



MONSTER GESTALTEN

Die Bildgenese monströser Figuren
in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts

böhlau

Kathrin Borgers

Kathrin Borgers

Monster gestalten

Die Bildgenese monströser Figuren
in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts

BÖHLAU



Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch:
Renate König Stiftung
Fazit-Stiftung

ISBN 978-3-412-53494-3 (Print)
ISBN 978-3-412-53495-0 (PDF)
ISBN 978-3-412-53496-7 (eLibrary)
DOI <https://doi.org/10.7788/9783412534967>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de>
abrufbar.

© 2026 Brill Deutschland GmbH, Robert-Bosch-Breite 10, 37079 Göttingen, Deutschland

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Böhlau und Brill Deutschland GmbH sind Teile von De Gruyter Brill.
www.degruyterbrill.com

Publikationen des Böhlau Verlages finden Sie in unserem Webshop
www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit: productsafety@degruyterbrill.com

Umschlagabbildung: Dirk Bouts, Sturz der Verdammten, Detail, 1468–1470, Öl auf Eichenholz,
115,5 × 68,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Lille. Abb. nach: © KIK-IRPA, Brüssel (Y000487).

Korrektur: Elena Mohr, Florenz
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz und Layout: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

Inhalt

Vorwort und Dank	7
1 Einführung: Monster gestalten, Monster erschaffen	9
1.1 Thema und Aufbau der Arbeit: Das Monstermotiv in der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts	11
1.2 Monster, Teufel und Dämonen: Definition des Arbeitsbegriffs	14
1.3 Forschungsstand	18
2 Das Monstermotiv aus ikonographischer, gestalterischer und kunsttheoretischer Perspektive	23
2.1 Das Bild des Monsters und seine künstlerische Entwicklung: Wandelbarkeit als Grundprinzip	23
2.2 Technik und Material als Bedeutungsträger im Monstermotiv: Die Bildgenese als Ausgangspunkt	41
2.3 Creatio deformis: »Das Böse« als Ausdruck kunsttheoretischer Reflexion	57
3 Mit Haut und Haar: Über die Wiedererlangung der <i>similitudo dei</i>	76
3.1 Die Genese des Bildmotivs: Die Gestaltung von Inkarnat und Fell	86
3.2 <i>Similitudo dei</i>	98
3.3 Verunähnlichung als künstlerisches Gegenprinzip	104
3.4 Der Höllenfürst als Triumph der Hässlichkeit	114
3.5 Zusammenfassung	122
4 Die Hölle als naturphilosophische Studie	123
4.1 Die Genese eines Bildmotivs: Zur Gestaltung von Himmel und Hölle	131
4.2 Mit Hybridität zum Idealbild des Bösen	135
4.3 Im Wettstreit mit Apelles, Aëtion, Melanthios und Nikomachos	145
4.4 Das Diptychon im Zeichen von Blut und Farbe	158
4.5 Zusammenfassung	176
5 Sehen und Erkennen	178
5.1 Die Genese des Bildmotivs: Zur Gestaltung der Monsteraugen	185
5.2 Emission und Optiktheorie	189
5.3 Eine Moralisierung des Blickes: Der böse Blick, der allessehende Blick und die Vision	200

5.4 Spiegelungen im Auge des Teufels: Ein Exkurs über das Drachenaugen im Bartholomäusaltar	215
5.5 Zusammenfassung	226
6 Die Farben des Teufels. Ein hermetisches Gestaltungsprinzip	227
6.1 Die Genese des Bildträgers	234
6.2 Die Verwandlung des (Bild-)Körpers	240
6.3 Der Teufel als Bildträger	249
6.4 Die Farben der Hölle: Spektralfarben und Lichtbrechung auf der Figur des Teufels	255
6.5 Zusammenfassung	261
7 Fazit	263
7.1 Das Monster als Medium der Selbstreflexivität	263
7.2 Die Einbindung semantischer Erkenntnisse von Technik und Material	265
8 Literaturverzeichnis	268
8.1 Quellenverzeichnis	268
8.2 Forschungsliteratur	272
9 Bildnachweis	299
10 Sachregister	301

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im August 2022 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde das Manuskript geringfügig überarbeitet und um aktuelle Literatur ergänzt.

Für die Unterstützung zahlreicher Einzelpersonen und Institutionen bin ich sehr dankbar. Dass es mir hier nicht möglich sein wird, sie alle namentlich zu erwähnen, bitte ich zu entschuldigen. An erster Stelle möchte ich Stefan Grohé für die Betreuung dieser Arbeit danken. Ohne seine vielfältigen Anregungen und seine Unterstützung wäre ihre Realisierung nicht möglich gewesen. Für die Bereitschaft, das Manuskript in unterschiedlichen Stadien zu lesen und in Einzelgesprächen sowie Kolloquien bereichernd zu diskutieren, bin ich sehr dankbar. Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Susanne Wittekind, die das Projekt in zahlreichen Gesprächen maßgeblich unterstützt, inspiriert und bereichert hat. Verschiedene Kulturinstitutionen haben ihre Türen für meine Forschung geöffnet. Ihre Unterstützung bei der Annäherung an das Material sowie bei kunsttechnologischen Fragestellungen waren sehr wertvoll. Ich danke insbesondere Iris Schaefer und Katja von Baum. Auch den vielen Fachkolleg:innen und Freund:innen, die mir stets mit Rat und Hilfe zur Seite standen, gilt mein Dank. Ganz besonders danke ich Jeannet Hommers, Nina Eckhoff-Heindl und Tina Karrasch, die das Manuskript Korrektur gelesen und mich auf besondere Weise unterstützt haben. Ekaterini Kepetzi, Pavla Ralcheva, Irina Dudar, Svenja Lehnhardt, Heike Lehmann, Sabrina Ujkašević, Ida Colangelo, Undine Dömling, Aleksandra Lipińska, Henrike Haug und Kirsten Lee Bierbaum danke ich für anregende Gespräche rund um das Projekt und für das großzügige Teilen ihrer Erfahrungen. Die aus diesen Gesprächen hervorgegangenen Ideen und Hinweise waren von unschätzbarem Wert.

Die Renate König-Stiftung und die FAZIT-STIFTUNG haben durch ihre großzügige finanzielle Unterstützung die Publikation als Buch ermöglicht. Dafür bin ich ihnen außerordentlich dankbar. Den Herausgeber:innen danke ich herzlich für die Aufnahme in ihre Reihe sowie Julia Beenken, Jonas Hiese und Kristi Doepner vom Böhlau Verlag für die freundliche Betreuung der Publikation.

Schließlich danke ich meiner Familie, die mich in meinem Vorhaben stets unterstützt hat. Dieses Buch ist meinen Eltern Anneli und Hermann sowie meinen Geschwistern Alexandra und Jörg gewidmet.

1 Einführung: Monster gestalten, Monster erschaffen

Das Monstermotiv wurde in der Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit eng mit dem Topos der künstlerischen Erfindungskraft und mit kunsttheoretischen Überlegungen der Zeit verbunden. Einleitend soll als Beispiel für dieses Verständnis des Motivs eine Anekdote Vasaris aus seiner Lebensbeschreibung Leonardo da Vincis zitiert werden. In der Narration wird Leonardos Vater, Ser Piero da Vinci, von einem Bauern gebeten, etwas auf einen grob verarbeiteten Schild zu malen. Der Vater übergibt den Auftrag an Leonardo, der die Gelegenheit nutzt, ein Ungeheuer zu gestalten:¹

Eines Tages nahm Leonardo den Schild zur Hand, und als er sah, daß er schief, schlecht gearbeitet und plump war, begradigte er ihn im Feuer und gab ihn dann einem Drechsler, der das ungeschliffene, plumpe Stück in eine feine und ebenmäßige Form brachte. Nachdem er den Schild mit einer Gipsschicht versehen und ihn auf seine Weise vorbereitet hatte, begann er darüber nachzudenken, was er darauf malen sollte, so daß jeder, der den Schild zu Gesicht bekäme, sich erschrecken und er die gleiche Wirkung erzielen würde, wie einst der Kopf der Medusa. Zu diesem Zweck brachte Leonardo in einen der Räume, zu denen nur er selbst Zutritt hatte, zwei Arten von Eidechsen, außerdem Grillen, Schlangen, Falter, Heuschrecken, Fledermäuse und noch andere seltsame Tiere vergleichbarer Art. Aus dieser Menge nahm er verschiedene Elemente [zum Vorbild] und vereinigte sie zu einem schrecklichen, grauenerregenden Ungeheuer, das mit seinem Atem Gift und Feuer spie. Er ließ es aus einer dunklen Felsspalte hervorkommen, während es aus dem geöffneten Schlund Gift, aus den Augen Feuer und aus den Nüstern Rauch ausstieß. Er malte dies alles in so unheimlicher Weise, dass die Wirkung tatsächlich monströs und grauenerregend [*monstruosa et orribile*] war, und dabei mühte sich Leonardo so lange an diesem Werk, dass sein Arbeitszimmer mit Gestank der toten Tiere erfüllt war, den er selbst aber wegen seiner großen Liebe zur Kunst nicht bemerkte. [...] Dann ließ er Piero eintreten und schauen. Messer Piero, der im ersten Moment nicht an die Sache dachte, schreckte sofort zurück, denn er konnte nicht glauben, daß dies bloß ein Schild und das Bild, was er sah, nur gemalt war. Als er zurückweichen wollte, hielt Leonardo ihn mit folgenden Worten auf: Dieses Werk erfüllt seinen Zweck. Nehmt es also mit Euch, denn es hat das Ziel erreicht, das man von allen Kunstwerken erwartet. Messer Piero erschien dieses Werk mehr als wunderbar und im höchsten Maß lobte er Leonardos einfallsreiche Rede.²

¹ Siehe dazu auch Kruse 2003, S. 387 f.; Leonhard 2015, S. 96–101; Swan 2015, S. 222.

² »Dicesi che ser Piero da Vinci, essendo alla villa, fu ricercato domesticamente da un suo contadino,

In dieser Anekdote aus Leonardos Leben wird deutlich, welche kunsttheoretische Bedeutungskraft das Monstermotiv im späten 15. Jahrhundert und frühen 16. Jahrhundert besaß. Warum wählt Leonardo gerade das Motiv einer abschreckenden, deformierten Figur, um seine künstlerischen Fähigkeiten zu demonstrieren und vor allem um sich als junger Künstler zu etablieren? Anders gefragt: Warum wählt Vasari gerade dieses Motiv, um Leonardos Begabung in Szene zu setzen?³ Dass die Geschichte verschiedene Topoi zur Inszenierung einer Künstlerpersönlichkeit zusammenträgt und somit nicht auf einer wahren Begebenheit beruht, ist vorauszusetzen. Karin Leonhard bezeichnet sie als »bildgewordene Definition der Malerei«.⁴ Die ausführliche Beschreibung der Verarbeitung des anfänglich krummen, groben Schildes betont die technischen und mechanischen Verfahren, die der Vorbereitung der Malerei zugrunde liegen. Nach der Grundierung der Tafel nutzt Leonardo die Vielfalt der Tierformen, um mit seiner Einbildungskraft eine neue Kreatur aus dem Vorgefundenen zusammenzusetzen. Als Höhepunkt der Anekdote kann das Erschrecken des Vaters gewertet werden, was Leonardo in der Erzählung selbst als Bestätigung für den Erfolg seines Werkes interpretiert. Die Anekdote ist Beispiel einer gelungenen artifiziellen Täuschung, die durch Aspekte wie Lebendigkeit, Naturnachahmung und Ähnlichkeit, aber auch Ekel

il quale d'un fico da lui tagliato in sul podere aveva di sua mano fatto una rotella, che a Fiorenza gnene facesse dipignere; il che egli contentissimo fece, sendo molto practico il villano nel pigliare ucelli e ne le pescagioni, e servendosi grandemente di lui ser Piero a questi esercizi. Laonde fattala condurre a Firenze. Senza altrimenti dire a Lionardo di chi ella si fosse, lo ricercò che egli vi dipignesse suso qualche cosa. Lionardo, arrecatosi un giorno tra le mani questa rotella, veggendola torta, mal lavorata e goffa, la dirizzò col fuoco; e data la a un torniatore, di roz[z]a e goffa che ella era la fece ridurre delicata e pari; et apresso ingessatala et acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole et altre strane spezie di simili animali, da la moltitudine de' quali variamente adattata insieme cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco, e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno da la gola aperta, fuoco dagl'occhi e fumo dal naso sì stranamente, che pareva monstrosa et orribile cosa affatto; e penò tanto a farla, che in quella stanza era il morbo degli animali morti troppo crudele, ma non sentito da Lionardo per il grande amore che portava all'arte. [...] Ser Piero nel primo aspetto non pensando alla cosa, subitamente si scosse, non credendo che quella fosse rotella, né manco dipinto quel figurato che e' vi vedeva; e tornando col passo adietro, Lionardo lo tenne, dicendo: »Questa opera serve per quel che ella è fatta. Pigliatela dunque e portatela, chè questo è il fine che dell'opere s'aspetta«. Parse questa cosa più che miracolosa a ser Piero, e lodò grandissimamente il capriccioso discorso di Lionardo; poi comperata tacitamente da un merciaio un'altra rotella dipinta d'un cuore trapassato da uno strale, la donò al villano, che ne li restò obligato sempre mentre che e' visse.« Giorgio Vasari, *Le vite* (Bettarini, Barocchi 1976, Bd. IV, S. 20–22; deutsche Übersetzung: Lorini, Feser 2006, S. 23–24).

3 Vor allem Ulrich Pfisterer hat sich dafür ausgesprochen, dass es sich bei dem Text um eine posthume, fiktionale Narration handle, die sich aus dem Gedankengut der 1540er Jahre speise. Siehe dazu Pfisterer 2003, S. 274.

4 Vgl. Leonhard 2013, S. 183.

und Abscheu zum Ausdruck gebracht wird. In diesem Sinne bietet die Darstellung des Monströsen vielseitige Anknüpfungspunkte, um die künstlerische Schöpfungskraft zu thematisieren und beispielhaft vorzuführen.⁵

Das Monster eignet sich als Referenzpunkt, da es offensichtlich kein Äquivalent in der den Künstler umgebenden Erfahrungswelt gibt und er so sein künstlerisches und intellektuelles Talent besonders unter Beweis stellen kann. Die Künstlichkeit des Motivs ergibt sich aus dem Vorgehen des Künstlers, Elemente aus seiner Erfahrungswelt aufzugreifen und zu einer neuen Komposition zusammenzustellen. Im Falle des von Leonardo bemalten Schilds sind es die in der Natur gefundenen toten Tiere. So wie das Motiv des Monsters im konkreten Sinne aus Einzelementen zusammengesetzt wird, verbindet der Künstler im übergeordneten Sinne Bilderwelten aus Fragmenten seiner Erfahrung und Kenntnis der ihn umgebenden Welt. Diese Geschichte steht exemplarisch für die verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten, die an die Monsterfiguren geknüpft werden können. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der unterschiedlichen Rezeption und dem kreativen Schöpfungsprozess des Monstermotivs in nordalpinen Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts.

1.1 Thema und Aufbau der Arbeit: Das Monstermotiv in der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die These, dass die Darstellung der Monsterfiguren ein großes schöpferisches Potenzial birgt, das bereits durch die Wandelbarkeit ihres Wesens in der biblischen Geschichte ihrer Entstehung verankert ist. Demnach werden im Folgenden die Genese der Figuren und die mit ihrer Gestaltung verbundenen Implikationen in den Blick genommen. Die theologische Begründung der Veränderlichkeit der Figuren wurzelt in der Geschichte des Engelsturzes, bei dem die abtrünnigen Engel ihre Engelsegestalt verlieren. Sie unterliegen fortan einer immerwährenden Metamorphose. Diese Wandlungsfähigkeit ist die Grundlage des großen schöpferischen Potenzials für die Künstler:innen, da sich für diese Figuren keine einschlägige Darstellungskonvention entwickelt hat. Die leitende Annahme der Dissertation ist, dass aus diesem Grund in den Monsterfiguren der Schaffensprozess durch Betonung ihrer künstlerischen Gestaltung von den Künstler:innen sichtbar gemacht wird.

Dies kann anhand kunsttechnologischer Untersuchungsmethoden, wie der Infrarotreflektographie, und maltechnischer Zusammenhänge evident gemacht werden. Die dadurch gewonnenen Erkenntnisse werden in einem weiteren Schritt für ikonographische und kunsttheoretische Fragestellungen fruchtbar gemacht. So kann die The-

⁵ Die Anekdote lässt sich auch als Persiflage der antiken Legende des Zeuxis verstehen, der Helena malte, indem er sie aus den schönsten Körperteilen von fünf krotischen Mädchen zusammensetzte. Plinius d. Ä., *Naturalis historia*, Buch 35, § 64 (König, Winkler 2013, S. 56 f.). Siehe De Chapeaurouge 1974, S. 4; Swan 2015, S. 224 f.

omatisierung der künstlerischen Tätigkeit im Bild als Zurschaustellung einer Selbstvergewisserung des Künstlers verstanden werden, die zwischen Imagination, Vision und Realität zu differenzieren vermag. Im Rahmen dieser Arbeit stehen neben Reflexionen kunsttheoretischer Schriften und Konzepte des späten Mittelalters vor allem materialsemantische und rezeptionsästhetische Überlegungen im Vordergrund. Konkrete Fragestellungen sind in diesem Zusammenhang: Welche maltechnischen Besonderheiten werden bei der Gestaltung der Monsterfiguren angewendet? Sind konkrete Thematisierungen von Technik und Material im Bild erkennbar? Welche Unterschiede zwischen Unterzeichnung und Malschicht der Werke bestehen? In welchem Zusammenhang stehen diese Veränderungen mit technologischen oder naturwissenschaftlichen Interessen, selbstreflexiven Erkenntnismodellen und Jenseitsvorstellungen der Zeit?

Ein großes Anliegen dieser Arbeit ist die methodische Verknüpfung von kunsttechnologischen und kunstgeschichtlichen Ansätzen. Arbeitsprozesse, Materialien und Verarbeitungstechniken werden von den spätmittelalterlichen Künstler:innen reflektiert. Diese Reflexion äußert sich nicht nur in theoretischen, schriftlichen Ausführungen, sondern auch in der eigentlichen künstlerischen Arbeit.⁶ Dementsprechend werden in einer theoretisch-methodischen Einführung (Kap. 2) zunächst die verschiedenen Kontexte des zu behandelnden Gegenstandes erläutert, in dem die Entwicklung der bildlichen Gestaltung monströser Figuren grundsätzlich in den Blick genommen und die damit verbundene Freiheit des Motivs an ikonographische und ikonologische Prinzipien zurückgebunden werden. Im zweiten Teil des Kapitels wird in methodischer Hinsicht eine Brücke zu Fragen geschlagen, die sowohl die technische Komponente der Entstehung der Figuren beleuchten als auch Aufschluss über die konzeptionellen Arbeitsschritte eines Werks geben. Nicht zuletzt werden dabei Fragen nach materiellen Semantiken und der Sichtbarmachung von Technik als produktive methodische Perspektiven in den Fokus gestellt, um ein fruchtbares Zusammenwirken der fachlichen Zugänge aufzuzeigen. Aufgrund der Verknüpfung dieser Ansätze wird es in der Arbeit immer wieder um die Wechselwirkung der Perspektiven des Erschaffens und des Rezipierens der besprochenen Werke gehen. Der dritte Teil des zweiten Kapitels untersucht die konkreten Ausprägungen der beschriebenen methodischen Zugänge und ordnet die »Gemachtheit« der monströsen Figuren als Ausdruck künstlerischer Schöpfungskraft in einen kunsttheoretischen Zusammenhang ein. Die Diskurse rund um die Be-

6 Der Diskurs über die Einordnung von Malerei als Handwerk oder als theoretische Disziplin lässt sich bereits seit dem 12. Jahrhundert nachvollziehen und erreicht einen Höhepunkt im Übergang zur Frühen Neuzeit. Aus dem Norden Europas sind weniger kunsttheoretische Quellentexte aus dieser Zeit überliefert als beispielsweise im Süden. Schlie versteht dies als Ergebnis eines Diskurses, dessen Grundsätze nicht verschriftlicht wurden oder sich nicht erhalten haben. Nichtsdestotrotz ist in der Forschung immer wieder auf eine bildimmanente Reflexion der künstlerischen Tätigkeit hingewiesen worden, auf die ich mich hier beziehen möchte. Diese Reflexion bezieht sich sowohl auf eine stärkere Bewusstwerdung der Künstlerrolle und der mit der Kunstproduktion verbundenen Aufgaben als auch einer komplexen Verhandlung der Relation von Bild und Abbild. Siehe dazu Schlie 2002, S. 296, 285–291.

grifflichkeiten *creatio*, *inventio* und *techné*⁷ werden in diesem Kapitel zusammengeführt und mit der künstlerischen Ausformung des Monstermotivs paradigmatisch verknüpft.

Auf diese theoretisch-methodische Einführung des Motivs und seiner Einordnung in die entsprechenden Forschungskontexte folgen vier Kapitel, die am Beispiel eines zentralen Kunstwerkes die genannten Aspekte der Darstellung monströser Figuren aufarbeiten. Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich weitestgehend auf das 15. Jahrhundert, da dieser Zeitrahmen eine besondere Schwellenzeit für die Entwicklung des Monstermotivs bildet, in der das Motiv thematisch zunehmend in den Vordergrund rückt. Trotz der hohen Popularität im Mittelalter ist es diese Übergangszeit,⁸ in der die Figur des Monsters eine neue Relevanz, eine neue inhaltliche Verortung und eine neue Form erhält. Ein Grund für diese Entwicklung ist das zunehmende Interesse der Künstler:innen an ambivalenten Bedeutungsperspektiven, die anhand der monströsen Figuren thematisiert werden können. Auch die kreativen Möglichkeiten neuer Gestaltungsprozesse spielen eine große Rolle, da an den Monstern das künstlerische Prinzip der Erfindung und Konzeption neuer Figuren aufgezeigt werden kann.

Geographisch legt die Arbeit einen Fokus auf altdeutsche und altniederländische Malerei. Die Ausrichtung auf Werke und Traditionen nördlich der Alpen soll nicht ausschließen, dass auch in anderen geographischen Räumen eine ähnliche Entwicklung denkbar wäre.⁹ Die Fokussierung ergibt sich vielmehr aus den vorliegenden technologischen Untersuchungen nordalpiner Künstlergruppen, in Kombination mit der bestehenden Forschung zu künstlerischen Techniken und Arbeitsweisen, auf die sich die Fragestellungen dieser Arbeit stützen. Jedes der vier exemplarischen Bildwerke verweist durch seine Monsterfiguren auf jeweils andere kreative Vermittlungsprozesse, die durch die mit dem Monstermotiv verbundenen Freiheiten offengelegt werden können. Dieser

7 Die Beschäftigung mit diesen Konzepten basiert auf der Auseinandersetzung mit antiken Schriften, in denen diese ursprünglich auf die Rhetorikbezogen wurden: Cicero, *De inventione* (Nüßlein 1998); Cicero, *De oratore* (Merklin 1976); Plinius Secundus der Ältere, *Naturalis historia*, Buch 35, § 97 (König, Winkler 2013, S. 56 f.). Mit der Übertragung der Konzepte auf die bildenden Künste geht gleichzeitig eine Aufwertung der mechanischen Künste einher, die durch ihre Intellektualisierung als geistige Tätigkeiten gerahmt werden. Für einen Überblick zu diesem Thema siehe exemplarisch: Kemp 1977, S. 347–405; Bättschmann 2011, S. 110–113; Reudenbach 2011, S. 31–35; Robert 2013, S. 193–214; Rüffer 2017, S. 14–18.

8 Im Mittelalter finden sich Darstellungen des Monströsen vor allem in der religiösen Bauskulptur, aber auch in der Buchmalerei (siehe Kapitel 2 dieser Arbeit), bevor sich das Motiv auch in der Tafelmalerei durchsetzt. Die neue Kontextualisierung des Motivs innerhalb des 15. Jahrhunderts als Rezeptionsfläche für den Künstler und die Betrachtenden wird in dieser Arbeit durch die Analyse der einzelnen Werkbeispiele verdeutlicht.

9 In Italien findet eine Auseinandersetzung mit dem Monströsen durch die Rezeption von Dantes *Divina Commedia* (1307–1321) statt. Darstellungen des Monströsen erscheinen im Triptychon des Weltgerichts von Fra Angelico (1440–1445, Gemäldegalerie, Berlin) und in verschiedenen Wandmalereien, darunter das Höllenfresko von Giovanni da Modena (1410–1415) in San Petronio, Bologna. Nicht zuletzt taucht das Motiv in den Lebensbeschreibungen Vasaris auf, der sowohl in der Vita Leonardos als auch in der Michelangelos von der Gestaltung monströser Figuren berichtet.

multiperspektivische Zugriff soll den ambivalenten Bedeutungsebenen des Motivs gerecht werden, indem ikonographische, künstlerisch-technische und kunsttheoretische Rezeptionsebenen in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Untersucht wird Stefan Lochners *Weltgericht* (1435, Wallraf-Richartz-Museum, Köln) mit einem Fokus auf der Gestaltung der Inkarnate der Seligen und der Felle der Monster, die sich antithetisch gegenüberstehen. Jan van Eycks *New Yorker Diptychon* (ca. 1436–38, Metropolitan Museum, New York) wird hinsichtlich der Einbindung naturphilosophischer Konzepte auf die Bildwerdung des Monströsen betrachtet, in der Blut und Farbe als schöpferisches Material gleichgesetzt werden. In der Analyse des *Sturz der Verdammten* von Dirk Bouts (1468–1470, Palais des Beaux-Arts, Lille) stehen die Augen der Monster im Mittelpunkt, deren Gestaltung eine Bildwerdung im Kontext von zeitgenössischen Optiktheorien verhandelt. Zuletzt wird das *Polyptychon der irdischen Eitelkeit und der himmlischen Erlösung* von Hans Memling (1485, Musée des Beaux-Arts, Straßburg) analysiert, in dem alchemistische Prozesse in der Gestaltung des Monstermotivs zum Tragen kommen.

Die Auswahl erfolgte anhand verschiedener Kriterien wie der künstlerisch-technischen Qualität der Bilder und der Verfügbarkeit kunsttechnologischer Daten. Darüber hinaus wird bei den ausgewählten Bildwerken auf gestalterischer wie auf inhaltlicher Ebene eine bestimmte Hervorhebung des Monstermotivs ersichtlich. Aufgrund der einzigartigen gestalterischen Entwicklung der Monstermotive in jedem Fallbeispiel ist von besonderer Relevanz, dass die Argumentation nah an diesen erfolgt. Sie stellen einerseits Einzelstudien dar, lassen sich jedoch andererseits mit der dieser Arbeit zugrunde liegenden These argumentativ verbinden, um unterschiedliche Facetten der technischen Gestaltung und Rezeption des Monstermotivs aufzuzeigen. So sind in allen Werkbeispielen selbstreflexive Mechanismen der künstlerischen Tätigkeit im Motiv des Monsters nachvollziehbar. Diese rekurren durch die Betonung des Blickens, Reflektierens und Schöpfens auf die Fähigkeit, verschiedene Realitätsebenen simultan darzustellen, von denen eine die Betrachter:innenwelt ist. Die andere ist die den Blicken verborgene Welt des Jenseits, in denen die Monsterfiguren der künstlerischen Imagination angehören. Ziel der Arbeit ist es, die Sonderstellung der Höllengestalten als künstlerisches Motiv hervorzuheben. Dabei stellen sowohl die technische als auch die ideelle Formfindung der Monsterfigur für die Künstler singuläre Herausforderungen dar, die die gemalten Wesen dazu befähigen, in ihrer Formgebung die Malerei selbst zu reflektieren. Indem die inhärente Täuschung ihres Erscheinungsbilds auf die Fähigkeit der Malerei rekurriert, wird im Monstermotiv die Ambivalenz zwischen Vortäuschung und Sichtbarmachung der unsichtbaren Welt verbildlicht.

1.2 Monster, Teufel und Dämonen: Definition des Arbeitsbegriffs

Auch wenn sich das Motiv im ausgehenden Mittelalter und Übergang zur Frühen Neuzeit in vielfältiger Weise ausdifferenziert, konzentrieren sich die Ausführungen auf die

Monster der Hölle, die gefallenen Engel. Die verschiedenen Vorstellungen vom Monströsen werden daher im Folgenden nur skizziert.

Im Altfranzösischen ist seit dem 12. Jahrhundert der Begriff *monstre* gebräuchlich, der auf das lateinische *monere* (warnen) zurückgeht. Dem Begriff ist demnach die Absicht des Verweisens inhärent.¹⁰ Die sich daraus entwickelnden Termini *monstrare* (zeigen) und *monstrum* verstärken den Charakter des Aufzeigens¹¹ und weisen das Monster letztlich als Zeichen aus. Im engeren Sinne wird das Monströse als Abweichung vom Idealschönen verstanden und stellt im Sinne seiner Verweisfunktion eine Warnung dar. Sie kann als Warnzeichen oder Prophezeiung verstanden werden, aber auch als Abkehr vom rechten Pfad.

Für ein Verständnis der christlich geprägten Monstertradition ist deren Einordnung und Abgrenzung von parallel existierenden Vorstellungen des Monströsen relevant. So wird der Begriff auch auf die fremden und als andersartig wahrgenommenen Völker am Rande der Welt angewendet, von denen Aristoteles (384–322 v. Chr.), Plinius der Ältere (23/24–79)¹² und Augustinus (354–430)¹³ berichten. Darüber hinaus werden sie in den Reiseberichten von Marco Polo¹⁴ (ca. 1254–1324) und Gerald von Wales¹⁵ (ca. 1146–1123) erwähnt, die große Verbreitung fanden.¹⁶ An den Rändern der Weltkarten von Ebstorf und Hereford sind die Völker ebenfalls verzeichnet.¹⁷ Sie wurden innerhalb der Kartierungen der Welt als Teil der Schöpfung angesehen und als wundersame Launen der Natur diskutiert,¹⁸ sind aber auch Ausdruck der mittelalterlichen Auseinander-

¹⁰ Siehe Rosenberg 1986, S. 171; Matuschka 1999, S. 772–773; Münkler 2002, S. 204; Heiles 2010, S. 1; Cordez 2015, S. 169.

¹¹ Siehe Rosenberg 1986, S. 171; Heiles 2010, S. 1; Cordez 2015, S. 169.

¹² Plinius Secundus der Ältere, *Naturalis historia*, Buch 6 (Brodersen 2013).

¹³ Augustinus, *De civitate Dei*, Buch XVI, Kap. 8 (Dombart, Kalb 1955; deutsche Übersetzung: Schröder 1911–1916, BKV, Bd. 1, S. 888 f.).

¹⁴ Marco Polo, *Il Milione* (Guignard 1983).

¹⁵ Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernica* (Forester, Hoare, Wright 1905).

¹⁶ Siehe dazu Daston 2012, S. 122.

¹⁷ Siehe Kupfer 1994, S. 262–264; Heiles 2010, S. 2; Seemann 2013, S. 167.

¹⁸ Am weitesten verbreitet ist Augustinus' Einordnung der Monster als Teil von Gottes Schöpfung: »Quaeritur etiam, utrum ex filiis Noe uel potius ex illo uno homine, unde etiam ipsi extiterunt, propagata esse credendum sit quaedam monstrosa hominum genera, quae gentium narrat historia, sicut perhibentur quidam unum habere oculum in fronte media, quibusdam plantas uersas esse post crura, quibusdam utriusque sexus esse naturam et dextram mammam uirilem, sinistram muliebrem, uicibusque inter se coeundo et gignere et parere; aliis ora non esse eosque per nares tantummodo halitu uiuere, alios statura esse cubitales, quos Pygmaeos a cubito Graeci uocant, alibi quinquennes concipere feminas et octauum uitae annum non excedere. [...]. uerum quisquis uspiam nascitur homo, id est animal rationale mortale, quamlibet nostris inusitatam sensibus gerat corporis formam seu colorem siue motum siue sonum siue qualibet ui, qualibet parte, qualibet qualitate naturam: ex illo uno protoplasto originem ducere nullus fidelium dubitauerit. apparet tamen quid in pluribus natura obtinuerit et quid sit ipsa raritate mirabile. qualis autem ratio redditur de monstrosis apud nos hominum partibus, talis de monstrosis quibusdam gentibus reddi potest. deus enim creator est omnium, qui ubi et quando creari quid oporteat uel oportuerit, ipse

setzung mit dem Anderen, Unbekannten und Fremden.¹⁹ Diese Kategorien sind immer aus einer Perspektive geprägt, die das Vertraute in der eigenen kulturellen Prägung sieht und mit einer Dehumanisierung des »Anderen« einhergeht. Das Einbinden der Monster in Karten und Enzyklopädien bedeutete eine Ausübung von Kontrolle über die Fremdheit, indem sie in einen geographischen Ordnungszusammenhang eingebunden wurde.²⁰

Beispielhaft für eine Vorstellung einer von Diversität geprägten Schöpfung innerhalb dieser Ordnungsstruktur kann die Schedel'sche Weltchronik (Nürnberg, 1493) herangezogen werden. Sie illustriert die wundersamen Völker am Rande der Welt in all ihren Ausformungen und führt im begleitenden Text als Grund für deren Existenz an: »dann als der almechtig got wißet mit was gleichnuß vnd manigformigkait er die schön der werlt beschuff do wolt er auch wundergestalte menschen in die werlt einführen.«²¹ Mit dieser positiven Konnotation der »Erdrandbewohner« wird eine deutliche Abgrenzung von den im 15. Jahrhundert häufiger dargestellten »Missgeburten« evident, die ebenfalls als *monstra* bezeichnet wurden. Dabei handelte es sich um menschliche oder tierische Wesen mit angeborenen Fehlbildungen. Im Gegensatz zu den Wundervölkern wurden sie als Vorzeichen unheilvoller Ereignisse, als sogenannte *progidia*, aufgefasst und ihre Darstellungen vor allem durch den Buchdruck und die Druckkunst im Allgemeinen, etwa in Flugblättern der Reformation, weit verbreitet.²²

nouit, sciens uniuersitatis pulchritudinem quarum partium uel similitudine uel diuersitate contextat.« (»Auch die Frage erhebt sich, ob die mancherlei ungeheuerlichen Menschenarten, von denen die heidnische Geschichtsüberlieferung berichtet, auf die Söhne Noes oder genauer auf jenen einen Menschen, von dem auch sie abstammten, zurückzuführen seien. So soll es Leute geben mit einem Auge in der Mitte der Stirne, solche, bei denen die Fußsohlen hinter die Schienbeine gekehrt sind, solche, die die Natur beider Geschlechter haben und rechts eine männliche, links eine weibliche Brust, und die sich gegenseitig als Mann sowohl wie als Weib verbinden und sowohl zeugen wie gebären; dann wieder gebe es Leute ohne Mund und sie lebten nur vom Atmen durch die Nase, ferner Leute von Ellenlänge, von den Griechen Pygmäen genannt, nach der Elle [pygmē], wieder anderswo empfangen die Frauen mit fünf Jahren und würden nicht über acht Jahre alt. [...] Dagegen möge kein Gläubiger zweifeln, daß, wer immer als Mensch, d. i. als vernünftiges und sterbliches Wesen, geboren wird, unter welchem Himmelsstrich es auch sei, seinen Ursprung nimmt von jenem Ersterschaffenen, mag er im übrigen auch eine unserer Erfahrung noch so ungewohnte Körpergestalt oder Farbe oder Bewegung oder Stimme haben, gleichgültig auch, mit welcher Fähigkeit, nach welcher Seite hin, mit welchen Eigenschaften seine Natur besonders ausgestattet ist. Es tritt jedoch durch solche Erscheinungen klar in die Augen, was dem natürlichen Durchschnitt entspricht und was eben durch seine Seltenheit merkwürdig ist. Gott ist der Schöpfer aller, und er weiß, wo und warum etwas zu schaffen ist oder war; denn er weiß, welche Teile er gleichartig und welche er abweichend zu gestalten hat, um in der Gesamtheit ein herrliches Gewebe zu wirken.«) Aurelius Augustinus, *De civitate Dei*, Buch XVI, Kap. 8 (Dombart, Kalb 1955; deutsche Übersetzung: Schröder 1911–1916, BKV, Bd. 1, S. 888 f.). Siehe dazu auch Münkler 2002, S. 206 f.

19 Siehe Münkler 2002, S. 199–210; Ramey 2014, S. 89–110; Strickland 2022, S. 19–28.

20 Siehe Münkler 2002, S. 210.

21 Zitiert nach: Seemann 2013, S. 162.

22 Siehe Heiles 2010, S. 2; Daston 2012, S. 123.

Das große Interesse an monströsen Gestalten bringt, neben der vielfältigen Rezeption der erwähnten *prodigia*, auch eine gesteigerte Aufmerksamkeit an der Geschichte des Teufels und seiner Begleiter mit sich. Bedingt durch die Verwandlung, die der Engelsturz zur Folge hatte und die sich in ihrer deformierten Erscheinung manifestiert, sind sie im engeren Sinne ebenfalls Monster. Beide Gruppen des Monströsen teilen sich eine ambivalente Bedeutung, aber auch eine Anordnung an den Rändern der jeweiligen Weltordnung, sei es durch ihre Verortung am Rand der bekannten Welt oder im Schlund der Hölle beziehungsweise an der Schwelle zum Jenseits. Sie besetzen Grenzbereiche, die das Unbekannte und das Unsichtbare visualisieren.

Der Begriff »Monster« wird nachfolgend als Beschreibung einer monströsen Gestalt, in der Regel des Teufels und seiner Dämonenschar, verwendet und nicht im Sinne der *monstra* aus Reiseberichten und Flugblättern. Der Teufel zeichnet sich durch seine undefinierte Gestalt aus und formt sein Erscheinungsbild in seiner Funktion als Formwandler und Täuscher der Menschen immer wieder neu. Er kann in seiner ikonographischen Gestaltung die Form von Menschen, Tieren, Fabelwesen wie Drachen und Mischgestalten annehmen.²³ Während der Teufel und die zu seinem Gefolge gehörenden Dämonen vom 6. Jahrhundert bis ins Hochmittelalter häufig in menschlicher Gestalt sowie als Eidolon²⁴ auftreten, werden ab dem 12. Jahrhundert die Mischwesen üblicher, bei denen Elemente wie Fledermausflügel und Hörner mit anderen tierischen und menschlichen Körperteilen verbunden werden.²⁵ Ab dem 15. Jahrhundert werden die bildlichen Ausformungen vielfältiger und lassen sich nicht mehr in eine strenge Typologie einordnen.²⁶ Die Unterscheidung zwischen Monstern, Teufeln und Dämonen beginnt zu verschwimmen, und ist häufig nicht mehr aus dem Bildkontext zu rekonstruieren.

Ähnlich verhält es sich auch mit den unterschiedlichen Bezeichnungen für den Teufel. Die zahlreichen Namen stellen die Figur nicht nur in ikonographischer, sondern auch in etymologischer Hinsicht als Gestaltwandler vor. Die vielfältigen Umschreibungen, Namen und Bezeichnungen für die teuflischen und monströsen Gestalten scheinen gleichsam austauschbar zu sein.²⁷ So erscheint der Teufel als Satan,²⁸

23 Siehe Brenk 1990, S. 295.

24 Gemeint ist hiermit eine byzantinisch geprägte Form des Teufels, der meist klein, dunkel gefärbt und in menschlicher Gestalt erscheint. Siehe dazu: Grübel 1991, S. 124. Der Begriff wird jedoch bereits bei Platon als Gegenstück zu *eidos* in einen Diskurs über die Qualitäten des Sehens eingebunden, bei dem es einerseits um das Sehen als sinnliches Aufnehmen von Bildern (*eidos*) und als »geistigen Akt der Gestaltung« im Sehen (*eidolon*) geht. Siehe dazu Cassirer 2008, S. 12 f. Diese Parallele ist interessant, da sich der Begriff offenbar aus einem Wahrnehmungsdiskurs heraus zur figürlichen Verkörperung desselben entwickelt hat.

25 Siehe Brenk 1990, S. 298.

26 Siehe Brenk 1990, S. 299.

27 Siehe Palmer 1992, S. 20. Die in diesem Abschnitt verwendeten Bezeichnungen für teuflische und monströse Gestalten stammen aus der Elberfelder Bibel (2006); in den Urtexten treten andere Formen oder Schreibweisen auf.

28 Folgende biblische Schriften verwenden sowohl »Satan« als auch »Teufel«: Matthäus, Lukas, Jo-

Luzifer,²⁹ Schlange,³⁰ Drache,³¹ Abaddon,³² Azazel,³³ Samael³⁴ und als Leviathan³⁵ oder Behemod³⁶, um nur einige Namen zu nennen. Diese Begrifflichkeiten sind teilweise mit Konzepten unterlegt, die in die antike Mythologie zurückreichen, aber auch auf das Judentum zurückzuführen sind. Damit wird deutlich, dass sowohl die Erscheinung als auch die Bezeichnung der Höllenbewohner im Rahmen der historischen Erwähnungen und Gestaltungen einer ständigen Wandlung unterzogen sind. Die verschiedenen Namen werden oft synonym verwendet, während die Darstellungen keinerlei Regeln folgen. Eine definitive Aufstellung der diabolischen Terminologie ist im Rahmen dieser Arbeit weder realisierbar noch produktiv für die Untersuchung des Gegenstandes. Der uneinheitliche Gebrauch, der keiner Regel zu folgen scheint, wird hier vielmehr als programmatisch betrachtet.

Im Folgenden werden die Termini »Monster« und »monströs« ganz allgemein als Oberbegriff für eine von Menschen (und existierenden Tieren) abweichende Gestalt verstanden. Der Begriff »Teufel« wird für den gefallenen Engel Luzifer und der Begriff »Dämonen« für bössartige Gestalten, in der Regel aus der Gefolgschaft des Teufels, verwendet.

1.3 Forschungsstand

Da das Monstertmotiv im Folgenden in der Zusammenschau von drei Perspektiven – aus ikonographischer, gestalterischer und kunsttheoretischer – untersucht wird, kann die Arbeit auf keine umfassenden Studien zurückgreifen, sondern bündelt vielmehr verschiedene Forschungspositionen. Zu einzelnen Aspekten sind einschlägige Publikationen vorhanden, die vor allem im einführenden Theoriekapitel besprochen und eingebunden werden. Der Forschungsstand zu den analysierten Bildstudien wird im jeweiligen Kapitel diskutiert.

hannes, Apostelgeschichte, 1. Timotheus, Apokalypse: Mt 4,10; Mt 12,26; Mt 16,23; Mk 1,13; Mk 3, 23; Mk 3,26; Mk 4,15; Mk 8,33; Lk 10,18; Lk 11,18; Lk 13,16; Lk 22,3; Lk 22,31; Joh 13,27; Apg 5,3; Apg 26,18; Röm 16,20; 1 Kor 5,5; 1 Kor 7,5; 2 Kor 2,11; 2 Kor 11,14; 2 Kor 12,7; 1 Thess 2,18; 2 Thess 2,9; 1 Tim 1,20; 1 Tim 5,15; Offb 2,9; Offb 2,13; Offb 2,24; Offb 3,9; Offb 12,9; Offb 20,2; Offb 20,7.

29 Jes 14,12.

30 Gen 3,1–15; Offb 12,9; Apg 20,2.

31 Offb 12,9; Offb 20,2.

32 Offb 9,11.

33 Lev 16,8; Henoch 10,4–6.8.

34 Henoch 6.

35 Ijob 40,15–41,26; Jes 27,1 und Ps 74,14. Als Leviathan wird in der Bibel ein schlangenartiges Seemonster verstanden. Es wird auch mit dem Drachenmotiv in der Johannesapokalypse (Offb 12,3–13,18) verbunden. Siehe Lehnardt 2009, S. 108 f. Siehe dazu auch Wallace 1948, S. 61–68.

36 Ijob 40,25–32; Henoch 60,7–9 und 4 Esra 6,49–52 (hier als »endzeitliche Drachenwesen«); siehe Lehnardt 2009, S. 111.

Die allgemeine Forschung zur Ikonographie der Monster ist umfangreich.³⁷ Obwohl die Darstellung von Monstern und Dämonen im ausgehenden Mittelalter eine besondere Blüte erlebte, die durch das außerordentliche Interesse am Leben nach dem Tod hervorgerufen wurde,³⁸ wurde dem Einzelmotiv und seinem kreativen Potenzial für Künstler:innen bisher jedoch wenig Beachtung geschenkt. Eine explizite Auseinandersetzung mit dem Motiv des Monsters fand im Katalog zur Ausstellung »Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik« des Germanischen Nationalmuseums statt.³⁹ Darüber hinaus gibt es einige kulturhistorische Bearbeitungen des Themas, die auch auf die Erscheinungsformen des Monströsen eingehen. So beispielsweise Isabel Grübel,⁴⁰ die eine Hierarchie der Teufel untersucht, und Barbara D. Palmer, die sich mit den Erscheinungsformen des Monströsen innerhalb der Hölle befasst.⁴¹ Alfons Rosenberg beschäftigt sich intensiv mit der historischen Weiterentwicklung der Figur des Teufels im christlichen Kontext und stellt dessen Gestaltwandel in den Fokus.⁴² Vor allem Michael Camilles Forschungen zur Buchmalerei des Mittelalters bieten Anknüpfungspunkte zur Einordnung des Monstermotivs innerhalb sakraler Zusammenhänge.⁴³ Er verortet die Einbindung des Monströsen im Bereich des Marginalen, an den Rändern von sakralen Gebäuden und Buchseiten, und verdeutlicht so eine ständige Auseinandersetzung und Wechselwirkung von Gut und Böse im Rahmen theologischer Diskurse der Zeit.

In den Monsterfiguren lassen sich ikonographisch-ikonologische Besonderheiten nachweisen, die in der Forschung bisher nicht in den Blick genommen wurden. Diese können häufig durch technische Aspekte der Bildgenese aufgedeckt werden. Somit bilden kunsttechnologische Analysen der Unterzeichnung und der Maltechnik der Figuren einen zweiten Schwerpunkt der Forschungsliteratur, auf die sich die Arbeit stützt. Oft werden diese kunsttechnologischen Untersuchungsmethoden für Fragen der Händescheidung und Datierung eingesetzt⁴⁴ und lieferten in der Vergangenheit bereits aufschlussreiche Ergebnisse. Besonders fruchtbar für meine Fragestellung sind jedoch Beobachtungen ergänzter und getilgter Bildelemente, die Auskunft darüber geben, welche Veränderungen für den Künstler innerhalb der Gesamtkomposition besondere Relevanz besaßen. Johannes Taubert liefert Analysen des kreativen Prozesses und der Veränderungen, die sich aus dem Malprozess ablesen lassen.⁴⁵ J. R. J. van Asperen de

37 Siehe Le Goff 1991; Jezler 1994; Plotzek, Bartz 2001.

38 Siehe dazu ausführlicher Le Goff 1991; Jezler 1994.

39 Siehe Große, Großmann, Pommeranz 2015.

40 Siehe Grübel 1991.

41 Siehe Palmer 1992, S. 20–40.

42 Siehe Rosenberg 1986.

43 Siehe Camille 1992.

44 Siehe Foucart, Faggin 1973; Faries 1993, S. 169–180; De Vos 1994a; Buck 1995, S. 65–83; Verougstraete, van Schoute 1997, S. 269–286; Périer-D'Ieteren 2006; Ainsworth 2017; Elen 2016.

45 Siehe Taubert 1976, S. 59–61.

Boer,⁴⁶ Albert Châtelet und Nicole Goetghebeur⁴⁷ haben technologische Untersuchungen veröffentlicht, die Aufschluss über die besondere Farbzusammensetzung der Tafeln von Dirk Bouts geben. Die aktuellsten Ergebnisse einer technologischen Untersuchung des *Weltgerichts* von Stefan Lochner stammen aus dem Ergebnisband des Projekts: Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom ›Meister der heiligen Veronika‹ bis Stefan Lochner, hg. von Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.⁴⁸ Sie illustrieren verschiedene Maltechniken, die einen näheren Einblick in die Bildgenese der dargestellten Monster eröffnen.⁴⁹ Besonders ausschlaggebend für die Auswertung und Einbeziehung kunsttechnologischer Befunde sind darüber hinaus die Webseiten des Projektes »Closer to van Eyck«,⁵⁰ veröffentlicht durch das Royal Institut of Cultural Heritage (KIK-IRPA, Brüssel), und des Projektes »Die Unterzeichnungen des ›Altars der Stadtpatrone‹ im Hohen Dom zu Köln«,⁵¹ entwickelt durch das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, der Hohen Domkirche Köln und der Dombauhütte Köln. Die Analysen von Maryan Ainsworth⁵² und Molly Faries⁵³ von Infrarotreflektogrammen der Werke Lochners und van Eycks vermitteln grundlegende Einsichten in die künstlerischen Arbeitsweisen und dokumentieren ein starkes Interesse an Fragen der Zuschreibung, der Auftraggeberschaft und der Rekonstruktion von originären Funktionszusammenhängen. Für den Einsatz von Pigmenten und die Auswertung kunsttechnologischer Quellen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sind die Forschungen von Doris Oltrogge und Mark Clarke von großem Interesse für diese Arbeit⁵⁴ sowie nach wie vor die Pigmentanalysen der Altkölner Malerei durch Hermann Kühn⁵⁵.

Der große Korpus an kunsttechnologischen Untersuchungen, der für die Kunstgeschichte des Nordens vorhanden ist, wird in der vorliegenden Arbeit als Grundlage für materialesemantische und bildtheoretische Fragestellungen herangezogen und ausgewertet, um mit neuen Fragen an intensiv erforschte Werke heranzutreten. Die methodische Verzahnung einer theoretischen und technischen Bildgenese ermöglicht einen neuen Einblick in die Bedeutung von Materialität innerhalb des künstlerischen Prozesses. In den materiellen Vorgängen lassen sich theoretische Konzepte erkennen, die vor allem Aspekte der Selbstreflexivität vermitteln.⁵⁶

46 Siehe van Asperen de Boer 1998, S. 259–261.

47 Siehe Châtelet, Goetghebeur 2006, S. 59.

48 Von Baum u.a. 2013.

49 Siehe von Baum u. a. 2012, S. 33–53; von Baum 2013, S. 134.

50 <http://clostertovaneyck.kikirpa.be/> [05.01.2022].

51 <https://www.museenkoeln.de/stadtpatrone/default.aspx> [05.01.2022]. Die Ergebnisse wurden ebenfalls im Kölner Domblatt publiziert: Schaefer, von Saint-George 2014, S. 120–181.

52 Siehe Ainsworth 1994, S. 78–87; Ainsworth 1999; Ainsworth 2012, S. 220–231; Ainsworth 2017, S. 116–133; Ainsworth 2022a.

53 Siehe Faries 1993, S. 169–180; Faries 1997, S. 243–259; Faries 2001, S. 70–105.

54 Siehe Clarke 2011; Oltrogge 2014, S. 105–107.

55 Siehe Kühn 1990, S. 607; Kühn 1993, S. 181–186.

56 Siehe hierzu die Studien von Eco 1988; Belting, Kruse 1994; Stoichita 1998; Rimmele 2007,

Bei der Erschließung dieser Aspekte bezieht sich diese Arbeit auf Forschungsdiskurse zur Verbildlichung der in schriftlicher Form fehlenden nordalpinen Kunsttheorie.⁵⁷ Diese Forschungsstränge gilt es in der Arbeit zu bündeln, um die Komplexität des kreativen Potenzials des Monstermotivs anhand der Werkbeispiele zu erschließen. Die Arbeit ordnet sich in einen Materialitätsdiskurs ein, in dem Techniken und Arbeitsweisen als materielle Quellen diskutiert werden. In diesem Zusammenhang liefern die Forschungen von Henrike Haug und Magdalena Bushart,⁵⁸ Ann-Sophie Lehmann⁵⁹ und Nico van Hout⁶⁰ methodische Erkenntnisse zur Sichtbarkeit von Arbeitsprozessen. Ein weiterer Aspekt, der sich aus der Reflexion der materiellen Bildgenese ergibt, ist die Aufschlüsselung einer Bildtheologie, die für die untersuchten Beispiele durch ihre christliche Kontextualisierung besonders ausschlaggebend ist. Dahingehend sind die Forschungsansätze von Silke Tammen⁶¹, Marius Rimmele und Heike Schlie von besonderem Interesse.⁶² Darüber hinaus erschließen die Forschungen von Christiane Kruse⁶³ und Georges Didi Hubermann⁶⁴ Anknüpfungspunkte an eine sakrale Kunsttheorie, die sich mit den Konzepten medialer Erzeugnisse und der Vorstellung von Materialität auf naturphilosophischer Ebene verknüpfen lassen. Die genannten Arbeiten bezeugen die Relevanz des Themas für die Bildproduktion des 15. Jahrhunderts.⁶⁵ Das Monstermotiv lässt sich als Bestandteil einer Bildtheologie verstehen, die in Beziehung zum Bild Gottes und zur Schöpfung gesetzt werden kann. Zugleich wird der bildgebende Prozess selbst teilweise als Schöpfungsprozess gedeutet – eine Perspektive, die insbesondere im Mittelalter und im Übergang zur Frühen Neuzeit in der Bildgenese mitgedacht wurde, wie durch kunsttechnologische Quellenschriften untermauert werden kann.⁶⁶ Zu diesem Zweck werden nachfolgend die *Schedula diversarum artium* (12. Jh.),⁶⁷ der

S. 15–32; sie zeigen einen Anspruch an das Künstlerindividuum auf, der sich durch die Materialität der Bilder ablesen lässt.

57 Siehe Preimesberger 1991, S. 459–489; Alpers 1998; von Rosen 2003.

58 Siehe Haug, Bushart 2015, 7–26; Haug, Bushart 2018, S. 7–24.

59 Siehe Lehmann 2007, S. 21–40; Lehmann 2012a, S. 7–26; Lehmann 2012b, S. 9–24; Lehmann 2012c, S. 69–88.

60 Siehe van Hout 2000, S. 279–288; van Hout 2005.

61 Siehe Tammen 2011, S. 229–251; Tammen 2012, S. 302–322.

62 Siehe Schlie 2002; Rimmele 2006; Schlie 2008, S. 243–286; Schlie 2009, S. 61–82; Rimmele 2010; Schlie 2012, S. 51–79; Rimmele 2016, S. 13–54.

63 Siehe Kruse 2000, S. 305–325; Kruse 2001, S. 109–142; Kruse 2003.

64 Siehe Didi-Hubermann 1995; Didi-Hubermann 2000.

65 Für das 17. Jahrhundert wurden die materialspezifischen Aspekte der nordalpinen Kunsttheorie durch Karin Leonhard aufgearbeitet: Leonhard 2013.

66 Vor allem die Schriften von Theophilus Presbyter und Cennino Cennini werden diesbezüglich herangezogen. In der Forschung beschäftigten sich unter anderem folgende Beiträge mit der Thematik: Reudenbach 1994, S. 1–16; Kruse 2000, S. 305–325; Kruse 2001, S. 109–142; Reudenbach 2006, S. 243–248; Baader 2008, S. 121–131.

67 Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium* (Brepohl 2015); Zu der problematischen Identifikation des anonymen Autors Theophilus mit Roger von Helmarshausen siehe Speer 2014, S. XI–XXXIII, insbes. S. XVI–XXII.

um 1400 entstandene *Libro dell'arte o trattato della pittura* von Cennino Cennini⁶⁸, das *Straßburger Manuskript* (1356),⁶⁹ die *Mappae Clavicula* (9. Jh.)⁷⁰ und der *Liber diversarum arcium* (um 1430)⁷¹ als Quellen herangezogen, in denen technische Anleitungen und Rezepte mit theologischen und kunsttheoretischen Konzepten verknüpft werden. Die Verhandlung dieser Themen erweist sich besonders für das Monstermotiv als fruchtbar, da es theologische, materielle und schöpferische Potenziale in sich vereint.

68 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (Brunello 1982).

69 *Straßburger Manuskript* (Borradaile 1966).

70 *Mappae Clavicula* (Smith, Hawthorne 1974).

71 *Liber diversarum arcium* (Clarke 2011).

2 Das Monstermotiv aus ikonographischer, gestalterischer und kunsttheoretischer Perspektive

2.1 Das Bild des Monsters und seine künstlerische Entwicklung: Wandelbarkeit als Grundprinzip

Die Einordnung der theologischen Vorstellungen zur Entstehung des Teufels und der Dämonen bildet eine wichtige Grundlage zum Verständnis monströser Figuren und ihrer ambivalenten Rezeptionsmöglichkeiten. Im Folgenden wird anhand verschiedener Vorläufer die Überlieferung vorgestellt, die für die Bildwerke des 15. Jahrhunderts noch von Bedeutung ist. Der Gedanke der Verwandlung, der als ausschlaggebend für die fehlende Darstellungskonvention, aber auch für das dualistische Prinzip der Figuren angesehen werden kann, ist in der Geschichte des Engelsturzes angelegt. Diese geht zurück auf die Vorstellung von einem ursprünglich himmlischen Wesen, das sich durch Sündhaftigkeit in eine monströse Figur wandelt. Gut und Böse sind demnach im Monströsen enthalten. Die Verortung des Monströsen im mittelalterlichen Sakralraum und in Manuskripten wird in einem zweiten Teil dieses Kapitels erläutert. Auch hier lässt sich eine dualistische Auffassung der Figuren erkennen. Die Positionierung an den Randbereichen von Architektur oder Manuskriptseiten kennzeichnet darüber hinaus die Schwelle als Ausdruck des sakralen und profanen Wesens der Figuren aus. Trotz einer zunehmenden Auflösung dieser Randstellung im ausgehenden Mittelalter ist die Schwellenfunktion weiterhin in den Figuren präsent und wichtig für deren Verständnis.

Der Engelsturz

Die Vielfalt monströser Gestalten in der Kunst hängt damit zusammen, dass die Geschichte von Luzifer und den gefallenen Engeln als Grundlage für ihre Gestaltwandlung verstanden wurde. Die Verwandlung wurde gleichzeitig als Strafe und als Ursprung der Wandlungsfähigkeit des Teufels und seiner Dämonen gesehen. Das Monstermotiv eignet sich daher besonders für die Untersuchung künstlerischer Schaffensprozesse, da sich in der Kunst vom späten Mittelalter zur Frühen Neuzeit keine feste Darstellungsweise für die Höllengestalten etablierte.¹

¹ Siehe dazu Palmer 1992, S. 20; Berns 2007, S. 189–191; zur Engelsturzikonographie Eichberger 1987, S. 59 f.; Pawlak 2011, S. 30.

In den schriftlichen Quellen ist jedoch der Moment der Metamorphose selten so deutlich benannt, wie sie in den Bildwerken nachvollzogen werden kann. So steht bei Hesekiel im Klagelied über den König von Tyrus:

Durch die Menge deiner Sünden, in der Unredlichkeit deines Handelns, hast du deine Heiligtümer entweiht. Darum habe ich aus deiner Mitte ein Feuer ausgehen lassen, das hat dich verzehrt, und ich habe dich zu Asche auf der Erde gemacht vor den Augen aller, die dich sehen. Alle, die dich kennen unter den Völkern, entsetzen sich über dich; ein Schrecken bist du geworden und bist dahin auf ewig! (Ez 28,18–19)

Zwar handelt es sich bei dem König von Tyrus um eine menschliche Gestalt, die aber immer wieder mit dem Teufel gleichgesetzt wird.² Die geschilderte Auslöschung des Feuers kann als Verlöschen des Lichtes von Luzifer beim Sturz aus dem Himmel verstanden werden. Sein Name, lateinisch für »Lichtbringer«, wurde in Übersetzungen der Bibel aus einer Stelle bei Jesaja abgeleitet, in der der Morgenstern zur Metapher für den Sturz des babylonischen Königs wird: »Wie bist du vom Himmel gefallen, du Glanzstern, Sohn der Morgenröte!« (Jes 14,12). Verweise auf den Engelsturz finden sich auch an zwei Stellen des Neuen Testaments: »Denn wenn Gott Engel, die gesündigt hatten, nicht verschonte, sondern sie in finsternen Höhlen des Abgrundes gehalten und zur Aufbewahrung für das Gericht überliefert hat« (2 Petr 2,4.); »Engel, die ihren Herrschaftsbereich nicht bewahrt, sondern ihre eigene Behausung verlassen haben, hat er zum Gericht des großen Tages mit ewigen Fesseln unter Finsternis verwahrt« (Jud 6).

Seit Augustinus erkennt die christliche Lehre in dem Engelsturz, bei dem der ursprünglich als gutes Wesen erschaffene Luzifer aus eigenem Willen gegen Gott rebelliert, den Ursprung des Bösen. Der Ausgangspunkt des Aufstandes von Luzifer und seinem Gefolge innerhalb der Schöpfungsgeschichte wird von Augustinus vor dem Beginn der Welterschöpfung beziehungsweise zum Zeitpunkt der Scheidung von Licht und Dunkelheit angesiedelt.³ Augustinus deutet das Ereignis in *De civitate Dei* schließlich als Abfallen des Bösen vom Guten, wobei das Böse durch Absenz oder Korruption des Guten entsteht und nicht als eigenständiges Prinzip besteht.⁴ Diese Deutung wird

2 Siehe dazu Patmore 2012, S. 41–79.

3 Gen 1,3 und 1,4 f.; siehe dazu auch Wirth 1960, Sp. 621–674; Pawlak 2011, S. 30.

4 »[...] non mihi uidetur ab operibus dei absurda sententia, si, cum lux prima illa facta est, angeli creati intelleguntur, inter sanctos angelos et imundos fuisse discretum, ubi dictum est: et diuisit deus inter lucem et tenebras; et uocauit deus lucem diem et tenebras uocauit noctem. solus quippe ille ista discernere potuit, qui potuit etiam priusquam caderent praescire casuros et priuatos lumine ueritatis in tenebrosa superbia remansuros.« (»So erscheint mir mit den Werken Gottes wohl vereinbar die Auslegung, daß, wenn man unter dem Werden des ersten Lichtes die Erschaffung der Engel versteht, auf die Scheidung zwischen den heiligen und den unreinen Engeln die Stelle gehe: »Und Gott schied zwischen Licht und Finsternis; und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht«. Er allein ja vermochte die Scheidung vorzunehmen, da er allein schon vor dem Fall vorauszuwissen vermochte, daß sie fallen und des Lichtes der Wahrheit verlustig, in der Finsternis des Hochmutes verharren würden.«) Aurelius Augustinus, *De civitate Dei*, Buch XI, Kap. 19



Abb. 1: Herrad von Landsberg, Sturz Luzifers, Hortus Deliciarum, fol. 3v, vor 1175–1195, Rekonstruktion unter der Leitung von Rosalie Green, London.

im IV. Laterankonzil (1215) zur christlichen Doktrin erklärt. Der Engelsturz wird demnach zur Strafe für jene Engel, die dem Teufel beistehen und mit ihm gemeinsam den Aufstand begehen. Als Konsequenz verlieren sie ihren Platz im himmlischen Gefüge und büßen ihre ursprünglich schöne Gestalt ein.⁵

Bei Hesekiel (28,12–17) wird der Engel Luzifer vor der Verbannung durch Gott als schöne, leuchtende Erscheinung beschrieben. Dieses Leuchten, das auch in seinem Namen als Lichtbringer eingeschrieben ist, spiegele den Glanz von Edelsteinen wider:⁶

Menschensohn, erhebe ein Klagelied über den König von Tyrus und sage ihm: So spricht der Herr, HERR: Du warst das vollendete Siegel, voller Weisheit und vollkommen an Schönheit, du warst in Eden, dem Garten Gottes; aus Edelsteinen jeder {Art} war deine Decke: Karneol, Topas und Jaspis, Türkis, Onyx und Nephrit, Saphir, Rubin und Smaragd; und Arbeit in Gold waren deine Ohrringe und deine Perlen an dir; am Tag, als du geschaffen wurdest, wurden sie bereitet. Du warst ein mit ausgebreiteten {Flügeln} schirmender Cherub, und ich

(Dombart, Kalb 1955; deutsche Übersetzung: Schröder 1911–1916, BKV, Bd. 16, S. 614). Siehe dazu auch Pawlak 2011, S. 30.

⁵ Siehe Wirth 1960, Sp. 621 f.; Pawlak 2011, S. 29.

⁶ Siehe Rosenberg 1986, S. 148.