beispielsweise Friedrich Justin Bertuch, Bilderbuch für Kinder. Band I, Weimar 1790, unter »Vermischte Gegenstände«.
- 10 Faust 1998–2010, hier 2003, S. 206.
- 11 Ebenda, S. 236–237; einem früheren Flugblatt von 1625 nach erschien die »abstruse Konstruktion eines »Vogels« in einer ebenfalls fiktiven indischen Stadt, vgl. Faust Nr. 775, 776, S. 234–235.
- 12 »Im Thon: Es ist gewißlich an der Zeit &c.«.
- 13 Toggweiler 2008, S. 11.
- 14 Faust 1998–2010, hier 2003, Nr. 817, 818, S. 300–302.
- 15 Vgl. das Ende des französischen Textes: »disent avoir aperçu la femelle [...] afin de perpétuer la race en Europe, à Paris«.
- 16 Wohl Nr. 830, S. 322–323 bei Faust 2003, das als einziges der 16 von ihr zusammengestellten Versionen ebenfalls die Tötung des Schweins durch die Pfeilspitze des zweiten Schwanzes wiedergibt; die Nr. 817 bis 823 stellen offenbar männliche, jedenfalls ohne weibliche Brüste gezeigte Monster dar, Nr. 824–830 weibliche. Die Vorstellung, die Flugblätter mit männlichem bzw. weiblichem Harpyienmonster seien in einer Art Fortsetzungsgeschichte produziert worden, hätten also zwei zur Vermehrung geeigneten Monstren gegolten, ist verlockend und könnte in der offensichtlichen Nachfrage nach dem Thema der Blätter begründet sein.
- 17 Vgl. Paloma Esteban Leal: Picasso / Minotauro, S. 15–47, hier S. 28, in: Madrid 2000 b.
- 18 Vgl. Fischer 1996, S. 28. – Möglicherweise ist die Darstellung den Minotaurus-Blättern der Suite Vollard zuzuordnen, vgl. Rau 1974, S. 18.
- 19 Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, 1883 ff., LIV, S. 363 (nach Harms 1980, S. 148, Anm. B4).
- 20 Vgl. Kat. 52 in diesem Band.
- 21 Angenendt 2000, S. 154–155; LCI 5, Sp. 204–205 (E. Sauser).
- 22 LCI 5, Sp. 212 (E. Sauser).
- 23 Hofmann 2010, S. 37/38. – Vgl. zum Nachleben von Schongauers Kupferstich u.a. Hamburg 2008, S. 182, Kat. 51/52, sowie Gemälde der Ghirlandaio-Werkstatt, S. 17, Abb. 8. – Zu Vorstudien und Skizzen von

- Tieren während der Spanienreise Schongauers vgl. etwa Ludwigshafen 1980, Nr. 40, S. 102 (Richard W. Gassen); München 1991 b, Nr. 54, S. 140 (Thomas Hirthe).
- 24 Hamburg 2008, Zitate (wohl Kap. 65) aus der Antonius-Vita von Athanasius S. 12.
 - 25 Dazu und zum möglichen Auftraggeber Brown 1999, S. 436, Kat. 112.
 - 26 Hamburg 2008, S. 12.
 - 27 Vielleicht in Analogie zur einer Textstelle im 24. Kap. der Antonius-Vita von Athanasius: »Er wurde gebunden vom Herrn wie ein Sperling, damit er von uns verspottet werde; sie sind hingestellt worden, er und seine Mitteufel, wie Skorpione und Schlangen, auf daß sie zertreten werden von uns Christen.«; zitiert nach Martin Hartung in Braunschweig 2007, S. 164, Kat. 64.
 - 28 Zitiert nach Werner Hofmann 2010, S. 123.
 - 29 Siehe den Beitrag »Das Cappriccio« von Rainer Schoch in diesem Band.
 - 30 Als Gründe dafür nennt Jürgen Müller 1. wie schon andere Forscher kommerzielle, da Bosch beliebter war als Breughel, 2. weil die Betrachter die Themen Sünden und Torheiten mit Bosch assoziierten, 3. als Übernahme von Boschs antikklassischer Art des Anhäufens von Bildelementen in bewusster Abkehr von der italienischen Prägung von Breughels Zeitgenossen wie Marten van Heemskerck oder Frans Floris; s. Jürgen Müller, Kat. 42–54 in: New York 2001, S. 145.
 - 31 Vgl. Mielke 1996, S. 51; Jürgen Müller in New York 2001, S. 145.
 - 32 »zweifello als Wollüstling gemeint«: Mielke 1996, S. 51. – Vgl. Silver 2011, S. 147.
 - 33 Vgl. Silver 2011, ebenda.
 - 34 Manfred Sellink: »The very lively and whimsical Pieter Breughel«: Thoughts on His Iconography and Context. In: New York 2001, S. 57–65, hier S. 60.
 - 35 Vgl. Nadine Lehni: Licht und Gewalt: Das druckgraphische Werk von James Ensor. In: Straßburg/Basel 1995, S. 21–28, hier S. 26, und Dieter Koeplin: Wie James Ensor einige seine Radierungen illuminierte, ebenda, S. 29–39, hier 36–37.
 - 36 Hofstätter 1972, S. 21, 63.
 - 37 Vgl. Held 1989, S. 56.
 - 38 Held 1989, S. 60.
 - 39 Ebenda.
 - 40 Greeley 2006, S. 57.
 - 41 Erstmals publiziert in Salvador Dalí: L'Ané pourri. In: Le Surréalisme au service de la révolution 1 (1930); vgl. Greeley 2006, S. 57–58; Karin v. Maur in Stuttgart/Zürich 1989, S. XXIII; ebenda: »Die kritische Aktivität wirkt lediglich wie ein flüssiger Entwickler von Bildern, Beziehungen, von systematischen Zusammenhängen und Finessen, die im Augenblick des Wahnausbruchs ausgeprägt und bereits existent sind, und allein die kritisch-paranoische Aktivität ermöglicht augenblicklich, diesen Grad von Wirklichkeit objektiv ins Licht zu rücken.« Peter Gorsen: »Der kritische Paranoiker«. In: Gesammelte Schriften, S. 449, zitiert nach Karin v. Maur in Stuttgart/Zürich 1989, S. XXIV.
 - 42 Ebenda, S. 491, zitiert nach Karin v. Maur in Stuttgart/Zürich 1989, S. XXIII.
 - 43 Ebenda, S. 222, zitiert nach Karin v. Maur in Stuttgart/Zürich 1989, S. 130.
 - 44 Salvador Dalí in Das geheime Leben (Schiebler 1984), S. 440.
 - 45 Karin v. Maur in Stuttgart/Zürich 1989, S. 196.
 - 46 Zitate aus: Salvador Dalí, Das geheime Leben (Schiebler 1984), S. 440/443.
 - 47 Vgl. Madrid/ Wien u.a.O. 1995, S. 28 (Lucía García de Caprí), und Biographie S. 346 (Marta González Orbegozo); AKL 15 (1997), Sp. 435–437 (Michael Nungesser); Greeley 2006, S. 91, 94; S. 95 zu seiner späteren Tätigkeit in der Franco-Zeit.
 - 48 Greeley S. 91: »Dalí-ähnlicher Apparat«.
 - 49 María Dolores Jiménez Blanco in Madrid 2011, S. 196 (Übersetzung: Daniela Heintze).



Anno .M.D. XII. post immanē
Brixiane Urbis cladem; spirans
ribus adhuc Gallorum cruentas
tis in Venetos armis; Monstrum hoc horrē
dum & informe/ ex monacho (vt aiunt) &
vestali femina Rauennē editum. Mandans
te Iulio secundo pontifice maximo; Romā
(exanguē tamen) defertur. Subsequunturq;
mox insignis ille partium inter sese diliden
tium/haud longe a Rauenna contlictus;&
strages ingens. Alia deniq; per Italiam mala
plurima & multifaria portendūtur. Vñ pro
hibete minas & trillia fata fecundent.

Diese seltsam gurt wart offenbar
Do man salt fünffzehen hundert jar
Vnd zwölff jar vñ der vafsen zyt
Nachdem zū Piesfaßschach der streyt
Zū Rauenna diß gebo:en wart
Von einem münd vnd Timmen zart
Dabst Julius lieb bringen das gon Rom
Dar vff des schach die schlächt vnd nom
Mit angreiff todtschlag vnd gerenn
Vñ fer von hmelter Statt Rauenn
Zwischen de frangosen vñ Spanyellen
Venedren vnd Tursch kriegs gesellen
Do mánig Redlich máñ wart erschlagen
Wider gebürt mit nit zū sagen
Was mer künfrig weist got der her
Ich so: g für Cristen glaubens ere
Das der werd lyden schand vnd nozt
Geh geb das es alle wol gerat.

- Kat. 110 Die Missgeburt von Ravenna, Straßburg, Offizin Matthias Hupfuff, 1512/15. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
- Kat. 111 Monströse Harpyie, verlegt bei Johann Martin Will, Augsburg, 2. Hälfte 18. Jh. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
- Kat. 112 Pablo Picasso: Harpyie mit Stierkopf und vier Mädchen auf einem Turm, überragt von einer schwarzen Fahne, 1934. Privatbesitz



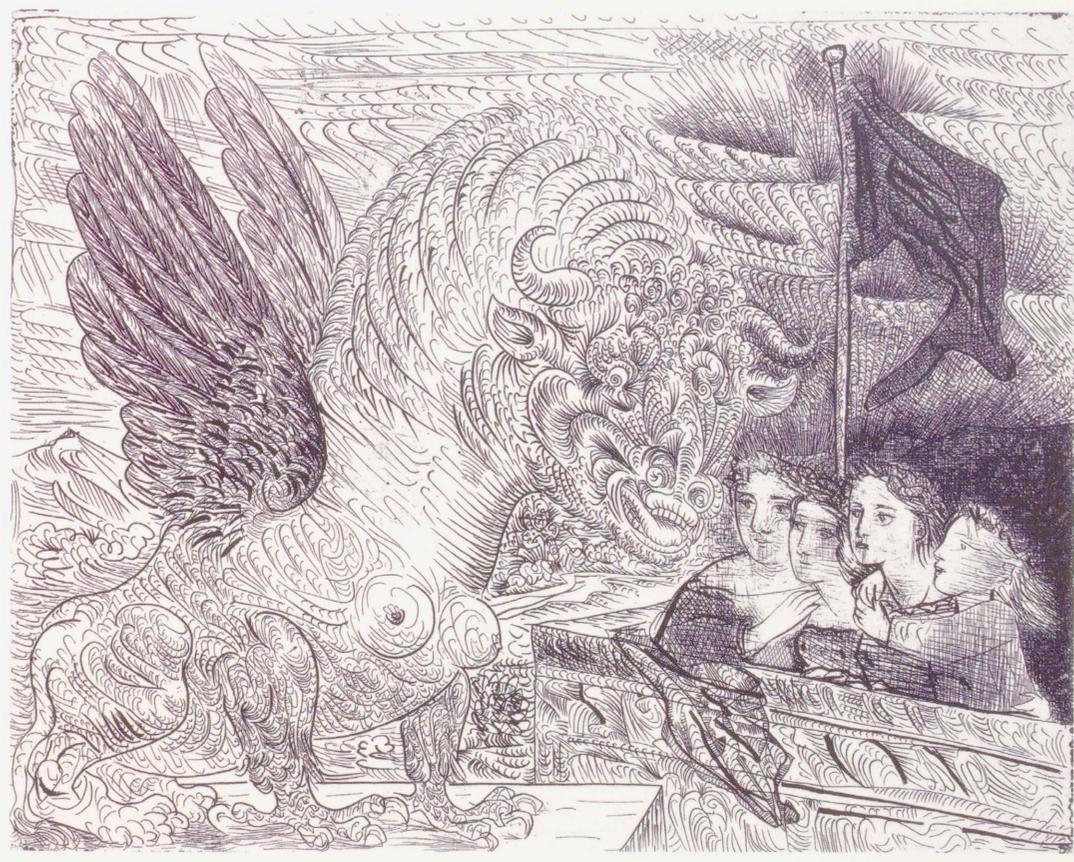
In der Landschaft Chili in Sudamerika ist von den dortigen Inwohnern in einem
den, welches einen Menschenkörper hat, der mit Haaren, wie Löwenhaare, mit zwey
hat zwey Säue, welche man nicht für Flegelien halten muß, solche gehen über den
Hinter den dem, vortereibe hat es zwey kurze Pfoten, an denen die Klauen länger
cket etwas längere, als diese, er ist aber gespalten, ein Theil ist weich und kriecham,
welches in der Luft, so wie ein Flegel, sehr ist. Das foch, u. hat den dicken Theil
fröh alle, wie einen halben Ochsen, oder 3 Schweine, oder 4 Schafe, so Man
in Kupfer geschoben wurden, davon se. Maj
wird, welche nach, Manze übersteigt. Lange
hatte es manichs Stück, sich vorsetzt, welches
kommen war.

großen See das wunder-
Hörnern u. mit langen
Rücken heraus wie
sind als die
bare Thier-gefangen war-
Ohren versehen ist. Es
los einen Fledermaus,
Flehen, so ein Schlang, als
der andere hart, das Thier,
Fuss im Dreyehelmt. Es
ist es nach der Zeichnung
überwunden haben, die Thier-
fangen werden konte
See zur Trunke

geflohen nach dem Französischen Original

Harpie Monstre Amphibie vivante

Ce Monstre a environ 20 pieds de longueur, sa face est semblable à celle d'un homme, la bouche très large, il a cornes de taureau, des oreilles dore et une
longue queue parallèle à celle du dos, il a de nouvelles cornes celle d'une femme, et de celles de chaux serrée, il mange à petites gouttes, et se gorge, armée
chacune de 2 griffes de corne, il a queue, l'une semblable à celle du serpent qui peut se dresser à saisir la proie, et l'autre terminée en un croc à la base, laquelle s'ap-
puyé de son corps est couverte de écailles et la partie supérieure de poils. Il a été pris dans les filets par une quantité d'Indiens dans le Rio de Negros, province de Chili dans l'
Amérique Septentrionale, ce Monstre carnivore se voit la nuit de son lac pour devorer les cochons les vaches et mesme les Indiens, il fut capturé vivant en 1760.
On, la nouvelle est telle qu'il mange quelque chose par son bec dans un très cochon ou vache pour ce qui est de son corps, le Vice-Roi fut complaisant de m'apporter ce monstre
que par ordre dans les terres jusqu'au Cap de Mendocino dans la mer du Sud, et de la en Espagne et en suite arrivée au Port, les Indiens des terres
de ce lac cherchèrent à l'apporter, et le Vice-Roi donna des ordres pour la prendre, afin d'en perpétuer la race en Europe, à Paris
De tout cela Jean-Martin Vallé a copié





Kat. 113 Regnum Satanae et Papae, deutsch, 1545. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

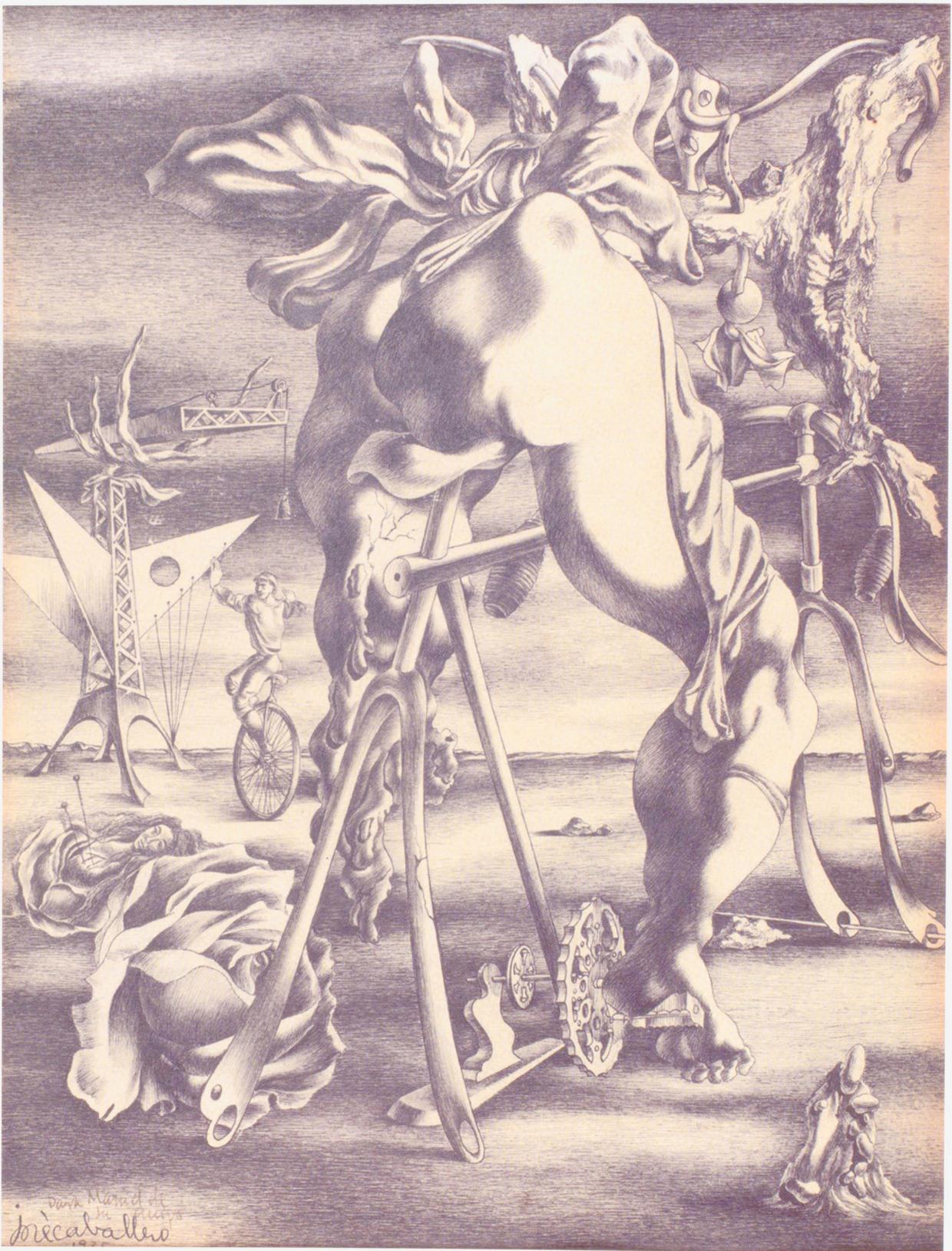
Kat. 114 Martin Schongauer: Der Hl. Antonius von Dämonen gepeinigt, vor 1481. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Kat. 115 Jacques Callot: Die Versuchung des Hl. Antonius, 1635. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Kat. 116 Peter van der Heyden nach Pieter Breughel d. Ä.: Die Wollust, 1558. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
 Kat. 117 James Ensor: Teufel prügeln Engel und Erzengel, 1888. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett





Kat. 119 José Caballero: Die Rose und das Fahrrad, 1935. Madrid, Colecciones Fundación Mapfre

Kat. 118 Salvador Dalí: Studie zu Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs 1, 1934. Valladolid, C.A.C. Técnicas Reunidas, S. A. - Museo Patio Herreriano

