

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hans Hoffmann-Ybbs,
Aspekte im grafischen Oeuvre“

Verfasser

Markus Schön

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

1. EINFÜHRUNG	5
3. HANS HOFFMANN-YBBS: BIOGRAFISCHES	8
4. DAS GRAFISCHE WERK - AUSGEWÄHLTE BEISPIELE.....	13
4.1 SPÄTE SCHULZEIT UND GEBRAUCHSGRAFIK	14
4.2 BEISPIELE FANTASIEVOLLEN GESTALTENS	17
5. FANTASIE ALS GRUNDLAGE KÜNSTLERISCHER GESTALTUNGSPRINZIPIEN.....	27
5.1 PHILOSOPHISCHER EXKURS: FANTASIE ALS BEGRIFF.....	28
5.2 EXOTISMUS UND DAS FRENDE ALS ANREGUNGEN FANTASTISCHER BILDSCHÖPFUNGEN	40
5.3 FANTASIEVOLLE KUNSTPRINZIPIEN: CAPRICCIO - GROTTESKE - DRÔLERIE - KARIKATUR	43
5.4 UNGESTALTETE SCHÖNHEIT UND SCHÖNE UNGESTALT* - FANTASIEVOLLE WESEN DER UNORDNUNG	49
5.4.1 <i>Mischwesen (allgemein)</i>	49
5.4.2 <i>Exkurs: Märchen und Mythen – erzählte Zeugnisse fantasievollen Inhalts</i>	51
5.4.2 <i>Fabelwesen, Wundervölker, Monstra</i>	54
5.4.3 <i>Monstra als Synonym für Wunder- oder Missgeburten</i>	64
5.5 FANTASIE IM „WANDEL“ - METAMORPHOSE IM FANTASIEVOLLEN GESTALTUNGSPROZESS	69
5.5.1 <i>Metamorphose als Begriff</i>	69
5.5.2 <i>Der Metamorphosebegriff bei J. W. von Goethe</i>	70
5.5.3 <i>Das Prinzip der Metamorphose in der Kunst von Hans Hoffmann-Ybbs</i>	72
6. FANTASIEBILDER UND BILDERFANTASIEN: DIE WERKE VON HOFFMANN-YBBS IM VERGLEICH	73
7. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNG	96
8. LITERATURVERZEICHNIS	101
9. ABBILDUNGSNACHWEIS.....	111
10. ABBILDUNGEN	115
ANHANG	165

1. EINFÜHRUNG

Im Frühsommer 2000 traf ich erstmals auf den Menschen und Künstler Hans Hoffmann-Ybbs. Es war eine geplante Begegnung, deren weitreichende Auswirkungen auf die darauf folgenden Jahre meines Lebens mir damals noch nicht bewusst waren.

Im Zuge meiner Suche nach einem Thema für meine Diplomarbeit wurde ich seitens meiner Betreuerin am Institut für Kunstgeschichte in Wien, Dr. Monika Dachs – Nickel gefragt, ob ich Interesse hätte, mich mit dem Kunstschaffen eines zeitgenössischen Künstlers in Oberösterreich zu beschäftigen. Die Durchsicht von Fotografien mancher seiner Werke weckte mein Interesse. Darüber hinaus war mir bewusst, dass die Möglichkeit, einen Künstler und seine Bildfindungen im Zuge ihrer Entstehung zu beobachten und studieren zu können, eine außergewöhnliche war.

Wie enttäuschend es im Nachhinein für Außenstehende erscheinen muss, wenn ich sage, dass ich gerade einmal drei kreative Schöpfungsprozesse miterleben konnte. Nach meiner Ankunft in Schloss Parz, der Wohn- und Wirkungsstätte des Künstlers, war ich zunächst von dem Ort, seiner Geschichte und Schönheit beeindruckt. Es war offensichtlich, dass dieser Platz zu kreativen Äußerungen animieren musste. Hoffmann-Ybbs begegnete mir freundlich, aber mit einer gewissen Distanz. Seine kolossale körperliche Erscheinung konnte nicht darüber hinweg täuschen, dass er sich mit hoher Sensibilität und Vorsicht „Neuem“ näherte. Es dürften die Entwicklungen und Ereignisse der Jahre zuvor gewesen sein, die sein Verhalten hervorgerufen hatten. Seine Lebensgefährtin Charlotte Buck-Rachette, um einige Jahre älter als er, empfing mich herzlich und mit offenen Armen. Ich durfte eine eigene Wohnung im Erdgeschoss des Landschlusses beziehen und war sehr bald in den Routine gewohnten Alltag der beiden integriert. Das gemeinsame Essen war eine der wesentlichsten Handlungen in ihrem alltäglichen Ablauf. Es war auch jene Zeit, in der ich von Hoffmann-Ybbs während gemeinsamer Gespräche manches erfahren durfte. Er war jedoch keine „Plaudertasche“, der mit Eifer und Geltungsdrang Geschichten und Anekdoten aus seinem Leben erzählte. Er blieb immer wieder einem gewissen „Mysteriösen“ verpflichtet; als wollte er nicht alles preisgeben (um vielleicht sogar noch interessanter zu wirken). Seine Arbeiten unterliegen oftmals diesem mystifizierten Prinzip. Ihre Bilderzählungen decken nicht auf, sondern umreißen das Thema, das, von Seiten des Betrachters entdeckt, fantasievoll erweitert wird. Die Zeit in Parz war für mich eine Entdeckungsreise. Sie führte mich in die geheimen Welten des „gigantischen“ Ateliers, der ehemalige Fechtsaal des Schlosses, der von zahlreiche

„Schätzen“, d.h. diversen Arbeiten des Künstlers, alten Bauerntruhen, Dokumenten, prall gefüllten Kühlschränken, Regalen, über und über mit handgeschöpftem Büttenpapier verschiedenster Stärke und Aussehens beladen, bestimmt war. Es war mehr als ein kreatives Chaos. Doch ich konnte darin Erfahrungen machen; schauend, schlichtend, erstaunt über so manches frühe Werk des Künstlers, immer wieder vorsondierend, um in anschließenden Gesprächen über das Eine, oder Andere ein bisschen mehr in Erfahrung bringen zu können. Die Fülle und Vielfalt erschreckte mich jedoch. Wie sollte all das in einer Arbeit dokumentiert werden können? Das über die Schulter schauen beim Malen war – sofern es Hans zuließ – zwar interessant, aber nur wenig aufschlussreich. Er beschäftigte sich in jener Zeit mit einem Porträt in Öl, einer Auftragsarbeit des Landes Oberösterreich. Porträts sind nicht unmittelbar kennzeichnend für das Oeuvre des Künstlers. Das zweite Bild, ein Blumenstrauß, der im Laufe der Zeit durch Insekten bevölkert wurde, brachte mehr Charakteristisches für sein Werk zum Vorschein. Doch was war mit all den grafischen Bilderzählungen, die ich in Abzügen oder Katalogen entdeckt hatte? Sie alleine würden den Stoff für „Hundertschaften“ von Seiten bieten. Darüber hinaus brachte ich gegen Schluss meiner, gemäß Alfred Kubin, „Reise in die Anderswelt“ (die Welt von Hans Hoffmann-Ybbs) mehr und mehr private Details über den Künstler in Erfahrung. Sie wurden während meiner zwei weiteren kürzeren Aufenthalte noch mehr bereichert und ergänzt.

Erst Jahre später und leider bereits erst nach dem Tod des Künstlers und seiner Partnerin, war es mir möglich, Gesehenes und Gesammeltes aufzuarbeiten und damit anzufangen, es in einer Arbeit zu dokumentieren.

Ich habe versucht, die fantasievollen Bilderwelten greifbarer zu machen, die Einzigartigkeit seiner künstlerischen Erzählungen vorzustellen. Es ist nur ein Bruchteil dessen, was vorhanden und aus meinen Aufzeichnungen, Beobachtungen und gesammelten Materialien zu berichten wäre. Das sollte im weiteren Verlauf der Geschichte eine Monographie erörtern, ein genauer Überblick über das Kunstschaffen von Hans Hoffmann-Ybbs, den ich in dieser Arbeit nicht angedacht habe. In dieser Publikation geht es vielmehr um jenes Fantasievermögen, das dem Künstler dazu verhalf, märchenhafte, ironisch-witzige und grotteske Figuren und Bilderzählungen hervorzubringen. Er schuf eine Art moderner „Bestiarien“, die sich zwar mit älteren Bildformen vergleichen lassen, aber nicht direkt von ihnen abhängig sind. Die ausgewählten Beispiele aus dem grafischen Oeuvre von Hoffmann-Ybbs zeigen, wie sehr sich der Künstler von seiner Erlebnis- und Vorstellungswelt inspirieren und im

Schöpfungsprozess lenken lies. Die Fantasie und ihre Gestalt verwandelnden Kunstprinzipien wurden daher auch Thema dieser Arbeit. Darüber hinaus wollte ich aufzeigen, welche Impulse den Menschen animieren, fantasievoll zu gestalten und „widernatürliches“ zu erschaffen.

Die Werke von Hoffmann-Ybbs sind einzigartig. Ihre Entstehung war individuell und lässt nicht sofort jene Zusammenhänge erkennen, mit denen die Kunstgeschichte versucht, einzuordnen und Abhängigkeiten aufzuzeigen. Dennoch gibt es verständlicherweise einige Beispiele im Oeuvre von Hoffmann-Ybbs, die sich einbinden lassen und Nähe zu anderem, aber auch – im Sinne von Künstlern – anderen aufzeigen. Manches konnte ich entdecken und in dieser Arbeit dokumentieren. Vieles wartet jedoch noch, erkannt zu werden.

Ohne die zahlreichen Gespräche und Aufmunterungen, die ich von vielen Seiten erfahren habe, wäre mein Vorhaben, dieses Thema in Form einer schriftlichen Arbeit zu konkretisieren, erschwert worden.

Mein besonderer Dank gilt zunächst Prof. Dr. Monika Dachs – Nickel. Sie bot mir nicht nur die Möglichkeit mit Hans Hoffmann – Ybbs in Kontakt zu treten sondern erklärte sich auch nach Wiederaufnahme meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers bereit, meine Betreuung zu übernehmen und mich bei der Finalisierung meines Studiums zu bestärken.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen langjährigen Freundinnen Marion Haumer, Cilgia Caratsch, Sonja May, Karen Imhoff-Antonides und Angela Slateff für die kritischen Gespräche, aufmunternden Worte und „computertechnischen“ Hilfestellungen bedanken. In diesem Zusammenhang auch herzlichsten Dank an meine liebe Bekannte und Nachbarin Marie Tweed.

Meinen Eltern und der Familie meines Freundes danke ich ebenfalls für ihre stets unterstützenden Worte und emotionale Anteilnahme während des Zustandekommens dieser Arbeit.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Partner und Freund Matthias Witting danken. Er war mir in vielerlei Hinsicht eine große Hilfe und Unterstützung und stärkte meinen Glauben und die Freude am Zustandekommen dieser Arbeit.

3. HANS HOFFMANN-YBBS: BIOGRAFISCHES

Johann Josef Hoffmann (Hans Hoffmann-Ybbs) wurde am 01. Jänner 1928 in Ybbs an der Donau geboren. Der Beinamen „Ybbs“, als Name seines Geburtsortes, findet sich bereits 1959 im Beilageheft zur Ausstellung „Zeitgenössische Künstler aus Ober- und Niederösterreich“ im Künstlerhaus Graz.¹

Seine Mutter Anna entstammte einer armen und kinderreichen Bauernfamilie aus der Region der (zit. n. Hoffmann-Ybbs) „Hundsberge“.² Die sozialen und wirtschaftlichen Umstände führten dazu, dass die männlichen Familienmitglieder ins nahegelegene Donautal zogen, um als Matrosen und Heizer bei der DDSG ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die Mutter selbst war als Strickerin tätig.

Die Donau bildete auch die indirekte Lebensgrundlage für seinen Vater Johann, der ebenfalls auf einem DDSG-Schlepper tätig war. Er stammte aus dem heutigen Ungarn. Die Familie des Vaters waren sogenannte „Donauschwaben“ aus der Region um Apatin im heutigen Ungarn. Der Fluss brachte im übertragenen Sinne die Verbindung der beiden Familien.

Hans Hoffmann-Ybbs verbrachte, bedingt durch die Arbeit seines Vaters als Schleppfahrer, bis zu seinem sechsten Lebensjahr einen Großteil seiner Kindheit auf dem Schiff und den nahegelegenen Uferregionen. Die Spiel- und Beschäftigungsmöglichkeiten standen in Abhängigkeit zu diesen Lebensumständen. Dass selbstständige Beschäftigen des Kindes war den Eltern durchaus willkommen. Es war eine Fügung des Schicksals, dass sich der kleine Hans bereits sehr früh mit dem Zeichnen auseinander setzte und Talent entwickelte.

¹ Die Gastausstellung zeitgenössischer Künstler aus Ober- und Niederösterreich wurde von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz eingerichtet und am 6. März 1959 eröffnet. Hans Hoffmann war durch drei Ölbilder (Kat.Nr. 52 „Große Landschaft“, 1959, 69x120; Kat.Nr. 53 „Kleine Landschaft“, 1958, 49,5x75; Kat.Nr. 63 „Fische“, 1957, 75x90) in der Ausstellung vertreten. Der Verbleib der Bilder ist mir nicht bekannt. Der Zusatz „Ybbs“ war noch nicht durch Bindestrich, sondern Schrägstrich (also „Hoffmann/Ybbs“) seinem Nachnamen beigefügt worden, was noch stärker die geografische Assoziation, im Sinne der „Herkunft“, erkennen lässt. Kat. Ausst., Graz 1959.

² Hoffmann-Ybbs nannte fünf Geschwister seiner Mutter: Pepi (Joseph), Hans, Karl, einen weiteren, Hoffmann namentlich nicht mehr bekannten Onkel, und seine Tante „Mizzi“ (Maria). Die Familie seiner Großmutter, eine geborene Wanitschek? (die genaue Schreibweise des Namens ist mir nicht bekannt), war aus dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik zugewandert. Die Frauen der Familie arbeiteten als (zit. n. H.Y.) „Bauerndirnen“ auf diversen Höfen. Seine Großmutter und seine Tante waren später in der psychiatrischen Anstalt von Ybbs tätig. Hoffmann-Ybbs erwähnte, dass seine Großmutter eine (zit.n. H.Y.) „kolossale“ Erscheinung war. Seine Neigung zur Körperfülle führte er auf jenen Familienzweig zurück. Die Angaben zu seiner Familie beziehe ich aus meinen Aufzeichnungen, die ich während meines Aufenthalts im August 2000 im Zuge von Gesprächen mit dem Künstler machte. Schön 2000.

„Wenn der Schlepp auf der Donau fährt, hat man keine Möglichkeiten, große Unternehmungen zu machen. Die Eltern haben eine unheimliche Angst, dass[ß] man als Kind ins Wasser fällt. Es ist normalerweise so, wenn das Schiff beladen ist, ist das Deck mit Wasser bespritzt. Und da ist alles rutschig und man mu[ss]ß sehr aufpassen, dass[ß] man nicht aus Neugierde in die Donau fällt. [...] Es ist naheliegend, da[ß]ss man sich auf dem Schlepp beschäftigt. Ich habe meistens gezeichnet. Meine Eltern waren froh, da[ß]ss ich mich selbstständig beschäftigte. Da waren natürlich einige Sachen dabei, die kein Spiel waren, sondern spielerisch gelernt wurden, zum Beispiel Fischen, das Kennenlernen der Fischarten. Und natürlich wurde der Fisch, den ich gefangen hatte, mittags gegessen. Das heißt ich war zugleich der Zubringer für den Mittagstisch. Das war eine reine Existenzangelegenheit.“³

Hoffmann-Ybbs wurde im Alter von sechs Jahren in Ybbs an der Donau eingeschult. Er konnte dadurch nur noch während der schulfreien Zeit in den Sommermonaten an den Schlepperfahrten entlang der Donau teilnehmen. Manchmal bekam er jedoch vor Schulschluss frei. Die letzte Fahrt mit dem Schlepper war nach eigenen Angaben im Jahre 1937.⁴

„[...] bis zu dieser Zeit habe ich natürlich eine Menge erlebt, ungewöhnliche Dinge, denn als Kind ist man verhältnismäßig einsam auf einem Schlepp.“⁵

Hoffmann-Ybbs sprach immer wieder von diesen faszinierenden Erlebnissen, die er in seiner Kindheit gehabt hatte. Sie wurden in seinem Erinnerungsvermögen zu bleibenden Eindrücken, die seine Vorstellungswelt und künstlerische Kreativität beeinflussten.

„Die Erlebniswelt meiner Kindheit taucht immer wieder in meinen Werken auf. Aus dem Unbewussten wird sie immer wieder hochgeschwemmt.“⁶

Ich möchte an dieser Stelle ein tiefeinschneidendes Erlebnis aus der Kindheit des Künstlers schildern, das er mir auf sehr eindringliche Weise erzählte:

Sein Vater hatte einen schwarzen Ziegenbock in Siebenbürgen gekauft oder im Tauschhandel erworben und ihm zum Geschenk gemacht.⁷ Hoffmann-Ybbs stellte das Tier im Ladebereich des Schleppers unter, wo es (zit. n. H.Y.) „wie ein Steinbock herumkletterte“. Er erzählte, dass er dem Tier bewusst keinen Namen gegeben hatte, weil er es nicht „vermenschlichen“ wollte. In den Anlegepausen wurde der Bock ans Ufer gebracht, wo (zit. n. H.Y.) „er sich über das frische Grün stürzte“. Eines Tages konnte er sein Haustier nicht finden. Er suchte nach ihm und fand nur noch

³ Scheutz o.J. (o. Paginierung).

⁴ Schön 2000 (o. Paginierung).

⁵ Scheutz o.J. (o. Paginierung).

⁶ Ebenda.

⁷ „Mein Vater hat als Monatsgehalt 50 Schilling verdient. Das ist so geringer Gehalt, dass[ß] er gezwungen war zu schmuggeln. [...] Mit Geld wurde nur wenig „Umgegangen“. Jeder Matrose und Steuermann hat im Schlepper einen „Schwund“, das ist das, was einem bei jeder Ladung, ob Kohle, Getreide oder sonstiges von vornherein zugeteilt wird, damit man nicht auf den Gedanken kommt, sich selbstständig davon zu nehmen. [...]“. Ebenda.

den Balg des Tieres, zum trocknen aufgespannt, vor. Sein Vater – den er in diesem Zusammenhang als monumentale Erscheinung bezeichnete - hatte das Tier geschlachtet.⁸

Nachdem Hans Hoffmann-Ybbs die Pflichtschule absolviert hatte, besuchte er zwischen 1942-48 die Grafische Bundeslehr- und Versuchsanstalt in Wien VII.⁹

Rückblickend empfand er vor allem den Schulunterricht bei den Professoren Gorgon, Lorber und Ranzoni als besonders prägend. Letzterer hatte 1945 die Leitung der Stecherklasse auf der „Grafischen“ übernommen.¹⁰

Der Schulbesuch war durch eine kriegsbedingte Unterbrechung gekennzeichnet. Hoffmann wurde als 16-jähriger zum Wehrdienst einberufen und kam als Flakhelfer zum Einsatz. Das Kriegsende erlebte er in der Nähe von Wien auf der Flucht nach Westen. Nur durch Zufall konnte er der Deportation durch die Sowjetische Armee entgehen.

1948 heiratete Hoffmann-Ybbs und zog nach Wels in Oberösterreich in das Haus seiner Schwiegereltern. Die zweijährige Tätigkeit als Hausgrafiker in einer Welser Druckerei dürfte über Kontakte seines Schwiegervaters erfolgt sein.¹¹ In den folgenden Jahren entstanden zahlreiche Gebrauchsgrafiken die, so Hoffmann-Ybbs, „einzig und alleine dem Broterwerb dienten.“¹²

⁸ Hoffmann-Ybbs führte in dem Gespräch über sein Kindheitserlebnis an, dass es hier zu einem „Bruch“ mit seinem Vater kam. Er fügte der Erzählung eine weitere Anekdote an, die sich Jahre später zugetragen hatte. Hoffmann schilderte, dass – nachdem er seinem Vater ein von ihm gemaltes Bild mit Fischen überreicht hatte – dieser lapidar sagte, ob er nichts Besseres hätte. Die beiden Erlebnisse zeigen, dass die Beziehung zu der Vaterfigur des Künstlers generell eine emotional komplexere gewesen sein dürfte. Schön, 2000 (o. Paginierung), Scheutz o.J. (o. Paginierung).

⁹ Seine Mutter hatte, seinen eigenen Angaben zufolge, die Ausbildung an der „Grafischen“ in die Wege geleitet und ermöglicht. Die zeitlichen Angaben zu seinem Schulbesuch entnahm ich den Angaben in einem Lebenslauf (o.D.), den Hoffmann-Ybbs Mitte der Sechziger Jahre des 20. Jh. verfasst haben müsste. „[...] Staatliche Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien, 1942/43 und 145/48, in der Zwischenzeit Wehrdienst als Flakhelfer“. Schön 2000; Hans Hoffmann-Ybbs, Dokumente.

¹⁰ Hans Ranzoni d. J. (06.09.1896- ?) schuf als Stecher mehr als 325 freie und Gebrauchsgrafiken in Kupfer- und Stahlstich (Briefmarken, Exlibris, Urkunden, Illustrationen und Gelegenheitsgrafik). Bereits sein Vater Hans Ranzoni der Ältere (1868-1956) lebte ab 1944 bis zu seinem Tod in Dürnstein in der Wachau - war bildender Künstler gewesen. Hans Ranzoni der Jüngere war zwischen 1945 –1961 als Professor an der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt als Nachfolger seines Lehrers Alfred Coßmann und Leo Frank tätig. In seinen Jugenderinnerungen schildert er die paradiesisch reiche Flora und Fauna des Waldviertels oder die lange Schifffahrt von Weißenkirchen nach Wien. Die Erzählungen erinnern an die Anekdoten von Hans Hoffmann-Ybbs. Helmut Kuhn äußerte, dass Ranzoni als Lehrer „jedes Kupferstichproblem so vertrauenswürdig mit Gefühl löste, dass[B] man als Schüler auch mit menschlichen Problemen am liebsten zu ihm kam.“ Ranzoni wiederum beschrieb rückblickend das schöne Lehrer-Schüler-Verhältnis. Die Schüler der Jahre 1945/46 hätten sich vertrauensvoll an die Lehrer gewandt. Ranzoni 1986, S. 24; Kuhn 1986, S. 36.

¹¹ „[...] Absolvent der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Anschließend 2 Jahre Praxis als Gebrauchsgraphiker in einer Welser Druckerei. [...]“ Kat. Ausst., Wels 1951, S. 5.

¹² Schön 2000 (o. Paginierung).

In Charlotte Buck-Rachette traf er Anfang der 50er Jahre nicht nur eine gelernte Gebrauchsgrafikerin, sondern seinen zukünftigen Lebensmenschen.¹³ Sie hatten einander in der Linzer Galerie Kontakt kennen gelernt.¹⁴ Es war der Beginn einer lebenslangen Partnerschaft und Zusammenarbeit. Nach der Scheidung von seiner Frau wurde das erste Atelier aufgegeben. Die Tätigkeit als Grafiker verlor für ihn mehr und mehr an Bedeutung und wurde zusehends durch die Arbeit als bildender Künstler verdrängt. Die bisher vertrauten Techniken aus dem Bereich der Grafik wurden weiter perfektioniert. Hoffmann-Ybbs versuchte aber auch seine künstlerische Kreativität in größeren Formaten umzusetzen. So finden sich in den erhaltenen Dokumenten der frühen 50er Jahre bereits erste Auftragserteilungen für großflächige Sgraffiti.¹⁵

Auf der Suche nach einem neuen Atelier stieß er 1961 auf Schloss Parz bei Grieskirchen in Oberösterreich. Über den Bürgermeister der Stadt wurde der Kontakt zu den Besitzern hergestellt und in weiterer Folge das Objekt als „Künstlerzentrum Parz“ 1962 in Miete genommen.¹⁶ Das leerstehende und vom Verfall bedrohte Gebäude wurde so wieder einer Nutzung zugeführt. Mit Hilfe von „Gleichgesinnten“ (Siegfried Strasser, Erich Buchegger, Eduard Henggi u.a.) führten Hans Hoffmann-Ybbs und Charlotte Buck-Rachette die ersten Renovierungs- und Adaptierungsarbeiten durch. 1964 fand die erste Teileröffnung des Künstlerzentrums Parz statt.

„Die Gäste die zur Eröffnung des »Künstlerzentrums« geladen durch die Räume gingen waren überrascht: Es war mit viel Anstrengung, aber verhältnismäßig geringen Mitteln gelungen, eine stattliche Anzahl von Ausstellungsräumen, Ateliers und Unterkünften für

¹³ Charlotte Buck Rachette (23.01.1908-11.11.2006) hatte ihre Jugendzeit in ihrem Geburtsort Potsdam und in Berlin verbracht. In den 20er Jahren wurde sie zur Gebrauchsgrafikerin ausgebildet und arbeitete bis zu ihrer Heirat mit D.I. Walter Buck im Jahre 1936 in ihrem Beruf. Walter Buck war während des zweiten Weltkrieges als Maschinenbauingenieur auf verschiedenen Militärflughäfen tätig. Die berufliche Situation ihres Mannes führte 1941 zur Übersiedelung nach Linz. Zwei Jahre später zogen sie nach Wels weiter. Charlotte Buck-Rachette brachte beide ihre Söhne in Oberösterreich zur Welt. 1948 erhielt die Familie die Österreichische Staatsbürgerschaft. Die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg war von der schweren Krankheit ihres Mannes und existentiellen Sorgen überschattet. Charlotte Buck-Rachette nahm die Situation als Anlass und wurde wieder als Grafikerin tätig. In diesem Zusammenhang machte sie die Bekanntschaft mit Hans Hoffmann-Ybbs, aus der sich eine lebenslange Partnerschaft entwickelte.

¹⁴ Schiffkorn 1998 (o. Paginierung).

¹⁵ Der Gemeinderat Marchtrenk beschloss in der Sitzung vom 18.08.1952, Hoffmann-Ybbs, „die Anfertigung eines Sgraffitos am neuen Knabenvolksschulgebäude zum beiderseits vereinbarten Preise von 6300.- - [...] zu übertragen. Der Arbeitsbeginn war mit 01.09.1952 festgelegt. Die Fertigstellung sollte innerhalb von vier Wochen erfolgen. Hoffmann-Ybbs, Dokumente.

¹⁶ „Am 5. Jänner 1962 unterfertigte Gräfin Antoinette Salm-Reifferscheidt, geborene Weißenwolff, die Besitzerin des Wasserschlosses Parz [...] einen Vertrag, demzufolge junge Künstler unter der Leitung und Initiative des Malers Hans Hoffmann-Ybbs [...] das Gebäude als „Künstlerzentrum Parz“ in Miete nahmen.“ Putz 1965, S. 5-6.

Künstler auszubauen und einzurichten. Das Wasserschlo[ss]ß Parz wurde geeignet gemacht, ein Zentrum der Kunst zu werden.“¹⁷

1974 bezogen Charlotte Buck-Rachette und Hans Hoffmann-Ybbs eine Wohnung im Landschloss Parz. Das Atelier wurde im ehemaligen Fechtsaal des Gebäudes eingerichtet. Hans Hoffmann-Ybbs hatte über Jahre und Jahrzehnte in Schloss Parz seine Wirkungs- und Lebensstätte. Das üppige Angebot an Flora und Fauna vor Ort stellte für ihn eine permanent im Wandel befindliche Inspirationsquelle dar. Das idyllische Refugium und seine Bewohner liefen jedoch nie Gefahr in einen „Dornröschenschlaf“ zu verfallen. Schloß Parz, als Wirkungsstätte des gleichnamigen Künstlerzentrums, wurde immer wieder zum Schauplatz (friedlicher) künstlerischer Auseinandersetzungen. Für Hoffmann-Ybbs und Charlotte Buck-Rachette waren die zahlreichen Ausstellungen und Aktivitäten der Gruppe, die internationalen Bekanntheitsgrad erlangte, wichtiger Lebensinhalt. Hoffmann-Ybbs hatte als Gründungsvater in all den Jahren eine Vielzahl an organisatorischen Dingen zu bewerkstelligen. Ohne die Hilfe und tatkräftige Unterstützung seiner Lebensgefährtin wäre jedoch manches im kreativen Chaos versunken.

Im Jahre 1998 fand das Künstlerzentrum im Wasserschloss Parz durch die veränderten Besitzverhältnisse der Liegenschaft sein plötzliches Ende. Für Hoffmann-Ybbs war dieses „Aus“ eine schmerzliche Erfahrung, die er nie wirklich überwinden konnte. Die engagierten Versuche, ein Fortbestehen der Künstlergruppe Parz quasi im „Exildasein“ zu ermöglichen, waren bisher von geringem Erfolg gezeichnet. Der Ort, an dem die zahlreichen Treffen und Ausstellungen nationaler und internationaler Künstler stattgefunden hatten, stand nicht mehr zur Verfügung. Darüber hinaus kam es zu umfangreichen Revitalisierungs- und Instandsetzungsmaßnahmen, die im Auftrag der neuen Besitzer durchgeführt wurden. Sie betrafen auch den Wassergraben und die Grünzonen der Liegenschaft. Hoffmann-Ybbs verfolgte diese, aus seiner Sicht, radikalen Eingriffe in sein gewohntes (und bewohntes) Umfeld von seiner Wohnung im Landschloss aus mit Wehmut und Schmerz. Zu lange schon hatte er in Symbiose mit seiner äußeren Erlebniswelt gelebt, ihre Fauna und Flora als elementare Motivsammlung verinnerlicht, um die Veränderungen nicht als störend und zerstörend zu empfinden.

Hans Hoffmann-Ybbs starb am 30. August 2005. Charlotte Buck-Rachette, seine langjährige Lebensgefährtin, durch die er vieles in seinem Leben erst ermöglichen konnte,

¹⁷ Ebenda.

verstarb nur wenige Monate nach dem Tod ihres Partners im neunundneunzigsten Lebensjahr in der ehemals gemeinsamen Wohnung im Landschloss Parz.

Die Werke von Hans Hoffmann-Ybbs befinden sich in den wichtigsten öffentlichen Kunstsammlungen in Österreich (z.B. Albertina Wien) und in Privatbesitz in verschiedenen Ländern wie Österreich, Deutschland, Italien, Belgien und den USA. Er war unter anderem Mitglied des O.Ö Kunstvereins Linz, der Künstlergruppe „Der Kreis“ in Wien und der Accademia Internazionale Tommaso Campanella in Rom.

Neben seiner freien künstlerischen Tätigkeit fertigte er verschiedene Auftragsarbeiten unter anderem in den Techniken Sgraffito, Fresko, Mosaik, Keramik und Metallguss an. Seine Werke wurden in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt.

4. DAS GRAFISCHE WERK - AUSGEWÄHLTE BEISPIELE

Wenn in der Durchsicht des künstlerischen Oeuvres von Hans Hoffmann – Ybbs die grafischen Arbeiten zutage kommen, ist schnell erkannt, dass in ihnen die Vielfalt und der Reichtum für die anderen Gattungen seines Oeuvres begründet liegen. Es sind nicht nur die Themen und Motive der verschiedenen Bilder sondern auch die Vielfalt seiner Liniengerüste, die von der Grafik in die Malerei, Keramik oder Sgraffitotechnik übernommen wurden. In ihr haben die Genialität und Kreativität seiner Kunst ihren Anfang.

Das grafische Werk von Hoffmann-Ybbs ist ebenso umfangreich wie differenziert. Neben exakten, naturalistischen Studien der frühen Jahre, beinhaltet es abstrakt-expressive Grafiken, die durch markante Linienstrukturen und scheinbar spontan über die Fläche gesetzten Akzenten beeindrucken. Hoffmann-Ybbs schuf in den Jahrzehnten seines künstlerischen Schaffens derart Vielfältiges, dass im Rahmen dieser Arbeit nur Aspekte seines grafischen Oeuvres besprochen werden können. Die Vielfalt liegt auch in der Anwendung verschiedenster grafischer Techniken. Hoffmann-Ybbs nutzte jedes mögliche Mittel, seine künstlerischen Vorstellungen und Ideen umzusetzen. Er schuf Bleistift- und Kohlezeichnungen ebenso, wie Radierungen und Lithografien. Rohrfederzeichnungen mit Tusche sind vor allem für das künstlerische Schaffen ab den Neunziger Jahre kennzeichnend. Hoffmann-Ybbs versuchte sich in jeder künstlerischen Technik. Die Grafik war ihm durch seine Ausbildung am Vertrautesten.

Im Folgenden werden charakteristische Beispiele aus seinem grafischen Werk angeführt. Die Auswahl dokumentiert zunächst kurz die Anfänge seines künstlerisch-grafischen Schaffens. Danach werden jene Arbeiten besprochen, die Hoffmann-Ybbs in Auseinandersetzung mit seiner ihm eigenen Erlebnis- und Vorstellungswelt schuf. Die gezeigten Grafiken dokumentieren, wie sehr Hoffmann-Ybbs sein Fantasievermögen als schöpferische Kraft nutzte. Es war die Basis für viele seiner Gestaltungen. Diese Bilderfantasien sind in weiterer Folge Anlass und Thema jener Untersuchung, die das Fantasievermögen als Grundlage im künstlerischen Gestaltungsprozess vorzustellen versucht.

4.1 SPÄTE SCHULZEIT UND GEBRAUCHSGRAFIK

Wie bereits anfangs erwähnt, absolvierte Hans Hoffmann-Ybbs die Grafische Bundeslehr- und Versuchsanstalt in Wien.

Anhand von sechs Fotografien sind frühe Arbeiten dokumentiert, die in die Jahre 1946 und 1947 datieren. Die darauf gezeigten Bleistift - und Federzeichnungen dürften, so wie der originale Holzschnittdruck von 1947, in Verbindung mit seiner schulischen Ausbildung zu sehen sein.

Die beiden Bleistiftzeichnungen zeigen Architektur motive aus Dürnstein in der Wachau.¹⁸ Sie werden in ihrer Umgebung detailliert wiedergegeben. Die zwei Grafiken „Kunigundenkirche“ (Abb. 1)¹⁹ und „alter Hof“ (Abb. 2)²⁰ sind hier im Sinne der „akademischen“, naturnahen Studie zu verstehen. Die perspektivische Gestaltung, die Differenzierung zwischen Licht und Schatten sowie die technische Ausführung in Form feiner Schraffuren in Bleistift sind hier vorrangig.

¹⁸ Hoffmann-Ybbs erwähnte, dass seine Lehrer in den Sommermonaten in der Wachau zusammen trafen und ihren Schülern nahe legten, sich ebenfalls in der Freizeit zu schulen. Inwieweit gemeinsame Ausflüge unternommen wurden, entzieht sich meiner Kenntnis. Die Eltern seines Lehrers Ranzoni waren in Dürnstein beheimatet. Schön, 2000, unveröffentlichte Aufzeichnungen.

¹⁹ Datierung und Bezeichnung der Grafik durch den Künstler, „17.VIII.46, Kunigundenkirche, Dürnstein“ rechts unten in Kurrentschrift; Im Zuge der Welser Kulturwochen 1951 (29. April - 16. Mai) wurde diese Bleistiftzeichnung zur Ausstellung gebracht. Im Katalog und Veranstaltungszeiger mit dem Titel „Welser Kunstschaffen“ wird sie auf S. 13 als Nr. 281 mit 18 weiteren Arbeiten (11 Aquarelle, 2 Kohlestiftzeichnungen, 1 Lithografie, 1 Radierung, 1 Pastellzeichnung, 1 Gouache sowie ein als „Gebrauchsgrafik“ nicht näher bezeichnetes Werk) des Künstlers mit dem Vermerk „unvk.“ (unverkäuflich) angeführt. Kat. Ausst., Wels 1951.

²⁰ s. Anm. 1, „alter Hof“, Dürnstein“

In den vier Federzeichnungen verstärkte Hoffmann – Ybbs (soweit von der fotografischen Abbildung erkennbar) das feine Linienspiel der Schraffuren, um die Wirkung von genügend Plastizität und Detailrealismus zu erhalten.

In den drei Waldlandschaften suggerieren knorrige Baumriesen, freiliegendes Wurzelwerk, moorige Wasserflächen, Gräser und Faune Märchenhaftes (Abb. 3,4,5). Hoffmann-Ybbs lies die Bäume, Wurzeln und Blüten Gestalt annehmen. Sie lassen menschliche Züge erkennen (Abb.3a), oder verwandeln sich in Waldgeister oder Kobolde (Abb. 5a).

In der morbide anmutenden Federzeichnung mit Totenkopf (Abb. 6) aus dem Jahre 1946 sind skurrile kleine Wesen offensichtlicher. Das Szenario zeigt einen menschlichen Schädel mit weit aufgerissenem Unterkiefer. Skelettartige Geschöpfe kriechen aus dem Dunkel der einstigen Mundhöhle. Sie balancieren mit ihren krallenartigen Gliedmaßen vorwiegend auf den beiden Kieferknochen. Die Reste von Haaren auf der Schädeldecke und das rechte Auge sind morbide Zitate des einstigen äußeren Erscheinungsbildes eines Menschen.²¹

Der Holzschnitt von 1947 zeigt erneut eine idyllische Waldszene (Abb. 7). Das Zentrum des Bildes wird von einem wuchtigen Baumsockel dominiert. Sein Stamm weist eine Öffnung auf, die von einem feinen Spinnennetz überzogen ist. Der Wurzelstock ragt teilweise aus dem Untergrund hervor und scheint mit dem ihn umgebenden Moosen, Faunen und Gräsern verwachsen. Knapp unterhalb der Baumhöhle hat eine Quelle ihren Ursprung.

Die üppige Flora wird von einer ebenso überreichen Fauna ergänzt. Eichkätzchen, Hasen, Mäuse, eine Reihe von verschiedenen Vögeln (Specht, Eisvogel, Kuckuck, Kleiber, Amsel) und Amphibien sowie ein Schmetterling bevölkern den märchenhaften Landschaftsausschnitt.

In diesen sieben frühen Arbeiten von Hans Hoffmann – Ybbs kommen zwar noch nicht die stilistischen Charakteristika späterer Werke zur Geltung. Sie zeigen aber bereits wichtige Elemente und Themen seines späteren Kunstschaffens. Fauna und Flora boten ihm Zeit seines Lebens wichtige Anregungen. In seiner inneren Vorstellungswelt speicherte er Gesehenes aus der Natur und verwandelte es im Zuge seiner kreativen

²¹ Diese Zeichnung könnte als eine morbide Paraphrase auf Adolf Hitler zu verstehen sein. Die Grafik entstand kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Hoffmann, der selbst noch als Flakhelfer zum Kriegsdienst eingezogen gewesen war, könnte mit dieser Arbeit an die Gräueltaten und Schrecken erinnert haben wollen, die von der Person Hitler und seinem totalitären Regime ausgegangen waren. Ich danke meinem Partner M. Witting für den Hinweis.

Gestaltungsprozesse zu fantasievollen Bilderzählungen. Sie erscheinen geheimnisvoll, märchenhaft witzig, fast karikiert, manchmal jedoch auch erschreckend und bedrohlich.

Nachdem Hoffmann – Ybbs die Grafische Bundeslehr- und Versuchsanstalt absolviert hatte, war er in einer Welser Druckerei tätig. Wenngleich diese Zeit mehr unter dem Aspekt seiner vorhergehenden schulischen Ausbildung und einer existenziellen Absicherung zu sehen ist, waren die dort gesammelten Erfahrungen für die spätere künstlerische Laufbahn durchaus von Bedeutung. Die Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker ermöglichte ihm, seine handwerklichen Fähigkeiten in den verschiedenen Drucktechniken noch weiter zu schulen. Er war dadurch bei vielen seiner späteren Radierungen und Lithografien in der Lage, die Drucke selbst vorzunehmen.

Manche Arbeiten aus dem Bereich der Gebrauchsgrafik sind durch erhaltene Dokumente mit konkreten Auftraggebern in Verbindung zu bringen.

Für zwei Exlibris gibt es zwar keine schriftlichen Bestätigungen seitens der Auftraggeberinnen.²² Sie sind jedoch aufgrund ihrer motivischen Gestaltung von Interesse (Abb. 8, 9). Hoffmann-Ybbs wählte mit Libelle, Fisch und Krebs Motive, die immer wieder zum Thema seiner Arbeiten wurden. Sie sind Vertreter jener „kleinen Welten“ innerhalb der Fauna, die seit seiner frühen Kindheit das Interesse des Künstlers weckten.

Die grafische Ausführung der beiden Exlibris ist durch harte, markante Linien gekennzeichnet. Der Fisch (Hecht?) ist von einem kreisrunden, spiralförmigen Liniengeflecht überlagert und wirkt im Vergleich zur Libelle stilisierter. Er scheint nach dem Insekt zu schnappen. Die „statische“ Wirkung der Grafik lässt jedoch die Lebendigkeit späterer Arbeiten nicht aufkommen. Für das Zweite Exlibris gilt Ähnliches. Der Krebs wurde zum Wappenemblem stilisiert. In der Fläche zwischen seinen Scheren und dem Kopf gestaltete Hoffmann-Ybbs drei Treffkreuze. Sie werden von einer Krone überhöht. Der Schwanz wird durch ein großes „G“ und „H“ flankiert. Die Buchstaben –

²² Hoffmann-Ybbs dürfte bereits im Zuge seiner Schulausbildung Exlibris gestaltet haben. Seine Lehrer Ranzoni und Lorber waren wichtige Vertreter dieser Kunstgattung. Ihre Entwürfe für Exlibris und Briefmarken gelten bis heute als Meisterleitungen auf dem Gebiet der Gebrauchsgrafik. Der spätere geschäftliche Kontakt Hans Hoffmanns zur Österreichischen Exlibris Gesellschaft ist durch ein Schreiben vom 09. Februar 1950 bezeugt. Hoffmann hatte der Gesellschaft zwecks Herausgabe einer graphischen Mappe ein Blatt zur Verfügung gestellt. Er wurde nun gebeten, „die Platte [Druckplatte], die Sie vor Kurzem erst wieder an sich genommen haben umgehend der Firma R. Lauterbach, Wien XV, Gasgasse 13 zur Verfügung zu stellen, damit dort die erforderlichen Abzüge hergestellt werden können.“ Hoffmann-Ybbs, Dokumente.

Initialen der Auftraggeberin - sind in lateinischer Schrift wiedergegeben und mit weit ausladenden Schreibschlingen gestaltet.

Inwieweit bei der Gestaltung der beiden Exlibris auf die Wünsche der Auftraggeber eingegangen wurde, ist nicht belegt. Das Motiv „Libelle und Fisch“ lässt jedoch vermuten, dass Hoffmann in diesem Exlibris seine künstlerische Freiheit mehr zur Anwendung bringen konnte.

4.2 BEISPIELE FANTASIEVOLLEN GESTALTENS

Die frühen Arbeiten von Hoffmann-Ybbs lassen bereits die Vorliebe für fantasievolles Gestalten erkennen. In den Grafiken seiner Schulzeit sind neben den märchenhaften Figuren des Waldes, auch kleine monsterähnliche Wesen zu finden. Sie scheinen aus einer anderen, dunklen und Angst einflössenden Fantasiewelt zu kommen. Ähnliches gilt für die Wesen in der Zeichnung „*Biotop*“ von 1954 (Abb. 10). Die Natur ist zwar erkennbar, sie wurde allerdings durch die Fantasie des Künstlers in eine Art „Science-Fiction“ Szenerie umgestaltet. Die Grafik ist durch feine Abstufungen heller und dunkler Partien gekennzeichnet. Die starke Wirkung an Plastizität lässt die Formen und Körper in ihrer Oberflächengestaltung metallisch erscheinen.

Im Zentrum der Grafik ist ein Fantasiewesen zu sehen, dessen Körper ein Konglomerat aus tierischen (Amphibien, Reptilien) und menschlichen Merkmalen darstellt. Der Kopf mit seinen großen Augen, dem breiten, mit kräftigen Zähnen besetzten Maul, sowie die Krallenfüße lassen das Tierische erkennen. Die generelle Haltung des Körpers ist jedoch eine menschliche. Er wirkt schwammig und fettleibig, ein Lendentuch verhüllt den Schambereich. Die Beine erinnern an Gliedmaßen von Puppenkörpern, die Hände sind durch spitze teleskopartige Finger gekennzeichnet. Sie erscheinen wie eine körpereigene Waffe. Das Individuum liebkost mit seiner rechten Hand die Kreatur rechts neben ihr.

Dieses Geschöpf erinnert wiederum an ein Reptil, einen Drachen oder eine Echse. Es hat kräftige Hinterbeine mit Klauen, einen mit Schuppen besetzten Körper mit langem Schwanz und Hals, auf dem ein kleiner Kopf sitzt. Das zoomorphe Wesen scheint mit seiner langen, gespaltenen Zunge die zärtliche Zuwendung zu erwidern.

Am linken Bildrand schuf Hoffmann-Ybbs ein stilisiertes menschliches Skelett mit Insektenflügeln. Die Fortbewegungsart der Gestalt scheint trotz der menschlich anmutenden Skelettstruktur eine tierische zu sein, da die Kniegelenke nach hinten beugen.

Die rechte Bildhälfte wird von einer Gestalt dominiert, deren tatsächliche körperliche Struktur am wenigsten greifbar ist. Ihre Attribute lassen jedoch am ehesten Menschliches erkennen. Helm, Rüstung und Schwert charakterisieren die Figur als Krieger oder Ritter. Der Helm läuft in der Art eines Nasenschutzes spitz nach unten zu. Das rechte Auge bleibt erkennbar. Ein Umhang mit wabenförmiger Musterung umhüllt Teile des Helmes und läuft, beinahe bodenlang, über Schultern und Rücken der Figur. Eine Art von Mundöffnung ist angedeutet. Sie stellen die einzigen Merkmale dar, die auf einen organischen Körper unterhalb der Rüstung verweisen. Die schemenhafte Figur lässt keine Füße erkennen. Sie scheint nur auf den spitz zulaufenden Beinen zu balancieren, die aber als solche nur durch die Rüstungsglieder definiert werden. Schwert und linkes Bein spiegeln sich teilweise in den kleinen Lacken vor der Figur wider. Sie ist am rechten Bildrand mit seerosenartigen Pflanzen bedeckt. Darüber und seitlich neben dem Ritter steigt ein Schwarm von Schmetterlingen auf. Sie sind in unterschiedlichen Größen und Arten gezeigt.

Figuren oder Geschöpfe, deren körperliche Gestalt aus unterschiedlichen organischen und anorganischen Versatzteilen zusammengebaut ist, finden sich immer wieder im grafischen Werk von Hans Hoffmann-Ybbs.

Ihnen liegen, so wie der mittleren Figur in der Grafik „Biotop“, oftmals menschliche Strukturen zugrunde. Unter diesem Aspekt scheint besonders die Kohlezeichnung „*Homunculus*“ von 1976 (Abb. 11) interessant.

Hoffmann zeigt ein Wesen, dessen Körper aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist. Der große dreiecksförmige Kopf dominiert. Er ist in seinen Strukturen am ehesten zu definieren. Während das eine Auge durch seine zentrale Lage im Bild den Betrachter zu fixieren scheint, ist das andere als Stielauge gestaltet.

Die meisten anderen Körperpartien sind in ihren anatomischen Strukturen unklar und lassen wenig Organisches vermuten. Hoffmann – Ybbs lässt vielmehr anorganische Materie wie Werkzeugteile und Schlitzschrauben als Glieder und Körpermerkmale seines „*Homunculus*“ in Erscheinung treten. Der Fantasie des Betrachters sind keine Grenzen gesetzt.

Der Künstler zeigt in dieser Grafik nur wenige Körpermerkmale der Spezies „Mensch“. Sie wird aber durch den Titel dennoch zum zentralen Thema. Der Begriff des „*Humunculus*“ leitet sich vom lateinischen Wort „*homo*“ also „Mensch“ ab und ist als Diminutiv, d.h. als Verkleinerungsform mit „Menschlein“ oder aber auch „Schwächling“

zu übersetzen.²³ Im eigentlichen Sinne bezeichnet er einen künstlich geschaffenen Menschen.²⁴

Hoffmann – Ybbs schuf eine Reihe solcher fantastischer „Neuschöpfungen“ (Abb. 12, 13, 14). Sie waren das Ergebnis eines vielschichtigen Arbeitsprozesses, der in engem Zusammenhang mit der Erlebnisswelt, den Vorlieben und Stimmungen des Künstlers stand.

Hoffmann-Ybbs schuf seine Figuren aus einer Vielzahl von Sinneseindrücken und Bildfantasien. Er schöpfte aus der überreichen Fundgrube seiner Vorstellungswelt jene Motivideen, die im Zuge völlig autonomer Gestaltungsprozesse Verwandlungen unterzogen wurden. Durch diese Art von „künstlerischer Genmanipulation“ entstanden skurrile Wesen, die das „Menschliche“ nur mehr als Teil eines üppigen und fantasievollen Formenvokabulars zeigen (Abb. 14, 15). Ihr zum Teil fragmentarischer Charakter steigert die mitschöpferische Fantasie (Abb. 16, 17) „Was er macht, sind Bilder des An- und Hindeutens und nicht solche phantasieeinengenden Beschreibens“.²⁵

Die fantasievollen Mischwesen von Hoffmann-Ybbs werden nicht nur porträtartig in Einzeldarstellungen wiedergegeben. Sie bevölkern auch Szenerien und Welten, deren Bildtitel an Ereignisse, Mythen und Erzählungen des menschlichen Daseins erinnern.

Die Tuschezeichnung „*Zirkus Maximus*“ (Abb. 18) erinnert an jene Darstellungen, die in der Tradition der „Verkehrten Welten“ stehen. Auf sie soll später noch genauer eingegangen werden.

Das Blatt zeigt eine Ansammlung grotesker Figuren, die in vier Rängen auf das bevorstehende Spektakel zu warten scheinen. In menschlicher Manier werden Unterhaltungen geführt und die Plätze eingenommen. Andere „Zuschauer“ erwecken den Eindruck, als würden sie „lummelnd“ auf das kommende Ereignis warten oder mit ihren Sitznachbarn in Konflikte treten. In ihrem karikierten Aussehen verkörpern sie eine Gattung, die „[...] in den zeichnerisch heraufbeschworenen Übergangsphasen und

²³ Stowasser 1994, S. 237.

²⁴ Das Wort „Homunculus“ findet sich bereits bei Cicero, Plautus und Apuleius. Die Idee des Homunculus fand erst im Spätmittelalter seine kulturhistorisch bedeutsame Ausprägung. Sie stand in Verbindung mit alchemistischen Theorien, als ältere Traditionen über die Erzeugung künstlicher Menschen, wie etwa der Pygmalion – Mythos, eine neue, chemisch-medizinische Richtung einschlugen. In der Literatur tritt das Motiv des Homunculus oftmals in Erscheinung. Die vielleicht bekannteste Verwendung der Idee findet sich in Goethes *Faust II*. In der Philosophie und Neurowissenschaft steht der Begriff Homunculus im Kontrast zum alchemistischen und literarischen Gebrauch. In der Philosophie der Wahrnehmung und der Philosophie des Geistes steht der Begriff „Homunculistheorie“ für kritisch zu hinterfragende Meinungen oder wissenschaftliche Positionen. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Homunculus>; Völker 1994; zu Pygmalion: Fink 2001, S. 291-293; zu *Faust II*: Kienzle/ zur Nedden/ Ruppel 1986, S. 251.

²⁵ Baum, 1978, S. 22.

Nahtstellen vom Tier zum Menschen [steht]“.²⁶ Die witzigen Posen der einzelnen Individuen steigern den Charakter der humorvollen Versammlung von Mischwesen. Die Grafik von Hoffmann-Ybbs stellt auf ironische Weise die reale Vorstellung des Zirkus Maximus fantasievoll auf den Kopf.

Ähnliches gilt für das Blatt „*Tiergarten Villa Borghese*“ (Abb. 19). Neben den Karikaturen von Mischwesen – darunter auch „klassische“ Formen wie die kentaurenartige, mittlere Figur mit pferdeähnlichem Körper und gehörntem Kopf – sind auch eine Reihe von Großkatzen wie Löwen und Tiger erkennbar. Das Zentrum des Bildes wird von einem leicht aus der Mitte gerückten Käfig eingenommen. Eine menschenähnliche Figur ist in ihm zu sehen. Der Käfig ruht auf einem Sockel. Die eigenwilligen räumlichen Strukturen sind in ihrer perspektivischen Auflösung nicht klar zu erkennen. Die Architekturzitate in Form einer Tribüne der linken Bildhälfte werden von einer Reihe karikierter und „vermenschlichter“ Tiere bevölkert. Hoffmann-Ybbs schuf humorige Darstellungen von Ziegenböcken, Pferden, einem Wolf, einem Schwein u.a. Säugetieren.

Das Thema der Grafik ist nicht klar definiert. Es lässt sich am ehesten in den Themenkreis der „Verkehrten Welten“ einordnen.

Trotz der offenen Fragen ist das Blatt „*Tiergarten Villa Borghese*“ mit seinen fantasievollen Gestalten ein charakteristisches Beispiel aus dem vielfältigen künstlerischen Spektrum von Hoffmann-Ybbs. Er gestaltete „seinen“ Tiergarten, dessen humorige und karikierte Inszenierung, im Sinne des Künstlers, das Fantasievermögen des Betrachters animiert und steigert.

Die Geschöpfe der Grafik „*Freie Stelle im Tiergarten*“ (Abb. 20) lassen nur mehr vereinzelt Bezüge zu spezifischen Arten erkennen. Es sind Wesen, die aus fantasievollen Binnenzeichnungen und Tupfen gespritzter Tusche entstanden. Manche zeigen körperliche Merkmale von Fröschen oder echsenartigen Tieren. Diese erkennbaren Körperstrukturen sind aber nur Andeutungen innerhalb skurriler Formenzitate. Die einzelnen Individuen wirken wie Karikaturen tierischer Mutanten, die aus der Fantasie des Künstlers entstanden. Der Ort, an dem die humorige Gesellschaft von Fantasiewesen zusammentrifft, ist durch wenige Striche definiert. Sie bilden eine Art Klettergerüst oder Balustrade für die Bewohner des Tiergartens. Diese wenigen architektonischen Zitate stellen den Rahmen für die sogenannte „freie Stelle“ dar. Sie ist in der Mitte der Grafik

²⁶ Ebenda.

durch das Symbol „X“ gekennzeichnet. Es stellt sich die ironische Frage, für welche fantasievolle „Mutation“ Hoffmann-Ybbs den Platz wohl frei lies?

Freie Stellen scheint es in der Tuschezeichnung Abb. 21 nicht zu geben. In ein architektonisches System von rechteckigen Nischen und Rahmungen wurden durch den Künstler zoomorphe und anthropomorphe Mischwesen eingeschrieben. Die Skurrilität und ungewöhnliche Art ihrer Gestaltung lässt sich erst im Detail erfassen (Abb. 21a, b). Es ist dennoch schwierig, ihre körperliche Struktur und ihr Aussehen zu definieren. Das liegt zum Teil auch an den stilistischen Eigenheiten der Grafik: wie auch in anderen Arbeiten, „vernetzte“ Hoffmann-Ybbs die Szene mit einer Vielzahl an feinen Schraffuren und gespritzten Tuscheflecken. Der Künstler zielte mit diesen Techniken im grafischen Schöpfungsprozess auf die Reduktion der Lesbarkeit ab. Er benutzte darüber hinaus die gespritzten Tuscheflecken als gestaltende Zitate für seine Fantasiewesen. Sie bleiben als fantasievolle Tier-Mensch-Synthesen im Konglomerat an Linien und Strukturen in ihrer karikierten Gestaltung geheimnisvoll.

Die fantastische Artenvielfalt in den Grafiken von Hoffmann-Ybbs ist auch durch diverse Einzeldarstellungen belegt. In den Blättern Abb. 22, 23, 24 werden Figurkompositionen erkennbar, wie sie in abgewandelter Form bereits in der Grafik in Abb. 23 zu erkennen sind.

Die zwei Mischwesen in (Abb. 22) sind als expressiv gestaltete Binnenzeichnungen in ein Netz von Linien eingebunden. Die Körper treten jedoch durch die akzentuierten Konturen optisch stärker hervor. Beide Mischwesen sind anthropomorph gestaltet. Beide entstanden aus der Koppelung eines tierähnlichen Kopfes mit einem menschenähnlichen Körper. Während der Kopf der linken Figur jenen von Fangheuschrecken („Gottesanbeterin“; der wulstartige Fortsatz am Kopf ist jedoch dem natürlichen Vorbild nicht gegeben) ähnelt, ist eine „Typisierung“ des rechten Mischwesens nicht möglich. Sein weit aufgerissenes Maul und die phallische Symbolik zeigen aber gegenüber der anderen Figur einen stärkeren Erregungszustand. Die Gestalt dürfte darüber hinaus in die Hände klatschen. Hierin liegt auch die Besonderheit der Grafik: in der „menschlichen“ Interaktion dieser beiden Fantasiegeschöpfe. Hoffmann-Ybbs gestaltete sie wild erregt und gestikulierend vor einem Gartenzaun. Der Ort und das Szenenbild der Handlung sind im menschlichen Dasein allgegenwärtig. Die Akteure sind, als Mensch-Tier-Wesen definiert, jedoch Konstrukte der fantasievollen Vorstellungswelt des Künstlers. Inwieweit die Verständigungsschwierigkeiten durch ihre „unterschiedliche Rassezugehörigkeit“ zu begründen ist, bleibt - als humorige Andeutung und Frage – unbeantwortet.

Eine indirekte Antwort auf die Darstellungsintentionen des Künstlers liefert Baum, wenn er schreibt, dass, „Hoffmann-Ybbs [...] das Vielgesichtige und Doppeldeutige in den zeichnerisch heraufbeschworenen Übergangsphasen und Nahtstellen vom Tier zum Menschen mit Humor und Ironie [sieht]. Seine Persiflagen entbehren weder des gezielten Seitenhiebes, noch der humorigen Selbstkritik [...]“.“²⁷

Die Figur in Abb. 23 ist ebenfalls durch wildes Gestikulieren und die Phallussymbolik gekennzeichnet. Der Arm wird in dichter Folge dreimal dargestellt, um den rhythmisch-expressiven Bewegungsablauf darzustellen. Er ist durch markante, vertikal laufende Bogenlinien unterstrichen. Die Bewegung des Schweifs wird durch expressive Kreislinien in ähnlicher Form gezeigt. Es liegt nahe, die wild agierende Figur als Kentauren zu klassifizieren. Dem Mischwesen fehlen allerdings die pferdeähnlichen Gliedmaßen. Hoffmann-Ybbs gestaltete die vier Extremitäten der Figur in Form menschlicher Füße. Stilistisch knüpft das Blatt an die Graphik in Abb. 24 an.

Die beiden Grafiken mit der Darstellung des Stiermenschen Minotaurus (Abb. 24, 25) sind Beispiele für die Auseinandersetzung des Künstlers mit traditionelleren Bildthematiken. In beiden Fällen ist der Hauptakteur in seiner anthropomorphen Erscheinung betont. In Abb. 24 ist er einer Reihe von Attacken ausgesetzt. Sie werden durch Katzen, Vögel und Insekten durchgeführt. Die expressive Linienführung lässt die Körper der Tiere und des Mischwesens „Minotaurus“ nur schemenhaft erkennen. Erst durch die genauere Bildbetrachtung werden die menschlichen Körperpartien sowie der Stierkopf der Figur optisch fassbar. Am linken Bildrand ist der Rücken einer zweiten Minotaurusfigur dargestellt. Sie scheint ebenfalls den Angriffen der anderen Tiere ausgesetzt zu sein.

Der Minotaurus der Grafik in Abb. 25 vermittelt Wildheit und Triebhaftigkeit. Der markante, dunkle Stierkopf bildet das optische Zentrum der Lithographie. Die mythologische Figur ist in gesprungener Hockbewegung gezeigt. Das rechte Bein ist zur Seite gestreckt.²⁸

Gespritzte Tusche, die locker offene Vortragsweise der Linienführung sowie der fragmentarische Charakter der Figuren bilden auch hier wieder die stilistische Charakteristik des Blattes.

²⁷ Baum 1978, S. 22.

²⁸ Ich glaube erkennen zu können, dass Hoffmann-Ybbs oberhalb des Stierkopfes eine gespannte Kette darstellt. Der Minotaurus wäre somit in seinen wilden körperlichen Gebärden eingeschränkt und würde nach Freiheit streben. Eine ausführlichere Bildanalyse und Beschreibung dieser Grafik wäre daher erst durch die Sichtung des Originals möglich. Die hier gezeigte Abbildung wurde über das Internet vermittelt und lässt Detailanalysen nicht zu.

Die Tuschzeichnung „*Brindisi*“ (Abb. 26) aus dem Jahre 1983 vermittelt „feucht-fröhliche“ Ausgelassenheit. Erneut tummeln sich in einem Grundgerüst an Linien und linear angelegten Tupfen verschieden große Mischwesen des gleichen Typus. Sie sind am ehesten als Karikaturen von Satyrn zu definieren. Hoffmann – Ybbs hielt sich allerdings bei der künstlerischen Umsetzung nicht streng an die klassische Vorlage dieser mythologischen Figur sondern gestaltete sie nach Belieben um.

Die Figuren seiner heiteren Gesellschaft sind in unterschiedlichen Posen gezeigt. Sie halten zumeist eine Sektflöte in Händen, wodurch im Detail der Charakter „bacchantischer Freuden unter Gleichgesinnten“ verstärkt wird.²⁹

Die bacchantische Figur der Grafik Abb. 26a zielt jene Einladung, die anlässlich der Eröffnung des Hoffmann-Ybbs-Saales im Café des Westbahn-Hotels am 11. Oktober 1983 gestaltet wurde. Die Karikatur ist mit den Figuren der Grafik „*Brindisi*“ vergleichbar. Sie bereitete, im übertragenen Sinne, auf jene „bacchantischen Freuden“ vor, die im Zuge der feierlichen Eröffnung des von Hans Hoffmann-Ybbs gestalteten Saales die Besucher erwartete.

Die Figuren in den Grafiken „*Lotta nelle strade*“ und „*Maratona*“ (Abb. 27, 28) sind in ihrer Gestaltung stark reduziert. Sie sind im Wesentlichen durch markante expressive Umrisslinien definiert. Auf detaillierte Ausführungen wurde verzichtet. Ihre Körper sind nicht starr und durch klare Strukturen definiert. Sie scheinen im ständigen Wandel zu sein. Wie bei den Einzelfigurdarstellungen ist das „Menschliche“ nur mehr Teil eines vielfältigen, aber schwer zu definierenden Formenvokabulars. Überdimensionierte Körperteile wie etwa Köpfe, werden mit Gliedern unterschiedlichen Charakters kombiniert. Es sind Lebensformen, deren Aussehen im Grenzbereich zwischen Mensch-Tier-Maschine anzusiedeln sind. Sie erinnern an „Science-Fiction“ Utopien und Begegnungen der „Dritten Art“.

Das Anorganische als Teil der Körperlichkeit ist auch auf den Skizzenblättern in Abb. 29 zu erkennen. Hoffmann-Ybbs gestaltete eine „laufende Figur in Serie“. Das Menschliche ist in ihrer körperlichen Grundstruktur zu erahnen. Die expressive Linienführung und der fragmentarische Charakter der Darstellung erhöhen die Verlebendigung der Wesenheit. Der „Waffenarm“, d. h. die Extremität in Form eines speer- oder lanzenartigen Gegenstandes anstelle einer organischen Gliedmaße, ist wesentlichstes Kennzeichen dieser Figur.

²⁹ Bei manchen Arbeiten von Hoffmann-Ybbs liegt die Vermutung nahe, dass er eigene Erlebnisse oder beobachtete Szenerien in fantasievolle Bildthemen umsetzte. In seinen humorigen Andeutungen ist, so wie es Baum formuliert, immer wieder auch Selbstkritik zu bemerken. Jeder von uns hätte sie in Anbetracht seiner Schwächen und Eigenheiten nötig. Baum, 1978, S. 22.

Die Kombination tierischer, menschlicher und technischer Versatzstücke bildet auch die gestaltende Basis für das Blatt „*Termite*“ von 1984 (Abb. 30). Es gilt Ähnliches, wie in den bereits zuvor gezeigten Arbeiten: Hoffmann-Ybbs schuf ein Wesen, dessen körperliche Erscheinung zwar eine Vielzahl von Details erkennen lässt. Die genaue Strukturanalyse des Körpers ist aber das Ergebnis fantasievoller Vermutungen.

Das trifft auch auf die drei Kaltnadelradierungen „*Begrüßung*“, „*Nach unten*“ (Abb. 31, 32) und „*Verwandlung*“ (Abb. 33) zu. Der konkrete thematische Inhalt bleibt dem Betrachter (vorerst) verborgen. Die Inhalte der Grafiken erschließen sich ihm nur in einer Vielzahl unterschiedlichster Körperstrukturen und Formen. Hoffmann verzichtete auch hier wieder auf das Prinzip genauer Naturwiedergabe. Er lies seine Figuren durch die Überlagerung verschiedener Binnenzeichnungen und Schraffuren Gestalt annehmen.

In „*Begrüßung*“ und „*Nach unten*“ werden diese in eine architektonische Grundstruktur eingebunden, die als dreidimensional zu erkennen ist. Erneut werden die Formen durch eine markante Linienführung definiert. Durch die Vielzahl an Schraffuren und Überlagerungen entstanden Wechsel von hellen und dunklen Partien. Sie steigern das expressive Erscheinungsbild und den fantasievollen Charakter der Grafiken. Das visualisierte Bild entführt in jene Grenzbereiche, die zwischen der sachlichen Betrachtung und der Vorstellungskraft unseres eigenen Fantasievermögens liegen.

In „*Begrüßung*“ wird die Begegnung zweier Individuen dargestellt. Hoffmann setzte sie aus unterschiedlichsten Gliedmaßen und Elementen zusammen. Er verband auf symbiotische Weise organische Strukturen unterschiedlichster Herkunft zu neuen Wesenheiten. Sie sind in ihrer körperlichen Erscheinung nur schemenhaft fassbar. Ihre tatsächliche Gestalt bleibt für den Betrachter im Verborgenen und lässt sich aus dem künstlerischen Spiel der Linien mit seinen An- und Hindeutungen nur schemenhaft erkennen. Die Begrüßung als menschliches Verhalten und Floskel scheinbar höflicher Umgangsformen wird zum inhaltlichen Rahmenthema einer „unmenschlichen“ Begegnung zweier Individuen aus dem Reich der künstlerischen Bildfantasie.

Die Grafik „*Nach unten*“ erinnert an eine Abraumhalde unterschiedlichster Glieder und Körperteile. Sie stapeln sich in ungeordneter Weise in der unteren Bildhälfte und sind mit den architektonischen Elementen des Bildes eng vernetzt. Die Körperstrukturen im unteren Bereich sind durch markante und kräftige Umrisse gekennzeichnet. Sie sind nur stilisiert dargestellt und stehen im Kontrast zum feinen, amorphen Liniengerüst der oberen Bildhälfte. Hoffmann verband die unterschiedlichen Partien durch vertikal gesetzte, expressive Striche im rechten Bildteil. Sie deuten die Dynamik des Fallens an.

Im Bild „*Verwandlung*“ ist das metamorphe Prinzip als Teil seines künstlerischen Schaffens bereits durch den Titel fassbar. Der Betrachter erkennt in der Überlagerung markanter Linienstrukturen und Schraffuren erneut Organisches. Vogelkrallen, Pferdefüße, Federn und menschliche Körperteile verbinden sich zu einem oder mehreren Wesensbildungen unbekannten Aussehens. Die Grafik erscheint als eine Momentaufnahme metamorpher Prozesse. Hoffmann möchte das bewegende Moment der Verwandlung in seiner Darstellung festhalten, nicht aber fixieren. Der dynamische Prozess der Metamorphose bleibt erkennbar und findet in der Fantasie des Betrachters seine Fortsetzung.

Die bisher gezeigten Beispiele fantasievoller Bildthemen von Hoffmann-Ybbs hatten anthropomorphe oder zoomorphe Wesen zum Inhalt. Sie können zumeist keinen spezifischen Gattungen oder Arten zugeordnet werden. Die folgenden zwei Grafiken zeigen Individuen, deren Aussehen klarere Rückschlüsse auf Geschöpfe der Natur zulässt. Die beiden Kaltnadelradierungen „*Jungfer*“ und „*Don Juan*“ (Abb. 34, 35) sind Beispiele für das Vermögen naturnahen Gestaltens. Die detaillierten Wiedergaben zeigen zwei Vertreter der Spezies „Insekten“. Hoffmann-Ybbs imitierte zwar die Fragilität ihrer Glieder nach. Die Grafiken sind jedoch nicht im Sinne von wissenschaftlichen Tierstudien zu verstehen. Sie wachsen über die bloße Naturschau hinaus.

Hoffmann-Ybbs verlieh seinen tierischen Modellen Menschliches. Er betonte ihre Individualität durch bewusstes Einbinden der uns Menschen vorbehaltenen Sprache der Mimik und Gestik. Die Titel der Grafiken steigern die individuelle Charakterisierung. Hoffmann-Ybbs gestaltete auf humorige Weise „*Don Juan*“ den Verführer: mit langen Fühlern und erotischen Mimenspiel seiner „sinnlichen“ Lippen.

Große Augen und grinsende Gesichter kennzeichnen auch die Gruppe insektenähnlicher Individuen in Abb. 36. Hoffmann-Ybbs gestaltete Silhouettenfiguren, die sich zu einer Schar zusammengefunden haben. Es sind vor allem die Randfiguren, die aus der Masse an schwarzen Flächen und Linien optisch hervorstechen. Die ausdrucksstarke Gestaltung ihrer Körpersprache erhöht sowohl die „Verlebendigung“ der einzelnen Individuen, als auch der Momenthaften Szene selbst: die Grafik thematisiert einen Aufbruch. Die Protagonisten der Gruppe sind im Flug oder in startbereiter Position zum Abflug gezeigt. Durch die fantasievolle Körpersprache verdichtet sich der Eindruck des Menschlichen. Die Insektengruppe scheint nicht nach Instinkten zu handeln. Sie plant emotional die nächste gemeinsame Handlung.

Die Tuschezeichnung „*Er*“ (Abb. 37) hebt alleine schon durch den Titel die Individualität der dargestellten Figur hervor. Das gezeigte Tier ist nicht nur bloß „Frosch“ oder „Amphibie“. Es ist, im Sinne der „Vermenschlichung“, eine individuelle Charakterpersönlichkeit. „*Er*“ scheint eigene Empfindungen und Seelenvermögen zu besitzen.

Die Rohrfederzeichnung „*elegantes Krokodil*“ (Abb. 38) bindet in die Serie „vermenschlichter“ Tiere ein. Hoffmann-Ybbs gestaltete ein Reptil, dessen animalisches Wesen in karikaturhafter Weise denaturiert wurde. Das „elegante Krokodil“ posiert. Es hat, auf die Vorderpfote abgestützt, eine bequeme Sitzhaltung eingenommen. Die Grafik zeigt, dem Titel angemessen, eine sinngemäße tierische Verpackung menschlicher Eigenschaften und Verhaltensweisen.

Hoffmann-Ybbs steigerte in den Grafiken „*Er*“ und „*Elegantes Krokodil*“ durch das absichtlich fragmentarische Nicht-Fertigmachen der Figuren den lebendigen Ausdruck. Diese „Verknappung“ im künstlerischen Vortrag ist für viele seiner Grafiken kennzeichnend.

Sie bestimmen auch die grafischen Selbstdarstellungen, die trotz weniger Striche, vieles erkennbar machen (Abb. I, II). Hoffmann-Ybbs zeigte sich in gewohnter, ruhiger Pose, die lange, Hand gedrehte Zigarre rauchend (Abb. I.) Die markante Umrisslinie bestimmt das Ausmaß seiner mächtigen Erscheinung. Im Kopfbereich kreuzt sie die Zigarre. Sie steht - vom Mund ausgehend - horizontal zur Seite weg und ist als impulsiv gesetzter Strich gezeigt. Die Binnenzeichnung ist durch wenige Striche definiert. Die physiognomischen Besonderheiten des Gesichtes werden durch markante, aber wenige Strichnotationen erkennbar gemacht. Es lässt sich schwer entscheiden, was sie zum Ausdruck bringen möchten. Hinter den wenigen Linien verbirgt sich ein Mienenspiel, das in der Anspielung verbleibt.

Die Selbstreflexion in Abb. II ist durch das Gesicht und seine physiognomischen Besonderheiten, sowie den rechten Arm des Künstlers charakterisiert. Die äußere Konturierung, die Arm, Schulter und Kopf miteinander verbindet, ist nicht als durchgehender Strich gezogen. In der äußerst flinken und impulsiven Notation werden erneut die Besonderheiten seiner Körperlichkeit gezeigt. Die präzise und pointierte Linienführung des Gesichtes lässt wiederum persönliche Stimmungen des Künstlers erkennen. Die Selbstdarstellungen von Hoffmann-Ybbs gehen in ihrer reduzierten Notation über herkömmliche Porträtstudien hinaus. Sie sind trotz ihres reduzierten

Charakters, Studien einer Befindlichkeit, die der Künstler durch wenige Linien zum Ausdruck brachte.

5. FANTASIE ALS GRUNDLAGE KÜNSTLERISCHER GESTALTUNGSPRINZIPIEN

Die Phantasie aber ist das eigentlich Individuelle und Besondere eines jeden.

Friedrich Schleiermacher, Grundlinien

Viele Arbeiten von Hans Hoffmann – Ybbs können in ihrer fantasievollen Charakteristik erst aus den Zusammenhängen mit seiner Vorstellungswelt verstanden werden. Es sind Themen und Motive des Andeutens, der versteckten, mitunter humorvollen Kritik, in denen die beobachtete Realität und ihre Gesetzmäßigkeiten Veränderungen erfahren. Das Mensch-Tier-Verhältnis wurde im Zuge des künstlerischen Schöpfungsprozesses Veränderungen unterzogen. Hoffmann - Ybbs Mutationen entstanden aufgrund eines künstlerischen Schöpfungsprozesses, dessen wichtigste Quelle in der spontanen Kreativität des Künstlers lag. Sie schuf neue Wesenheiten sowie veränderte oder verkehrte Welten und stellte im übertragenen Sinne das real Scheinende auf den Kopf.

Im Folgenden soll das Prinzip fantasievollen Gestaltens entwicklungsgeschichtlich und über die theoretischen Grundsätze erklärt werden. Dabei gilt es zunächst den Begriff der Fantasie und seine immanente Faszination auf den Menschen zu untersuchen und seine Position in den diversen philosophischen und kunsttheoretischen Äußerungen zu entdecken. In der Frage, wodurch unsere Fantasie beeinflusst wird, nähern wir uns den Kunstprinzipien und Begriffen „Capriccio“, „Grotteske“, „Drôlerie“ und „Karikatur“. Sie sind als wichtige Termini kreativer Kunstäußerungen zu verstehen. Ihre Grundlage wird durch ein die Realität verwandelndes Fantasievermögen gebildet, das auch vielen Grafiken von Hans Hoffmann – Ybbs zugrunde liegt.

5.1 PHILOSOPHISCHER EXKURS: FANTASIE ALS BEGRIFF

Begriffsgeschichtlich begegnen wir der Fantasie erstmals bei Platon (428/27-347 v. Chr.). In seinen theoretischen Abhandlungen stehen ihm für den Begriff Fantasie zwei griechische Termini zur Verfügung: „phantasia“ und „eikasia“.³⁰

Platon betont in seiner *Politeia*, dass Gott ein einfaches und wahres Wesen ist. Er betrügt weder mit Erscheinungen noch mit Worten oder Zeichen, weder im wachen noch im schlafenden, d.h. träumenden Zustand.³¹

Platon definiert die Mimesis des Malers als Nachahmung von etwas Erscheinendem. Er bildet also nur den Schein und nicht die Wahrheit ab.³² Das was unter „es erscheint“ verstanden wird, ist eine Vermischung von Wahrnehmung und Meinung.³³

Platons theoretische Konzeption über die Fantasie bedeutet zumeist Erscheinung. Der Terminus „phantasia“ wird in diesem Zusammenhang im Sinne von Trug- oder Hirngespinnsten verwendet. „Eikasia“ wird als begriffliche Instanz für die Erzeugung von Ebenbildern angeführt.³⁴

Aristoteles (384-322 v. Chr.) nennt den Begriff in verschiedenen Kontexten und als Erklärung vieler Phänomene: Sinnesillusion, Gedächtnis, Traum, Handlung, Nachdenken. Einschlägige Stellen zum Begriff Fantasie finden sich vor allem in *De anima* und in den Einzelabhandlungen zu Phänomenen der Natur, der *Parva naturalia*, insbesondere in *De*

³⁰ Im Folgenden werden die griechischen Begriffe in transkribierter Form verwendet. Die Eigenheiten der griechischen Schreibweise gehen dadurch verloren.

Das griechische Wort „phantasia“ steht mit dem Verb „phainō“, erscheinen, ins Licht treten, sehen lassen, sichtbar machen, in einer etymologischen Verbindung. Der Terminus „to phainómenon“, das Erscheinende oder das was erscheint (Phänomen), leitet sich vom selben Verb ab. Das Substantiv „to phantasma“ ist eine Bewusstseinserscheinung, die sich zur Realität konträr verhält. Das Verb „phantazo“ steht für „sich den Anschein geben“, „eine bestimmte Erscheinung annehmen“. Die passive Form „phantazomai“ wird mit „erscheinen“, „sichtbar werden“ übersetzt. Wird es als mediale Form verwendet, steht es in der etymologischen Verwendung von „sich etwas vorstellen“.

„Eikasia“ steht im Zusammenhang mit dem Verb „eikō“, in der Bedeutung von „ähnlich sein“, „vergleichbar sein“. Das Substantiv „eikon“ bezeichnet das Bild, die Kopie oder Nachbildung, also überhaupt „Ähnlichkeit“. Das Verb „eikazo“ ist in seiner aktiven Bedeutung als „ähnlich machen“, „kopieren“, „nachahmen“ etc. zu verstehen. „Eikasia“ bezeichnet somit die Fähigkeit, Bilder zu produzieren. Letztere können ähnlich oder scheinhaft sein. Ransch-Trill 1996, S. 42-43; Grassi 1984, S. 184.

³¹ Platon, *Politeia*, 382 e 8-11; Camassa 1989, Sp. 516-522.

³² Platon, *Politeia* X, 598 b 1-5.

³³ Platon, *Sophistes*, 264 a 4-6; b 1-2.

³⁴ Im *Theaitetos* ist Fantasie mit Wahrnehmung gleichbedeutend. Das was erscheint, ist das was wahrgenommen wird (Platon, *Theaitetos*, 152 b 11-c 2). Im *Sophistes* wird die bilderzeugende Kunst in abbilderzeugend und scheinerzeugend unterteilt. Das Bild der Fantasie somit in „eikon“ und „phantasma“. (Platon, *Sophistes*, 235 a 10-236 c 8; 264 c 4-5). Im *Philebos* stellt Platon die Fantasie als Maler dar, der die Abbilder von dem, was gemeint und gesagt wird, in die Seele malt. Sie bleiben aber gemalte Scheinerzeugnisse (Platon, *Philebos*, 39 b 6-c 3; 40 a 9); Camassa 1989, Sp. 516-517; Ransch-Trill 1996, S. 39-53.

memoria. Fantasie ist bei Aristoteles in der Regel ein Vermögen der Seele, Dinge auf eine bestimmte Weise erscheinen zu lassen.³⁵

In *De anima* ist die Fantasie für Aristoteles ein „Vor-Augen-Stellen“ und das, wodurch in uns „phantasmata“, also Vorstellungsbilder (oder Erscheinungen) entstehen.³⁶ Die Fantasie ist dabei jedoch nicht primär von der Sinneswahrnehmung abhängig, da das Vermögen, Bilder zu produzieren auch ohne die gegenwärtige Stimulierung der Sinne möglich ist (wir sehen auch mit geschlossenen Augen Bilder).³⁷

Diese „phantasmata“ werden aus dem Gedächtnis, dem Erinnerungsvermögen (*mnéme*), geholt. Die Fantasie steht somit mit der Erinnerung („*anámnesis*“) in Zusammenhang, da sie erst durch das Gedächtnis zu ihren Bildern gelangt.³⁸ Diese Bilder sind als Bewegungen zu verstehen, die von der „verwirklichten Wahrnehmung“ ausgehen. Sie bleiben zurück und sind ihr ähnlich. Die Wahrnehmung resultiert wiederum aus den fünf Sinnen, wobei der Sehsinn der wichtigste ist.³⁹

Aristoteles verstand die Fantasie als die ursprüngliche Form des „Sehens“. Er verweist ausdrücklich auf den etymologischen Zusammenhang mit dem griechischen Wort für „Licht“ (*phos*). Erst der Lichtschein ermöglicht das Sehen.⁴⁰

Fantasie setzt somit Sinneswahrnehmung voraus. Aristoteles beweist dennoch in fünf Argumenten ihre spezifische Eigenständigkeit.⁴¹ Er zeigt vielmehr, dass sich Wahrnehmungen auf der Basis von Leistungen der Fantasie vollziehen. Da das unmittelbare Sehen ein Fantasiebild des schon Gesehenen voraussetzt, sind „Phantasmata“ Bildvorgaben. Sie stellen als „Wahrnehmungsbilder ohne Materie“ den

³⁵ Aristoteles wendet in der Definition von Lebewesen die in der „Metaphysik“ gewonnenen Prinzipien von Materie und Form an. Aus ihnen geht das Ganze, also ein Lebewesen, hervor. Während der Körper unter das Prinzip der „Materie“ fällt, ist die Bestimmtheit des Verhaltens dieses Lebewesens seine „Form“. Sie ist durch die Art bestimmt (Pflanzen, Tiere, Menschen). „Seele ist die vorgegebene [erste] Vollzugsform eines natürlichen, mit Organen ausgestatteten Körpers.“ „Seele“ ist somit die Gesamtheit aller Lebensfunktionen, die als „Entelechie“ alle Lebensvorgänge steuert. Die Vermögen der Seele sind (von unten nach oben gestuft): Ernährungsvermögen, Bewegungsvermögen, Begehren (*orexis*), Wahrnehmungsvermögen (*aisthetikon*) und Fantasie (*phantasia*). Das Denkvermögen, die Vernunft (*nous*), die alle anderen Seelenvermögen voraussetzt, besitzt einzig und alleine die menschliche Seele. Vetter 2007, S. 24-25; Ransch-Trill 1996, S. 55-65.

³⁶ Aristoteles, *De anima*, III, 427 b 18-20 ; 428 a 1f.; Camassa 1998, Sp. 517; Kanz 2002, S. 65-66.

³⁷ Aristoteles, *De anima*, III, 428 a 16.

³⁸ Aristoteles sieht das Lernen, „als intellektuelle Aktivität des Ichs“, eng an die Erinnerung gekoppelt. Die Fantasie und die Erinnerung sind in ihrer Abhängigkeit voneinander wiederum als wichtige Vermögen zu sehen, „[...] welche eine erste Ordnung der noch ungeformten Vielfalt der Wahrnehmungen hervorbringen.“ Die Fantasie löst die Wahrnehmungen aus ihrer gegenständlichen Gebundenheit und macht sie dem Bewusstsein verfügbar. Erst wenn das Gedächtnis, die Erinnerung, die Bilder aufbewahrt, wird es möglich, „Wahrnehmungen mit Wahrgenommenen zu vergleichen und Erfahrungswissen aufzubauen.“ Ransch-Trill 1996, S. 56; Grassi 1984, S. 184-185.

³⁹ Ransch-Trill 1996, S. 56.; Kanz 2002, S. 66.

⁴⁰ Aristoteles, *De anima*, 429 a 3; Grassi 1984, S. 185; Ransch-Trill 1996, S. 56.

⁴¹ Camassa 1998, Sp. 517-518.

notwendigen Rahmen für eine Einordnung des Wahrgenommenen dar.⁴² Diese neuen Eindrücke werden dann im Vergleich mit den bereits vorhandenen Bildern der Fantasie durch das Denken („nous“; Denkvermögen, Einsicht)⁴³ bestimmt. Aristoteles sieht daher in den „phantasmata“ ordnende Elemente. Er bestimmt die Fantasie als ein eigenes Erkenntnisorgan, das hinsichtlich seines Wahrheitswertes als ambivalentes Seelenvermögen, zwischen Sinneswahrnehmung und Denken vermittelt.⁴⁴

Aristoteles begründet nun die besondere Fähigkeit der Fantasie mit der Tatsache, dass sie zwar auf Wahrnehmungen angewiesen ist, aber auch ohne sie aktiv sein kann. Sie liefert dem Denken wiederum die wichtigen Inhalte, denn, „[...] Der Nous kann sich nur in Beziehung auf Phantasmata, auf Bilder, betätigen.“⁴⁵

Während jedoch das Denken dem Zwang der Logik untersteht, ist die Fantasie an keine Wahrheitskriterien gebunden. Sie kann sich sowohl von der Wahrnehmung, als auch von den Verbindlichkeiten und Forderungen des Denkens lösen. Die Fantasie gewinnt bei Aristoteles dadurch eine relative Freiheit.⁴⁶

Aristoteles liefert in seinen philosophischen Abhandlungen keine einheitlichen Theorien für den Begriff Fantasie. Sie wird auch nicht im Zusammenhang mit der Bildenden Kunst gebracht.⁴⁷ Dennoch sind seine Analysen, mit denen er in Distanz zu Platon tritt⁴⁸,

⁴² Ransch-Trill 1996, S. 56-57.

⁴³ In der antiken Tradition wird „Noein“ als eine Fähigkeit des Sehens verstanden. Der Begriff steht für das höchste Vermögen der „Ein-sicht“ in jene Bilder, die jeder Unterscheidungs- und Deutungsfähigkeit zugrunde liegen. Durch sie werden den Erscheinungen erst Bedeutungen übertragen. Grassi 1984, S. 185.

⁴⁴ Aristoteles, *De anima*, III, 427 b 15f.; Ransch-Trill 1996, S. 57; Camassa 1998, Sp. 517.

⁴⁵ Grassi 1984, S. 185; Ransch-Trill 1996, S. 57.

⁴⁶ Aristoteles hebt sogar hervor, dass die meisten Fantasien im Gegensatz zu den Sinneswahrnehmungen falsch sind. Letztere sind immer wahr. Das Denken – mit Ausnahme der Einsicht – kann ebenso falsch sein. Aristoteles betont darüber hinaus, dass es möglich sei, Fantasiebilder zu erzeugen und zu wissen, dass sie nicht der Wirklichkeit entsprechen würden. Aristoteles, *De anima*, 427 b 13. 15f., 428 a 6ff., 432 a; hier zit. n. Camassa 1998, Sp. 517; Ransch-Trill 1996, S. 58-59.

⁴⁷ Es können im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Aspekte zum Thema Fantasie bei Aristoteles aufgezeigt werden. Auf einige soll jedoch zumindest kurz hingewiesen werden: In seiner *De anima* taucht der Begriff der Fantasie noch in Verbindung mit dem Begriff „eidos“ auf. Er leitet sich vom umfassenden griechischen Ausdruck für Wissen, „eidenai“ ab. Das Sehen von Gestalten im Hinblick auf eine Sinnesgebung wird „eide“ bezeichnet. Die „eide“ regelt das Verhalten. d.h. das Denken, wenn es seinsbegründend verfährt, versucht das „eidos“ der Dinge über die Bilder der Fantasie, „die phantasmata“, zu ermitteln. Die Fantasie liefert, „die Voraussetzung für das denkende Ergründen des Wesens der Dinge“. Der strukturierten bildlichen Zusammenfassung vielfältiger Wahrnehmungen („phantasma“) folgt eine vertiefte Bildstruktur, das „eidos“. Es liefert das dem Fantasiebild zugrundeliegende Urbild oder Wesen eines Gegenstandes. Das „eidos“ ist somit der einheitliche Bildgrund der Fantasiebilder, als auch - in logischer Konsequenz – jener der zahlreichen, unterschiedlichen und zufällig entstehenden Wahrnehmungen. Da sich der „Nous“ nur in Beziehung auf „phantasmata“ betätigt, aber auch für die Erfassung des „eidos“ verantwortlich ist, formuliert Aristoteles: „Die Seele erkennt (noei) niemals ohne Phantasiebild.“

Barbara Ransch-Trill versucht die komplexen Zusammenhänge von „eidos“, Fantasie und Kunst als „techne“ (das menschliche Herstellen), sowie den Begriff „poiesis“ (er steht für Werk Tätigkeit, d.h. er bezeichnet jede Art von Tun und Machen, i.b. die Dichtkunst) und die Frage nach der „mimesis“ bei Aristoteles (Ist es ein Kopieren der Wirklichkeit oder ein „Gestalten“, ein „Schaffen“?) darzustellen. Sie

gerade für die Entwicklung der abendländischen Theorien über die Freiheit des Schöpferischen von großer Bedeutung.

Die Philosophen der Spätantike entwickelten den Begriff der Fantasie so weiter, dass er eine Reihe von Funktionen übernahm, die wir auch heute der Vorstellungs- und Einbildungskraft zuschreiben, z. B. die Vorstellung eines unwirklichen Gegenstandes, d.h. die Fantasienvorstellung im heutigen Sinne.⁴⁹

Der berühmte Vergleich zwischen Mimesis und Fantasie des Philostrat (170-250) steht am Beginn der Geschichte des heute üblichen Fantasiebegriffs. Er nennt die Fantasie eine weisere Künstlerin als die Nachahmung. Letztere bringt nur hervor, was sie gesehen hat. Die Fantasie zeigt aber auch das, was sie nicht gesehen hat, „denn sie setzt dieses an zum Ersatz für die Wirklichkeit.“⁵⁰

In der Literatur des Mittelalters wird der griechische Terminus „phantasia“ erstmals durch Augustinus (354-430) in den lateinischen Begriff „imaginatio“ übersetzt. Der Begriff schwankt zwischen Erscheinung, Vorstellungskraft und Einbildungskraft.⁵¹ Augustinus sieht die Äußerungen der Fantasie im Zusammenhang mit dem Erkenntnisprozess als negativ an. Die Freiheit der Fantasie birgt die Gefahr der Maßlosigkeit. Der „Erkenntnisdurstige“ sollte seine Fantasie und ihre Bilder unter die Kontrolle seiner Vernunft bringen.⁵²

hinterfragt, warum Aristoteles in der Fülle an theoretischem Material die Kunst nicht als ein Produkt einer schöpferischen Fantasie formuliert hat.

Ränsch-Trill 1996, S. 59-65; Grassi 1984, S.186; s. auch: Vetter 2007, S. 41-51.

⁴⁸ Platon nimmt zur Freiheit der Fantasie in seinen Schriften nicht eigens Stellung. Er übermittelt dem Abendland jedoch zwei Haltungen: einerseits die Scheu und Angst vor Trugbildern, andererseits eine gewisse Bewunderung für die Bild schaffende Fähigkeit der Fantasie. Im platonischen Erkenntnismodell sind die Bildhauer und Maler Vertreter der niedrigsten Form der Erkenntnis. Sie sind von der Erkenntnis der Wahrheit weit entfernt. Platon lehnt die Bildende Kunst und Dichtung deshalb in der „Politeia“ ab. Er kritisiert sie wegen ihrer unwirklichen Vorstellungen. Sie werden aufgrund dessen aus dem idealen Staat ausgewiesen. Ränsch-Trill 1996, S. 47 u. S. 53.

⁴⁹ Bei den Stoikern bedeutet Fantasie „Vorstellung“ und setzt die Wahrnehmung voraus. Sie wird als „Prägung der Seele“ bezeichnet und mit dem Abdruck eines Siegels in Wachs verglichen. Die Bedeutung „Erscheinung“ oder „Vorstellung“ für Fantasie wird auch bei Plotin in mehreren Fällen formuliert. Den Kern der Gedanken Plotins über die Fantasie bilden jedoch die Ausführungen zum Gedächtnis (Plotin, Enneaden, IV, 29-31). Er äußert sich eingehend über „das formende Schaffen der Seele“. Sie bringt im Menschen die Gestalten der Kunst hervor. Die Fantasie definiert er als Vermögen, der Erinnerung die Abbilder der Wahrnehmung zuzuführen. Camassa 1998, Sp. 519-522; Grassi 1984, S. 157-161.; Ränsch-Trill 1996, S. 67-68.

⁵⁰ Camassa, Sp. 521; zu Philostrat und seinem Verweis, die menschliche Fantasie sei die Erzeugerin künstlerischer Gebilde: vgl. auch Grassi 1980, S. 207-209 u. 304-314; Pochat 1986, S. 80 u. 84; Ränsch-Trill 1996, S. 66-65.

⁵¹ Grassi 1984, S. 157-161.; Kanz 2002, S. 65.

⁵² Augustinus bringt die platonische und aristotelische Seelenlehre zur Synthese. Er erweitert die Theorien über die Fantasie durch neue Gedankenmuster. Die mystische Betrachtung gewinnt an Bedeutung. Der Begriff der Fantasie ist bei ihm sowohl als Vorstellung, als auch als Vorstellungskraft definiert. Die

Die areopagitische Auffassung der Fantasie als „Bilderzeugungsinstanz“ erlaubte im Rahmen der Gotteserkenntnis Fantasieäußerungen in jeder Form. Sie wurden als Zeichen, Rätsel und mystische Offenbarungen des Göttlichen verstanden. Das gelang durch die Auffassung, die Welt und ihre Erscheinungen metaphorisch zu sehen und zu deuten. Jede Gestalt, auch die Geringsten und hässlichen Formen, sind als Zeichen des Göttlichen zu verstehen und es wert, erhalten zu werden. Je unvoreilhafter die Bilder des Göttlichen gestaltet werden, umso stärker wird die Seele des Gottsuchenden, „[...] vom Uneigentlichen zum Eigentlichen, das jenseits aller Bilder ist [...]“ emporgehoben. Die Fantasie wurde somit Teil der Suche nach der Erkenntnis des höchsten metaphysischen Gegenstandes. Das mittelalterliche Kunstschaffen erlebte durch das areopagitische Fantasieverständnis eine gesteigerte und reiche Produktivität.⁵³

Die Kunsthistoriker und Philosophen der Renaissance überdachten die scholastische Tradition des Imaginationsbegriffs. Sie entwickelten in Auseinandersetzung mit den griechischen Originalschriften und ihren arabischen Rezeptionen⁵⁴ neue Theorien. Der

Vorstellung beruht auf der Reproduktion früherer Wahrnehmungen. Sie sind mit dem subjektiven Bewusstsein eines früheren „Erlebthabens“ verbunden. Die direkte Abhängigkeit von der Sinneswahrnehmung unterscheidet sie von den „Phantasmata“ (nie erlebte Gegenstände, willkürliche Bilder, z.B. hypothetische Vorstellungen, fantastische Bilder, Mythen, Allegorien etc.). Sie werden von der Seele erzeugt. Augustinus sieht beide im Erkenntnisprozess als Synonyme für den „Aufruhr des Fleisches“ an. Sie hindern die Seele daran, die Wahrheit als Bild Gottes in sich selbst zu enthüllen. Pagnoni-Sturlese 1998, Sp. 526-527.; Ransch-Trill, S. 68-69.

⁵³ Pseudo-Dionysius Areopagita (5./6. Jahrhundert) war vermutlich ein syrischer Kirchenschriftsteller. Er gab seine Schriften, die insbesondere die Scholastik des 12. Jahrhunderts beeinflussten, unter dem Namen des „Dionysius Areopagita“ (Hl., der nach der Apg. 17,34 von Paulus zum Glauben bekehrt wurde) heraus. Seine Werke, *Corpus Areopagiticum*, gelangten im 8. Jh. nach Frankreich, wo sie als die Schriften des Dionysius (Denis von Frankreich) galten. Seine Überlegungen zur Fantasie und zur Bedeutung der Vorstellungsbilder stehen im Zusammenhang mit der Rechtfertigung der Welt als göttliche Schöpfung (diese Vorstellung verdrängte die christliche, auch gnostische, Sicht von der Welt als Reich der Sünde). Die Überlegungen des Pseudo-Dionysius, die sich aus der Verbindung neuplatonischer und christlicher Elemente ergaben, bilden bis zum ausgehenden Mittelalter die Grundlagen der mittelalterlichen Schönheitstheologie. Er begründet die Lehre vom „schönen Gott“, vom „Urschönen“. In Gott konzentriert sich die allerhöchste Schönheit. Er selbst ist die Ursache allen Schönen. Der Mensch vermag sie in nichts zu erkennen. Das Böse auf Erden ist als Schwäche anzusehen. Es ist Teil der göttlichen Vorsehung. Der christlichen Fantasie ist es erlaubt, alles Seiende, als Teil des Göttlichen, sinnlich darzustellen. Die „schönen Bilder“ verweisen auf die „höhere göttliche Schönheit“. Sie können dazu verleiten, das Dargestellte mit dem überweltlichen Schönen zu identifizieren. Das Hässliche, Abnorme zeigt viel stärker das Missverständnis zwischen dem Bild und dem „Urgöttlichen“. Es führt konkreter über die Darstellung hinaus zur unsichtbaren, bildlosen Herrlichkeit. Ransch-Trill 1996, S. 70-85 u. 278-280.

⁵⁴ Der enzyklopädisch gebildete Arzt Ibn Sīnā (Abū ʿAlī al-Husain ibn ʿAbdallāh Ibn Sīnā) lat. Avicenna (973/980-1037) gehörte zu den bedeutendsten arabischen Philosophen. Er wirkte in Buchara und anderen Fürstenhöfen und gilt als Vermittler griechischer Wissenschaft. Durch seine Schrift *De anima* – sie wurde im 12. Jahrhundert in Toledo von Domingo Gundisalvo (um 1000-um 1190; Erzdiakon in Segovia) aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt – wurde der Fantasiebegriff wieder ins philosophische Vokabular aufgenommen. Im Zentrum des Interesses stand seine Rolle innerhalb des Erkenntnis- und Abstraktionsprozesses (Einbildungskraft), sowie bei Phänomenen des Unterbewusstseins und des Paranormalen (Träume, Visionen, Zauberei etc.). Avicenna nimmt eine fünffache Klassifizierung des

Fantasiellehre des Marsilio Ficino (1433-1499)⁵⁵ kam in diesem Zusammenhang eine wesentliche Bedeutung zu. Sie brachte neuen Aufschwung am Interesse der Fantasie.⁵⁶ Die Fantasie wird in Ficanos theoretischer Sichtweise, in bezug auf das Handwerk und die Künste, auch als Freiheit und Spiel bestimmt. Ihre Entstehung ist jedoch vom Verstand abhängig. Er greift regelnd in das Spiel der Fantasie ein, um sie überhaupt zu verwirklichen.⁵⁷

„Die Phantasie als belebende Kraft gestaltet ihren eigenen Leib [...] sooft sie durch heftigere Leidenschaften getrieben wird. Sie gestaltet auch durch Verzauberung und Zaubermittel den Leib von anderen“.⁵⁸

Die Fantasie, als Kraft individueller Gestaltung, ist die Fähigkeit des einzelnen Individuums, individuelle Gestaltungen durch Sinneserscheinungen zu bestimmen. Die Ratio kann nichts „Neues finden“. Die Fantasie als Mittel der Übertragung kann sich auf die einzelnen „sinnfälligen“ Situationen konzentrieren und konkrete Bilder erschaffen.⁵⁹

Diese bildgenerierende Fähigkeit der Imagination im künstlerischen Gestaltungsprozess gewinnt bei Leonardo da Vinci (1452-1519) Bedeutung. Seine Hierarchie der Sinne misst dem Auge die größte Bedeutung zu („Fenster der Seele“).⁶⁰

inneren Sinnes vor. Die Fantasie bildet das dem äußeren Sinn am nächsten gelegene Seelenvermögen. Letzteres vergleicht und verknüpft die verschiedenen und losgelösten Wahrnehmungen und bestimmt diese („dinglich zusammengehörendes Eines oder dinglich voneinander Verschiedenes“). Die Fantasie erweist sich dadurch als „eigentlich erkennend und tätig“, also als aktiv. Die Imagination stellt die zweite Stufe des inneren Sinnes dar. Sie behält das sinnliche Bild zurück, bewahrt es auf, ohne es jedoch zu beurteilen. Die Imagination ist daher passiv. Ibn Sinas Überlegungen hatten sowohl auf das spätere europäische Denken (Roger Bacon, Thomas von Aquin), als auch auf die arabisch-islamische Philosophie Einfluss. Letztere entwickelte auf Grundlage seiner Philosophie eine eigene Schule. Pagnoni-Sturlese 1998, Sp. 529-533; Kanz 2002, S. 71-72; Hendrich 2005, S. 75-86; zu Ibn Sinas' medizinisch-biologischen Theorien, s. auch: Jahn 2004, S. 1063 mit mehreren Hinweisen.

⁵⁵ Marsilio Ficino war als Arzt und Philosoph die zentrale Figur des Florentiner Neuplatonismus.

⁵⁶ Mai 1996, S. 36-37.; Kanz, S. 67-69; Kristeller 1972, S. 217-221;

⁵⁷ Pagnoni-Sturlese 1998, Sp. 533.

⁵⁸ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica* XIII, 4, Op. omn. (Basel 1576, Nachdr. Turin 1983) 300; hier zit. n. Pagnoni-Sturlese, Sp. 533, wo auch die Ficino nachfolgenden Philosophen (Paracelsus, Bruno, Pico) genannt werden; Kristeller 1972, S. 219.

Ficino folgte in der Differenzierung von Fantasie und Imagination der Theorie Avicennas. Die Fantasie erfuhr gegenüber der Imagination jedoch eine Aufwertung. Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) trat mit seinem Traktat „De imaginatione“ (1500) einen Gegenkurs zu Ficino an. Er verwendet den Begriff Imagination synonym für Fantasie. In ihr sieht er den Ursprung aller moralischer Verfehlungen, die Halluzinationen hervorrufe und schlechte Affekte fördere. Die Imagination verfüge über die Kraft, Vorstellungen zu erzeugen, denen keine reale (Sinnes)Erfahrung vorausgehe. Sie können Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges oder von Natur aus nicht Existentes zum Inhalt haben. Diese Vorstellungen können nicht überprüft werden. Die Imagination berge daher die Gefahr der Unberechenbarkeit. Pico vertritt die Ansicht, dass sie daher (auch aus theologischer Sicht) auf Abwege führen könnte. Er strebt daher die Beherrschung der Fantasie durch Ratio und Intellekt an. Kanz 2002, S. 67-69; Grassi 1984, S. 204; Raith 1967, S. 46-54.

⁵⁹ Grassi 1984, S. 192-193.

⁶⁰ Die Seelenlehre des Mittelalters und der Renaissance misst dem Sehen und Hören (äußere Sinne) die vorrangigste Stellung ein. Sie werden als die dem Geist am nächsten gelegenen Sinne angesehen. Die

In seinem „Traktat über die Malerei“ führt Leonardo eine spezielle Art des Schauens an. Sie liegt im Zusammenspiel von „rezeptiver Eindruckskraft“ und „reproduktiver Einbildungskraft“ begründet. Leonardo äußert sich in diesem Zusammenhang über den Nutzen von Flecken auf einer Mauer oder von verschieden gemischtem Gestein.⁶¹

„Hast Du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen [...]. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, [...] sonderbar fremdartige Figuren [...] und unzählige Dinge [...].“⁶²

Leonardo rät, die Stellen genau zu betrachten, um fantasievolle Dinge in ihnen zu entdecken. Er warnt jedoch davor, diese Möglichkeit der neuen Bildfindung als zu gering zu erachten, da die Gebilde auch anderswo (Wolken, Schlamm etc.) auftreten können.⁶³

Während die mittelalterliche Fantasie zumeist an den theologischen Rahmen gebunden war, charakterisiert Leonardo die Fantasie als freie Gabe. Sie orientiert sich zwar am Gegebenen, beginnt aber unbegrenzt aus den Eindrücken Gestalten und Visionen zu produzieren. Die Einbildungskraft erfährt eine sinnliche Stimulation durch jene Phänomene, in der sie ihre Vorstellungen frei erkennt.⁶⁴

Die Erkenntnisse Leonardos lassen die Fantasie zu einer freien schöpferischen Instanz werden. Sie sind unter dem Aspekt jener Entwicklung im ausgehenden Mittelalter zu sehen, in der das Reale mehr und mehr durch das Faktische seine Bestätigung erfuhr und das Mögliche, losgelöst von diesem, vorgestellt wurde. In den kreativen Äußerungen zahlreicher Künstler wurde der Fantasie die Gelegenheit geboten, „[...] eigenmächtig Möglichkeiten aufzuspüren und zu realisieren.“ [...] Hier ist eine erste Ahnung vom Spielraum der artistischen Freiheit, von der Unendlichkeit des Möglichen gegenüber der Endlichkeit des Faktischen, eine Ahnung von der Macht der Phantasie.“⁶⁵

Bei Leonardo und anderen zeigt sich allerdings noch keine Überbietung der Natur. Der Gestaltungskraft des Künstlers imitiert das Gegebene im Rahmen der vorgegebenen

Fantasie wird über ihre Wahrnehmungen genährt. Die niederen Sinne (Geschmacks-, Tast- und Geruchssinn) sind für die Erkenntnisgewinnung von geringer Bedeutung. Seh- und Hörsinn sind dagegen eng an die geistige Erkenntnis geknüpft, da sie am stärksten den Intellekt reizen. Leonardo unterscheidet in seinen Aufzeichnungen zum Paragone (Codex Urbinas 1270) zwischen Einbildungskraft („imaginatione“) und Eindrucksvermögen („impressiva/imprensiva“). Diese Klassifizierung ist in seiner Bevorzugung des Sehsinns begründet. Kanz 2002, S. 72-76 mit ergänzenden Ausführungen zu Leonardos Gehirnvivisektionen in bezug auf die Funktionszusammenhänge der Seelenvermögen in den Gehirnvventrikeln.

⁶¹ Ransch-Trill 1996, S. 86-87; Kanz 2002, S. 76; s. auch: Mai 1996, S. 37.

⁶² Ludwig 1882, I, § 66,124; hier zit. n. Kanz 2002, S. 76.

⁶³ Kanz 2002, S. 76-77.

⁶⁴ Ransch-Trill 1996, S. 86-87.

⁶⁵ Ebenda, S. 86-91.

göttlichen Schöpfung, der „ars infinita“ Gottes. Die Fantasie des Künstlers ist die Vorwegnahme dessen, was als „Wahrheit“ in der Natur auftritt.⁶⁶

Federico Zuccari (um 1540-1609) sieht in diesen, von der Natur abhängigen Prinzipien der fantasievollen Gestaltung nicht die höchste Stufe der Kunst.⁶⁷ Wahre Kunst ist für ihn da zu finden, wo der Fantasie keine Grenzen gesetzt sind und sie ungehemmt gestalten darf. Der „Disegno esterno artificiale fantastico“ ist die bei Zucceri vollkommen von der Naturnachahmung unabhängige fantasievolle Kunst. Sie ermöglicht die Erschaffung „neuer Paradiese“, die von Gott nicht vorgesehen waren. Der Künstler-Mensch erlangt die Eigenermächtigung zum weltschaffenden Wesen.⁶⁸

In den philosophischen Überlegungen Giordano Brunos (1548-1600) begegnen wir der Fantasie als einem vom Schöpfer legitimierten Organ, dass der Wahrheitsfindung dient und für die Weltorientierung des Menschen von Nutzen ist.⁶⁹ Brunos Erkenntnis wünscht eine grundsätzliche „Autarkie“ der Kunst gegenüber Normen und Normierungsprozessen. Sie relativiert die Regeln innerhalb der wie auch immer gearteten Kunstgattungen.⁷⁰

⁶⁶ Ebenda, S. 91.

⁶⁷ Zucceri war seit 1593 erster Principe der Accademia di San Luca in Rom. Den Disegno bezeichnete er als „Form aller Formen“. Zucceri, der als Vertreter des römischen Manierismus gilt, lernte die Theorie über den Disegno in Florenz kennen. In seiner bedeutenden theoretischen Schrift *L'Idée de' pittori, scultori, et architetti* (Turin 1607) nimmt er die Aufteilung von „Disegno interno“ und „Disegno esterno“ vor. Letzteren unterteilt er in drei Kategorien: die Erste umfasst alle Dinge, die von der Natur (also von Gott) hervorgebracht wurden und durch die Kunst ihre Nachahmung finden („Disegno naturale esemplare proprio e principale della natura“). Die menschliche Fähigkeit zu vielfältigen Erfindungen, historischen und poetischen „Concetti“ wird als zweite Kategorie genannt („Disegno artificiale esemplare dell'artificio humano“). Die dritte Art, der „Disegno esterno artificiale fantastico“ umfasst „alle menschlichen Bizarrerien, Capricci, Erfindungen, Phantasien und Scherze.“ (zit. n. Kanz). Zuccari greift zur besseren Erklärung seiner Theorien zu einem bildhaften Vergleich: bei einem Festmahl müssten viele Speisen aufgetragen werden, um die diversen Geschmacksvorlieben der Gäste zu befriedigen. Für die Tafel gelte Ähnliches: sie müsse reich und vielfältig geschmückt sein. Im übertragenen Sinne würden diese Prinzipien auch für ein Gemälde gelten. Es genüge nicht, einzig und alleine die Historien und Personen nach der Natur zu malen. Es bedürfe einiges an zusätzlichem Beiwerk. Daher würden auch die beiden ersteren Kategorien des „Disegno esterno“ nicht genügen, um die verschiedenen Vorlieben in der Kunst zu befriedigen. „[...] ein herausragender Maler, Bildhauer oder Architekt müsse daher ein unerschöpflicher Inventor solcher Dinge, universell und voller Concetti sein [...]“. Kanz 2002, S. 182-194. mit weiterführenden Literaturangaben; Kanz geht neben den theoretischen Traktaten Zuccaris auch auf dessen architektonische Leistungen (Palazzo Zuccari, um 1592/93, Atelierhaus in Florenz) ein. Vgl. Kat. Ausst. Köln/Wien/Zürich, S. 217-219 u. 388; Weddigen 2000.

⁶⁸ Vincenzo Danti (1530-1576) nennt in seinem „Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni (1567) die Möglichkeiten jener „neuen Fügungen“ (composti), die in der Kunst durch die Fantasie entstehen können (Chimären). Tartarkiewicz 1987, S. 243-244; s. auch: Ransch-Trill 1996, S. 104-106.

⁶⁹ Giordano Bruno erkennt aus kosmologischer Sicht die Unendlichkeit des Weltraumes. Es ist seine Vermutung, dass um das Gegebene, Vertraute, Gewohnte und mit dem Auge fassbare herum das Ferne, Ungewohnte, Fremde, also der Bereich des unbekannten Möglichen liegen könnte. Das Mögliche wird jedoch noch nicht als das Andere begriffen. Es ist Teil des Wirklichen, der Schöpfung. Die Fantasie imaginiert diese „Möglichkeiten“ und bindet in den Prozess der Wahrheitssuche und Wahrheitserkenntnis ein. Ransch-Trill 1996, S. 94-100.

⁷⁰ Kanz 2002, S. 12.

Mit der Befreiung der Fantasie aus der Abhängigkeit vom Naturvorbild in der Bildenden Kunst Italiens des 16. Jahrhunderts, kommt es zu einer Deformation der Natur. Die ungehemmten Fantasiegestaltungen sind Entwürfe einer begrenzten Erfahrungswelt, in der die Einbildungskraft Illusionen erzeugt. „Mit dieser Befreiung – greifbar in den Künsten – entsteht der Mensch der Moderne. Die andere Seite der Befreiung des schöpferischen Selbstbewuß[ss]tseins sind Unsicherheit, übersteigter Subjektivismus, Weltangst, Vereinsamung.“⁷¹

Die folgenden Jahrhunderte bringen eine Reihe an kontroversiellen Gedankenbildern und Äußerungen zum Begriff Fantasie resp. seiner Stellung innerhalb künstlerischer Gestaltungen. Dass die freie Fantasie innerhalb ihrer Position des künstlerischen Schöpfungsprozesses als eine gestaltende Potenz anerkannt wird, die mit dem menschlichen Selbstbewusstsein verbunden ist, wird in erster Linie in den theoretischen Schriften zur Kunst erfahrbar.⁷²

Giovanni Pietro Bellori (1615-1696) sieht in der Bedeutung des Vorstellungsbildes, der „Idee“, das vorrangigste Prinzip in der Kunstproduktion. Sie übertrifft die Natur, welche der Kunst unterlegen ist. Er verurteilt jedoch jene künstlerische Freiheit, die aus Willkür und nach Lust und Laune gestaltet.⁷³

In Denis Diderots (1713-1784) ästhetischen Bemerkungen, die vor allem die Bildende Kunst betreffen, zeigt sich das Kunstschaffen als wesentlicher Bestand freier Bewusstseinsäußerungen. Die Fantasie ermöglicht dem Künstler neue Wirklichkeiten zu erschaffen. Die Kunstleistung liegt nicht in der Wiederholung des Gegebenen.⁷⁴

In den philosophischen Schriften von Immanuel Kant (1724-1804) und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) rückt die Bedeutung der Einbildungskraft ins Zentrum der Betrachtung über die Fantasie. Für Kant muss sie durch den „Geschmack“ – hier gilt es, zwischen dem „Geschmack“ im Sinne von Konvention und „Geschmack“ als moralische

⁷¹ Ransch-Trill 1996, S. 106.

⁷² Die folgenden Autoren und Beispiele sind als Exempla zu verstehen. Die gesamte Fülle und Vielfalt an Äußerungen wiederzugeben ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

⁷³ Ransch-Trill 1996, S. 110; Kat. Ausst. Köln/Wien/Zürich, S. 44; Kanz nennt Bellori in Zusammenhang mit dem Vitenschriftsteller Giovanni Battista Passeri (†1697). Er trug am 15. Oktober 1673 seinen Diskurs „La Fantasia“ (im selben Jahr gedruckt) in der Akademie in Rom vor. Passeri äußert, dass sich der Mensch dem Göttlichen durch die Vermögen des Willens, des Verstandes und des Gedächtnisses annähert. Die antreibende Kraft dieser Vermögen ist wiederum die Fantasie. In der Malerei sieht er eine als angenehm aufgefasste Kunst der Täuschung und Lüge. Sie bringt aus der Einbildungskraft das Unsichtbare hervor. Kanz 2002, S. 301-322.

⁷⁴ Die Kunstbetrachtungen Diderots sind dennoch eng mit dem Prinzip der Nachahmung der Natur verbunden. Er möchte jedoch die „andere Natur“, ihre „Urwüchsigkeit“ in der Kunst reflektiert wissen, die erhalten bleibt, wenn sie von der Hand des Menschen nicht ausgelöscht wird. Ransch-Trill 1996, S. 142-147.

Vernunft zu unterscheiden - an die Forderungen der Schönheit gebunden sein. Ansonsten würde sie genialen Unsinn, also Geschmackloses, produzieren. Kant fürchtet die „Urgewalt“ der Einbildungskraft. Sie ist selbst „Natur“ und kann monströse und absurde Dinge erzeugen, welche darüber hinaus der moralischen Vernunft widersprechen. Sie sind „unmoralisch“.⁷⁵

Kant sieht die Einbildungskraft als mächtiges Vermögen des Bewusstseins an. Seine Überlegungen lassen die Kunst und ihre fantasievollen Äußerungen zum Modell menschlicher Auseinandersetzung mit der Welt und dem eigenen Ich werden.⁷⁶

Schelling erkennt in der Fantasie – analog zu Bruno - ein kosmisches Prinzip. Die Einbildungskraft, als eigentliche Kraft des Bewusstseins, ist der Ursprung des Kunstwerks. Letzteres ist ein Kosmos im Kleinen.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass gerade auch die Bilder von Hans Hoffmann – Ybbs als „kleine Kosmen für sich“ angesehen werden können. Er selbst war gerade in den letzten Jahren seines Lebens Teil einer Art kosmischen Prinzips geworden, das sich durch die diversen Lebensumstände und die körperlichen Konditionen über ein bestimmtes geografisches Umfeld erstreckte. Seine Kunst spiegelte – den Theorien Schellings folgend – die menschliche Auseinandersetzung mit der (eigenen, kleinen) Welt und dem Inneren seiner selbst wider.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) sieht in der Fantasie zwar ein bedeutendes Organ in der Hierarchie der Erkenntniskräfte. Sie ist jedoch von der Vernunft abhängig und ihr untergeordnet. Fantasie sollte nicht Fantasterei sein, sondern ein gestaltendes Vermögen. Die Elemente der Gestaltung sollte sie aus der gesättigten Welterfahrung entnehmen. „Selbsterzeugte Einbildungen sind allemal von Übel.“ Hegel empfiehlt dem Künstler daher, möglichst viele sinnliche Erfahrungen in der Welt zu machen, um viel in sich aufbewahren zu können.⁷⁷

Die Fantasie als Organ der Individualität ist in der Nachfolge Hegels bei Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) zu finden. Für ihn ist sie das spezifische Organ des Schönen. Letzteres wird durch die individuelle Fantasie jedoch subjektiv, da es durch die Inhalte der einzelnen Künstler gekennzeichnet ist.⁷⁸

Friedrich Nietzsche (1844-1900) bezieht zwar in seinen Schriften zum Begriff „Fantasie“ nicht dezidiert Stellung. Seine Ansichten sind jedoch über seine Kunstphilosophie zu

⁷⁵ Ebenda, S. 148-172.

⁷⁶ Ebenda, S. 173.

⁷⁷ Hegel sieht, dass die Fantasie als Erregerin produktiver Tätigkeiten verschiedene Stufen erreichen kann. Sie bleibt „Talent“, wenn sie im begrenzten Rahmen „Tüchtiges“ hervorbringt. Ist sie jedoch in diesem Bereich imstande „wahre Kunst“ zu erzeugen, erhebt sie sich zum „Genie“. „Wahre Kunst“ bedeutet die Vereinigung von Sinnlichem und Vernünftigem in konkreter und schöner Gestalt [...]. zit. n. Ransch-Trill 1996, S. 214-228; Grassi 1984, mit mehreren Verweisen auf Hegel.

⁷⁸ Ransch-Trill 1996, S. 228-230.

erklären. Nietzsche sieht unser Überleben [d.h. das Überleben des Menschen] nur durch die Kunst ermöglicht. In den Bildern, die unser „artistisches Bewusstsein“ erzeugt, überwinden wir das ekelhafte, mörderische und hässliche Grauen des Lebens. Die Realität, die wir in Form von Bildern erzeugen, ist unsere rettende Illusion. „Wir überleben nur, weil wir Künstler sind“. ⁷⁹

Für Max Scheler (1874-1928) versetzt sich der Künstler im Schaffensprozess an eine „Werdestelle der Welt“. Sie ist es, die sich ihrem Wesen nach dem Gestaltenden darbietet und den Stoff für seine künstlerischen Fantasien liefert. Letzterer muss jedoch in keiner Weise von der „Wirklichkeit“ erborgt sein. Scheler erkennt die Fantasie im Zusammenhang mit der Kunst als „apriorisches Schauen der Urphänomene am Anfang des künstlerischen Gestaltungsprozesses.“⁸⁰ Sie ist eine ursprüngliche produktive Fähigkeit – unabhängig von Wahrnehmung und Erinnerung. Sie vollzieht nicht nach, sondern produziert mit dem „Weltgrunde, dem gotthaften Sein“, mit.⁸¹ Der Prozess des Darstellens ist das Wesentlichste, dessen sich der Künstler bedienen muss. Die Fantasie hilft ihm dabei nicht nur, „Wesenheiten“ im Bereich der inneren Vorstellungen zu produzieren. Sie fördert auch seinen Willen, das apriorisch Erfasste für andere darzustellen. Scheler sieht die Fantasie in allen Bereichen seiner Theorien als Bild der Freiheit des menschlichen Bewusstseins in den „Bedingtheiten [...] der endlichen Welt.“⁸² Das 20. Jahrhundert mit seinen historischen Katastrophen bringt philosophische Theorien über die Fantasie hervor, denen ein enger Bezug zum Begriff „Freiheit“ gemein ist. Das Fantasievermögen wird zum Nachweis und zur Bestätigung der Freiheit des Bewusstseins.⁸³

Für Jean Paul Satre (1905-1980) besteht für das Bewusstsein in jedem Augenblick die Möglichkeit, Irreales (es ist immer „in Situation“ und frei) entstehen zu lassen. „Situationen“ bedeuten „Faktizität“, Gegebenes. Das Imaginäre ist die Distanznahme vom Gegebenen. Es ist aber in Abhängigkeit von jenem Welthintergrund zu verstehen, von dem es sich abzuheben versucht. Die Fantasie ist somit nicht nur die Flucht aus einer realen, gegenwärtigen Situation, sondern auch die Möglichkeit, „jedem Weltzwang zu

⁷⁹ Ebenda, S. 230-233.

⁸⁰ Scheler 1979; hier zit. n. Ransch-Trill 1998, S. 253.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda, S. 256.

⁸³ Ebenda, S. 258.

entkommen“. Dem „In-der-Welt-Sein“ wird eine „Antiwelt“ entgegen gestellt. Das Imaginäre bildet die fantasievolle Alternative zum „Weltzwang“.⁸⁴

Das Kunstwerk ist als Gebilde zwischen der Realität und dem Imaginären zu verstehen. Es ist ein „Analogon“ der Fantasievorstellung des Künstlers. Wenngleich er seine Vorstellung in einer „materiellen“ Umsetzung für jeden Menschen zugänglich macht, bleibt sie Vorstellung. „Eine Realisierung des Imaginären gibt es nicht.“ Die Kunst ist daher sowohl der Weg ins Imaginäre, als auch in die Freiheit des Bewusstseins.⁸⁵

Theodor W. Adorno (1903-1969) sieht Kunst nur dann als gültig an, wenn sie ein Gegenentwurf zur Wirklichkeit ist. Sie darf der Gesellschaft und ihren Zwängen nicht unterlegen sein. Die zu vermittelnde Kritik am Bestehenden wird durch die Kunst jedoch in Formen ausgedrückt, die selbst Teil des Bestehenden sind. Allerdings wird durch ihre „transzendierende Botschaft“ die Wirklichkeit anders wahrgenommen. „[...] Einzig durch das Seiende hindurch transzendiert Kunst zum Nichtseienden; [...].“⁸⁶ Die Aufgabe der Fantasie besteht in Adornos Philosophie im Vermögen einer Verflechtung zwischen Transzendenten und Realen. Das daraus entstandene Produkt ist das Kunstwerk. Die Fantasie bezieht somit ihren Stoff aus den Elementen der Realität. Diese Elemente werden durch sie fantasievoll verknüpft, wodurch das Kunstwerk zum „Anderen des Daseins“ gemacht wird, aber nicht nur zum „bloßen Gegenteil desselben“. In ihrer Tätigkeit des „Arrangierens“ von Teilen des Gegebenen, schafft sie ein System von Zeichen, das auf „Anderes, Nichtseiendes, Noch-nicht-Seiendes“ hinweist. In ihrer bewussten Gegenposition zu den Zwängen der Realität wird die Fantasie bei Adorno zum Bild der (geistigen) Freiheit überhaupt.⁸⁷

Seit Platon und Aristoteles wird der Versuch unternommen, die Fantasie in ihrer umfassenden Bedeutung für den Menschen zu interpretieren und begreiflich zu machen. Sie wurde als wichtiger Teil im Erkenntnisprozess des Menschen erkannt und seit jeher mit dem Begriff Macht in Verbindung gebracht. Mit ihr kann sie den Menschen von seiner Realität lösen, ihn in transzendente Welten entführen und der wahren Erkenntnis näher bringen. Je nach Stärke ihrer beeinflussenden Intensität wird ihr dabei eine positive oder negative Wirkung nachgesagt. Dem Kunschtchaffenden mit seinem erweiterten Vorstellungsvermögen kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Seine Gestaltungen spiegeln jene fantasievollen „Erscheinungen“ wieder, die für andere als Elemente aus „dem Reich

⁸⁴ Satre 1962; hier zit. n. Ransch-Trill 1998, S. 263.

⁸⁵ Ransch-Trill 1998, S. 263-264.

⁸⁶ Adorno 1970; hier zit. n. Ransch-Trill 1998, S. 272-273.

⁸⁷ Ebenda, S. 272-273.

der Fantasie kommend“ verstanden werden. Hans Hoffmann – Ybbs positionierte sich als Künstler „zwischen den Reichen“. Das Reale fand seine fantasievollen Gegenwelten, die einander im Kunstwerk symbiotisch ergänzten. Seine Kunst wurde zum Teil Inbegriff Bild gewordener Erscheinungen. Die Fantasie wesentlicher Teil seiner Kunst.

„Phantasie wirkt danach als Kunstprinzip schlechthin, und von der Phantasie in der Kunst bis zur phantastischen Kunst und zur Kunst der Phantasie als Fähigkeit, kreativ zu sein, besteht Übereinkunft in der Antwort auf die Frage, was sich durch Vorstellungskraft und Invention bewirken lässt.“⁸⁸

Dass diese Prinzipien seit jeher im künstlerischen Schaffensprozess wirkten, ist durch diverse kreative gestaltende Äußerungen des Menschen greifbar. Bevor wir uns tatsächlich der Definition diverser fantasievoller Gestaltungsprinzipien widmen, soll der Frage nachgegangen werden, wodurch unser Fantasiermögen angeregt wird.

5.2 EXOTISMUS UND DAS FEMDE ALS ANREGUNGEN FANTASTISCHER BILDSCHÖPFUNGEN

In der Frage, welche Impulse unsere Fantasie beeinflussen und das Interesse am Fantastischen steigern, gelangen wir an jene Grenzen, wo das bisher Bekannte und Vertraute an das Fremde und Exotische (von gr. „exo“ = „außerhalb“ oder „exothem“ = „von außen her“) stößt.⁸⁹ Irreale Begegnungen führen bis in die Gegenwart dazu, dass der Mensch den Versuch unternimmt, dem Fantastischen und Fremden eine Form zu geben, es „greifbar“ zu machen.

Der Mensch ist seit jeher dem Reiz des Fremdartigen, Fernliegenden oder Wunderbaren unterlegen. Das Fantastische und Exotische steigert dabei das Fantasiermögen des Menschen. Es animiert ihn, die Realität mit Fiktivem und Irrealem zu bereichern und seinen Bewusstseinshorizont zu erweitern.⁹⁰

Pochat sieht die Darstellung „des anderen“ in der Bildenden Kunst und der Literatur, „[...] mit dem Problem der Fiktion, der Gegenüberstellung von dem Geordneten und dem Abweichenden verbunden.“⁹¹

Um die vorgegebene Andersartigkeit in ihrer sprachlichen und bildkünstlerischen Form zu vermitteln und ihre Akzeptanz zu finden, muss das Fantastische, Unwirkliche oder

⁸⁸ Mai 1996, S. 35.

⁸⁹ Pochat, 1997, S. 8.

⁹⁰ Pochat 1970, 15-17.

⁹¹ Derselbe 1997, S.8.

Unmögliche immer wieder aus dem Erlebnis mit einem Gegenstand oder einer literarischen Fiktion neu entstehen. Diese literarischen Formeln und vorgeprägten Bilder bilden jenes „exotische Vokabular“, aus dem das Bild des Fremden entsteht. In seiner Gestaltung entspricht es wiederum den Vorstellungen, Wünschen und Ängsten jener Gesellschaft, die seine Existenz erst zur Entstehung brachten.⁹²

Erst durch die Umsetzung in eine Darstellung oder literarische Fiktion kann das Unwirkliche und von Natur aus unmöglich Scheinende Realität erlangen. Seine Verwirklichung führt zum paradoxen Erlebnis mit dem gleichzeitig Vorstellbaren und Unglaublichen in der Gegenwart.⁹³

Seine fremdartige Wirkung verliert zwar in der nachträglichen Betrachtung an Unmittelbarkeit. Für den Schauenden bleibt aber die überzeugende Wirkung durch die realisierte Form des Fantastischen bestehen. Die Betrachtungsweise des Schauenden ist wiederum von überlieferten Beschreibungen, Geschichten und Bildern beeinflusst. Sie sind Teil seiner Lebenserfahrung und fördern die Einbildungskraft. Sie dienen den Menschen – sowohl in positiver als auch negativer Weise - zur Orientierung und Verhaltensweise in der Welt.⁹⁴

Der Künstler erlebt das Fremde und Fantastische während des Schaffensprozesses scheinbar noch stärker und unmittelbarer. Seine Formfindung visualisiert die fantastische Wirkung und die Suggestion in weiterer Folge für andere, die sie aus genannten Gründen (überlieferte Beschreibungen, Geschichten etc.) erkennen und erneut interpretieren. Der qualitative Wert der Ausführung ist dabei von untergeordneter Bedeutung, da das begierige Publikum auch schlechte Formgebungen als „sinnliche“ Sensationen wahrnehmen können. Der Wahrheitsgehalt ist ebenfalls irrelevant.⁹⁵

Mit dem wachsenden Illusionismus in der neuzeitlichen Kunstentwicklung stiegen die Anforderungen und Ansprüche an die Künstler. Mehr und mehr wurde das Fremdartig-Fantastische „glaubwürdiger“ gestaltet und in die fiktive Welt der Kunst eingebunden.⁹⁶

⁹² Pochat sieht im Umgang mit dem „Fremden“ ein psychologisches Phänomen, das aus der wirklichen oder vermeintlichen Andersartigkeit anderer Menschen, Kulturen und Völker stammt. Es setzt eine Gesellschaft voraus, die sich ihrer eigenen Identität bzw. ihrer Homogenität und Kultur bewusst ist. Zusätzlich bedarf es eines Repertoires an literarischen und bildhaften Prägungen, mittels derer die Beurteilung der Andersheit gewisser Individuen und Volksgruppen erfasst werden kann, um sie Gleichgesinnten mitteilen zu können.

Pochat 1997 S. 7-8; derselbe 1996, S. 69-71.

⁹³ Pochat 1997, S. 9; derselbe 1970, S. 16.

⁹⁴ Pochat 1997, S. 9.

⁹⁵ Pochat 1970, S. 17.

⁹⁶ Pochat 1997, S. 10.

Um aber als außergewöhnlich empfunden zu werden, muss das Fremde, Fantastische oder Dämonische weiterhin von einer gewissen Ordnung abweichen und aus dem Gewohnten hervorstechen. Seine märchenhafte und suggestive Wirkung muss im Auge des Betrachters erkennbar bleiben, um nicht im „Alltäglichen“ unterzugehen.⁹⁷

Hoffmann-Ybbs war als Künstler „Mittler“ zwischen der realen und fantastischen Wirklichkeit. In seiner Motivsuche überwand er die Grenzen des Alltäglichen und die gewohnten Ordnungsprinzipien der menschlichen Welt. Er lies sich mit Hilfe seiner Einbildungskraft in „fremde Welten“ entführen. Sie sind jedoch nicht im Sinne von fernen und exotischen Ländern zu verstehen. Hoffmann-Ybbs entdeckte vielmehr jene zumeist unbeachteten, versteckten Reiche seiner unmittelbaren, natürlichen Umgebung. Es ist die Welt von einer Vielzahl von Spezies, die uns Menschen einerseits fasziniert, andererseits jedoch mitunter fremd und bedrohlich erscheint. Hoffmann-Ybbs fand mit ihren Bewohnern einen Teil jenes „exotischen Vokabulars“, dass ihn für seine fantasievollen Bildthemen inspirierte. Seine visuellen Grenzüberschreitungen steigern das subjektive Fantasievermögen des Betrachters. Dieser ist amüsiert, fasziniert oder beängstigt, im Prozess des Schauens durch seine eigenen „Grenzerfahrungen“ und Geschichten beeinflusst.

Hoffmann-Ybbs schuf Bilderwelten, in denen das unmöglich und unreal Erscheinende fantasievolle Gestalt annimmt. Seine Bilder zeigen Figuren, die als „Normstörungen“ launenhafte Regelüberschreitungen darstellen. Sie sind Konstrukte der individuellen Fantasie. Ihr sind keine Grenzen gesetzt, wodurch sie auch keinen Regelungen unterliegt. Die im Folgenden vorgestellten Kunstprinzipien sind Beispiele für „grenzüberschreitendes Gestalten“ in der Bildenden Kunst. Das „von einer gewissen Norm Abweichende“ ist für alle als charakteristisches Merkmal hervorzuheben. Die Fantasie der jeweiligen ausführenden Künstler spielte im Prozess der Gestaltung eine wesentliche Rolle. Sie darf als Grundlage dieser Kunstformeln angesehen werden.

⁹⁷ Ebenda, S. 10-11.

5.3 FANTASIEVOLLE KUNSTPRINZIPIEN: CAPRICCIO - GROTTESKE - DRÔLERIE - KARIKATUR

Die Fantasie ist als „Erregerin des Denkens“ eine die ganze Art des Lebens durchdringende Kraft.⁹⁸ Sie ist eine schöpferische Fähigkeit, die zu Veränderungen führt, im Bewusstsein des Menschen vagabundiert und Verweigerungen durchbricht.⁹⁹

Der kreative „Eigen-Sinn“ oder die künstlerische Kreativität stehen naturgemäß im gespannten Verhältnis zu gültigen Normen. Die fantasievollen Äußerungen des Menschen stellen seit jeher „Normstörungen“ in der Kunst und ihrer Geschichte dar. Sie sind im Spannungsfeld zwischen der Regel, der Regelfreiheit und der Regellosigkeit anzusiedeln.¹⁰⁰

In diesem Zusammenhang stoßen wir auf den kunsttheoretischen Begriff „Capriccio“.¹⁰¹ Er ist als Phänomen und Prinzip der europäischen Kunst zu verstehen, der – wenngleich ein „fantasievolles“ Kunstprinzip par excellence - gerade aufgrund seiner enormen Spannbreite zu Diskussionen und Schwierigkeiten führte.¹⁰²

Namhafte Künstler (Arcimboldo, Tiepolo, Goya u.a.m.) setzten ihre fantasievollen Vorstellungen unter Verwendung des Begriffs „Capriccio“ um. In der älteren Kunstliteratur steht der theoretische Begriff für „[...] schöpferische Fantasie, für Laune, Einfall und Erfindung. Vor allem dann und dort, wo sie [die Kunst] gewohnte Grenzen und den Kanon des Regulären überwindet. Dort wo sie durch subjektive Invention die objektive Norm verletzt.“¹⁰³

Das Wort „Capriccio“ ist seiner etymologischen Herkunft nach auf zwei Wurzeln zurückzuführen. Die ältere geht auf Dante Alighieri (1265-1321) zurück und wird in

⁹⁸ Grassi 1984, S. 158; Kanz 2002, S. 62.

⁹⁹ Iser 1991, S. 294.

¹⁰⁰ Ebenda, S.12-14.

¹⁰¹ Als Vater des Begriffs für die Kunstgeschichte gilt Giorgio Vasari. Er verwendete ihn wechselhaft und oft für all das, was in den Darstellungen seiner Zeit nicht in den gängigen und kunsttheoretisch legitimierten Kanon passte. Kanz 1998, S. 9; Kanz 2002, S. 17-27 u. S. 108 – 139.

¹⁰² Als Beispiel für die mitunter kritische Auslegung des Begriffs sei auf die „Iconologia“ des Cesare Ripa verwiesen. Er fand bereits in seiner ersten, ungebildeten Ausgabe von 1593 Aufnahme. In der Ausgabe von 1603 zählte das Capriccio zu den hervorgehobenen Begriffen und wurde durch eine Darstellung ergänzt. Diese bildertheologische Definition zeigt die Absicht, mit der Ripa das vorerst positive Verständnis des Capriccios negativ umdeutete. Die Kodifizierung ist in Zusammenhang mit jenen kunstkritischen Bemühungen der Kirche zu sehen, die nach dem Konzil von Trient (1545 – 63; Neuordnung der kath. Kirche) unternommen wurden. In dieser Zeit wurden beachtliche Anstrengungen unternommen, die Produktion der künstlerischen Fantasie gewissen Regeln zu unterwerfen und die extravaganten Bestrebungen des Cinquecento einzudämmen. Kanz 1998, 23-28; Kanz 2002, S. 161-170 mit Abb. und weiterführenden Literaturangaben.

¹⁰³ Kat. Ausst.; Köln/Zürich/Wien 1996/ 1997, S. 11.

seinem Epos *Divina Commedia* tradiert.¹⁰⁴ Die jüngere etymologische Wurzel erfährt erst im 16. Jahrhundert ihre Ausprägung. Sie ist aufgrund ihrer Bedeutung als eine Art „Ziegenbocksprung des Geistes“ - der Wortstamm wird von „capra“ (Ziege) abgeleitet - in der Kunstgeschichte und -theorie manifestiert. Capriccio bezeichnet somit die launigen, gewitzten und willkürlichen Einfälle in der Kunst. Sie sind voraussetzungslos oder wurden zumindest so verstanden.¹⁰⁵

Das Kunstprinzip Capriccio vereint Extreme und lässt Gegensätzliches oder Widersinniges miteinander verschmelzen. Gerade dahingehend steht es mit der „Grotteske“¹⁰⁶ in einem Bedingungsgefüge. Sie gilt von Anfang an als eine Kunstform, in der das Ornamentale mit dem Imaginären fantasievolle Kombinationen bildet. In der Gestaltung von Grottesken konnten Künstler ganz besonders ihre Fantasie unter Beweis stellen.¹⁰⁷

Beide Gestaltungsprinzipien fanden nicht von ungefähr als Phänomen und Begriff zu Beginn des Cinquecento als Neologismen in die Sprache der Kunstliteratur Eingang.¹⁰⁸

Die Grotteske war kein neues Wort. Sie stellte vielmehr ein neues Dekorationssystem dar, das sich innerhalb einer kurzen Zeitspanne etablierte. Ihr liegt das Prinzip der Formenkombination und Metamorphose zugrunde. Durch spielerische Verkettungen werden Einzelmotive miteinander verbunden. Sie sind stereometrischer, architektonischer, kreatürlicher oder vegetabler Herkunft und heterogener Wesensart und

¹⁰⁴ Der Begriff „capriccio“ leitet sich vom lateinischen Wortstamm „caput“ ab. Er lässt sich seit der Wende vom Duecento zum Trecento nachweisen. Die Verbform „raccapricciare“ in Dantes Werk weist darauf hin, dass das Wort im Volgare bereits in Verwendung stand. Das Substantiv „capriccio“ lässt sich in Dantes Kommentaren durch die Jahrhunderte hindurch aufzeigen. Es setzt sich aus zwei Nomen des Volgare zusammen: aus „capo“ (Kopf) und „riccio“ (Igel). Die Kombination dieser beiden Wörter, „Capelli ricci“, „bezeichnet die zu Berge stehenden Haare [...] bei Angstzuständen, kurz: das Haarsträuben.“

In beiden Textstellen der „Divina commedia“ möchte Dante mit der Verbform „reccapricciare“ seinen gegenwärtigen Zustand der Angst zum Ausdruck bringen. Sie hat ihre Ursache in den Bildern der Erinnerung (vergangene Wahrnehmungen), die einen geistigen und emotionalen Zustand hervorruft. In der Folge kommt es zum Aufrichten der Haare. Dante bringt ein bildhaftes Erinnern zum Ausdruck, dessen Auslöser in der Angst begründet liegt. Es ist der Beleg für den Zusammenhang zwischen der Imagination und dem Gedächtnis („memoria“) bzw. der Erinnerung („reminiscentia“). Kanz 2002, S. 31 – 41. Kanz nennt auch die frühesten Kommentatoren und ihre Auslegungen zu Dantes „capriccio“ – Begriff.

¹⁰⁵ Ebenda; derselbe 1998, S. 14-15; Kat. Ausst., Köln/Wien/Zürich 1996, S. 16-17.

¹⁰⁶ Kanz empfiehlt terminologisch zwischen „Grotteske“ und „Groteske“ zu unterscheiden. „Grotteske“ (f.) als kunsthistorischer Terminus im Unterschied zu „Groteske“ (n.) als Bezeichnung für eine literarische Gattung fantastischer und absurder Thematik. Kanz 2002, S. 81-83 mit weiterführenden Literaturangaben. Derselbe 1998, S. 13-32;

¹⁰⁷ Über die Entstehungsgeschichte der Grotteske im Zusammenhang mit den Ausgrabungen der „Domus Aurea“ des römischen Kaisers Nero auf dem Esquelin in Rom um das Jahr 1480 sowie ihre Rezeption durch div. Künstler, s.: Kanz 2002S. 81-82; derselbe 1998, S. 17; jeweils mit weiterführenden Literaturangaben. Kanz geht im Speziellen auch auf jene ersten Dokumente ein, deren Inhalte die neue Art der Malerei zu charakterisieren versuchen. Zu den ersten Stellungnahmen zum Problem der Grotteske, ihren Strukturprinzipien und ihre Einbindung in den Paragone zwischen Malerei und Skulptur s.: Kanz 2002, S.81-83 und S. 93-108.

¹⁰⁸ Ebenda.

waren bereits vor dem Aufkommen des neuen Ornamentystems geläufig. Neben den verschlungenen Ranken, Girlanden, Kleintieren, Delphinen fanden vor allem auch neckische Eroten, triebhafte Satyrn und andere zoomorphe Mischwesen Verwendung.¹⁰⁹

Die monströsen und komischen Erscheinungen der Grotteske weisen als Motive und Formprinzipien enge Verwandtschaft zu den Drölerien auf. Die drölastischen „Formen der Unordnung“¹¹⁰ sind jedoch aus dem Kontext christlich-moralischer Bildprogramme zu verstehen. Ihre ästhetische Wertigkeit, inhaltliche Deutung und intendierte Funktion ist – trotz aller triebhaft-sinnenfreudigen Komik – historisch adäquat nur durch theologische Hintergründe und im Kontext sakraler Bildprogramme zu bestimmen.¹¹¹

Erste drölastische Bildformeln kamen im 11. Jahrhundert auf. Sie entstammten einer bestimmten Vorstellungswelt, die sowohl in gebildeten, als auch ungebildeten Kreisen weit verbreitet war und auf ältere Traditionen zurückging. Ihre Entwicklung fand im Wechselspiel von zeitgenössischer Bildkunst, Literatur, Brauchtum, Bibelexegese und „wissenschaftlichem“ Schrifttum statt.¹¹²

Die Drölerien stellen eine fiktive Welt dar, deren Vertreter durch ihr Aussehen, Handeln und/ oder Gebaren als „andersartig“, „fremd“ charakterisiert sind. Ihre Komik ergibt sich aus der Imitation des Alltäglichen, in das sie sich einmischen.¹¹³

Die Grotteske ist in ihrem Gesamtcharakter ein Konglomerat unterschiedlichster bildlicher Motive, deren Eigengesetzlichkeit aus der Vielfalt ornamentaler Kombinationsmöglichkeiten zu begründen ist. Ihre Profanität beruht auf der Tatsache, dass sie als „maniera moderna“ erst unmittelbar nach der Wiederentdeckung antiker Wandmalerei entstand.¹¹⁴

Die Künstler beriefen sich auf Horaz' *Ars poetica*, um ihre künstlerische Freiheit – auch im Sinne der Neologismen - zu legitimieren.¹¹⁵ Horaz hatte in seinem Text als Beispiel einer überzogenen Gestaltungsfreiheit ein Mischwesen angeführt, dessen Aussehen ihm

¹⁰⁹ Kanz 1998, S. 14-16.

¹¹⁰ Steiner 1994, S. 505 – 513.

¹¹¹ Kröll 1994, S. 11 – 94; Kanz 2002, 91-92.

¹¹² Kröll 1994, S. 50-51.

¹¹³ Kröll geht in ihrer Bestimmung der drölastischen Bildformeln von ihrem gemeinsamen Charakteristikum der Fremdheit aus. Sie macht geltend, dass ihre Vertreter an den Rändern der christlichen Welt leben, oder als Grenzgänger aus anderen Welten eindringen. In ihrer Definitionen werden so unter anderem „Fabelvölker“, sogenannte „monstra“ (als hybride oder menschlich-deforme Wesen lebten sie den theologischen Schriften und Reisebeschreibungen zufolge in Indien oder Afrika), „wilde Leute“ (ihr Dasein wurde in den Wäldern am Rande der zivilisierten Welt vermutet und als kultureller Rückfall in die Wildheit angesehen) und „Verkehrte Welten“ (Kröll bezeichnet die darin menschlich agierenden Tiere als „[...] biologische Grenzgänger, die aus dem unbeseelten Tierreich in die menschliche Welt eindringen.“) angeführt. Ebenda, S. 52-55.

¹¹⁴ Kanz 1998, S. 14.

¹¹⁵ Horaz, *Ars poetica*, 58 – 59, hier zit. n. Kanz 1998, S. 14-15 u. S. 29.

aufgrund der übersteigerten Formenkombination lächerlich erschien. Er formulierte: „pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.“¹¹⁶

Capriccio war keine neue Sache, aber - unter Bezug auf die Wortherkunft von „Capra“ – ein neues Wort.¹¹⁷

Das Kunstprinzip Capriccio fand vor allem in der Grafik seine Umsetzung und Verbreitung. Sie war seit der Renaissance ein immer beliebteres Medium geworden, wenn es darum ging, neue und ungewöhnliche Gestaltungsformen auszuprobieren. Die vielfältigen technischen Möglichkeiten auf dem grafischen Sektor boten ideale Bedingungen für launenhafte Regelüberschreitungen und eigenwillige Bildfindungen, die außerhalb der Norm lagen.

Das verstärkte Interesse am grafischen Gestalten ging mit einer gewandelten Konzentration auf die gezeichnete Linie einher. Die Aufmerksamkeit wurde zunehmend jenen Kunstwerken zuteil, die durch ihren skizzenhaften Charakter und im Witz der Linie Spontaneität und Unmittelbarkeit zeigten. Der rasche Strich wurde zur Domäne einer neuen Kunstform. Sie hatte eine Schlüsselfunktion für die Capriccio - Folgen der Druckgrafik des 17. Jahrhunderts: die Karikatur.¹¹⁸

Sie entstand Ende des 16. Jahrhunderts und ist – berücksichtigen wir den gedanklichen Übersprung von der Naturwahrnehmung zur karikierten Interpretation – eine mit dem Capriccio vergleichbare Leistung künstlerischen Ausdrucks. Dessen grundlegendste Absicht ist die Belustigung und Unterhaltung, die durch eine übertriebene Naturnachahmung („Ritrattini carichi“) hervorgerufen wird.¹¹⁹

In den ersten theoretischen Äußerungen wird bereits darauf hingewiesen, [...] dass auch die Natur, indem sie Gegenstände verändert und hier eine große Nase macht und dort einen großen Mund oder Buckel oder sonst wie einen Körperteil entstellt, auf eine gewisse Weise zu verstehen gibt, auch sie mache sich ein Vergnügen und einen Spaß mit diesem Gegenstand und lache selbst zu ihrer Erholung über diese Entstellung und Formlosigkeit. [...]“¹²⁰

¹¹⁶ „Malern und Dichtern war ja immer schon das denkbar Kühnste gestattet“. Horaz, *Ars poetica*, 8-9, zit. n. Ebenda, S. 15.

¹¹⁷ Kanz 1998, S. 15.

¹¹⁸ Kanz 2002, S. 217 – 244.

Kanz sieht in den Strichwerken der Karikatur die Absicht der Künstler, eine betonte Kunstlosigkeit ausdrücken zu wollen. Das unterscheidet sie von den Skizzen in der Tradition Leonardos. Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich diese anscheinende Kunstlosigkeit jedoch als virtuose Linienführung im Sinne einer persönlichen Handschrift. Die Voraussetzung hierfür liegt in der augenblicklichen Erfassung charakteristischer Details, die jenseits oberflächenfixierter Nachahmung liegt. Ebenda, S. 225.

¹¹⁹ Ebenda, S. 225-227.

¹²⁰ Unverfehrt 1985, S. 346; hier übers. zit. n. Mahon 1971, Appendix I, 233-275, hier S. 259.

Diese Äußerungen stammen von Giovanni Antonio Massani. Er publizierte 1646 in Rom unter dem Pseudonym Mossini eine Folge von 80 Blättern nach Annibale Caracci. Der ausführende Künstler war Simon Guillain.¹²¹

Der päpstliche Haushofmeister Massani interessierte sich in seinem ausführlichen Vorwort vor allem für die begriffliche Kategorie, unter der die Grafiken erschienen. Er versicherte, dass der neue Begriff „caricatura“ auf Annibale Carracci zurückgehe und erklärte dessen künstlerische Absicht.¹²²

Die Karikatur wird durch eine übertreibende Naturnachahmung charakterisiert. Diese bietet ein zweifaches Vergnügen für Künstler und Betrachter gleichermaßen. Sie werden zum einen durch derartige Naturdinge erheitert und zum Lachen gebracht. Zum anderen erfreut sie die künstlerische Nachahmung. In der „Scuola de' Caracci“ wurden Darstellungen, deren primäres Ziel es war, Objekte hauptsächlich verändert und entstellt wieder zu geben ohne sich um die Naturähnlichkeit zu kümmern, „Ritrattini carichi“ genannt. Ihre Grundlage ist die erheiternde Kunst der „caricatura“. Ist sie gut gemacht, reize sie den Betrachter am meisten zum Lachen.¹²³

Massani berief sich in seinen schriftlichen Überlegungen auf Annibale Caracci. Aus ihnen geht eindeutig hervor, dass es in der Karikatur nicht bloß um das Nachahmen hässlicher und deformierter Körperteile gehe. Es liegt am Künstler, individuelle Besonderheiten zu sehen und als ein Charakterzeichen zu betonen. Annibale verglich dabei die „caricatura“ mit dem elektiven Verfahren Raffaels. Dieser hatte in der Natur nicht das perfekte Ideal der Schönheit gefunden. Er musste schöne Einzelformen zu einem harmonischen Ganzen kombinieren. Der Karikaturist arbeite nach ähnlichen Prinzipien. Er macht aus den vorgefundenen Formen eine schöne und perfekte Missgestalt („bella“ bzw. „perfetta deformità“) und vollendet die unvollkommenen Ansätze der Natur.¹²⁴

Mit Baldinucci wurde die Karikatur offiziell unter die Termini der bildenden Künste eingereiht und als besondere Form individueller Porträtkunst verstanden.¹²⁵ Sie bewahrt zwar die Ähnlichkeit, gibt aber im Detail eine belustigende Interpretation des Charakters wider.

¹²¹ Unverfehrt 1985, S. 345; Kanz 2002, S. 226.

Während Kanz von einer gestochenen Folge von Kupferstichen nach Annibale Caracci mit dem Titel „Diverse figure“ spricht, nennt Unverfehrt eine Sammlung von 80 Radierungen Simon Guillans nach Zeichnungen Annibale Caraccis. Kanz führt weiter aus, dass, „diese Stichfolge im „Abcedario pittorico“ (1704) von Pellegrino Antonio Orlandi [...] unter die „capricci pittorici“ rubriziert wurde.“

¹²² Kanz 2002, S. 226.

¹²³ Ebenda; Unverfehrt 1985, S. 346.

¹²⁴ Kanz 2002, S. 228; Unverfehrt 1985, S. 346-348.

¹²⁵ „Vocabulario toscano dell'arte del disegno“ (1681), Kanz 2002, S. 230. s. auch: Parodi 1985.

Zu den wesentlichen Intentionen der Karikatur gehört es, Lachen zu erregen. Es macht jedoch einen Unterschied, ob das Lachen durch Lächerliches oder Komisches hervorgerufen wird.¹²⁶

Im Lächerlichen ist die Intention der wertenden Herabwürdigung gegeben. Sigmund Freud sah darin das primäre Merkmal der Karikatur.¹²⁷ Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu den überlieferten Erklärungen Annibale Caraccis. Ihm ging es nicht um die Wertung der natürlichen Verformungen. In seinem Sinne bereitete die Nachahmung für sich Vergnügen. Daher gilt das Interesse weniger dem Naturvorbild als der Besonderheit der Nachahmung.¹²⁸

Das dadurch hervorgerufene Lachen ist durch einen „feinen Humor“ gekennzeichnet. Er bringt nicht die Haltung gegenüber dem Naturvorbild sondern gegenüber der künstlerischen Darstellung zum Ausdruck. Das Komische der Karikatur ist daher vom Normbewusstsein und der davon abweichenden Interpretation des Künstlers abhängig.¹²⁹

Ein Künstler, der vortrefflich die Kunst der Karikatur beherrschte, war Gianlorenzo Bernini (1598-1680). Baldinucci nannte in seiner Vita Berninis die Freimütigkeit seines Federstrichs („franchezza di tocco“) beim Zeichnen. Sie wäre ein Wunder für sich. Er verwies auf dessen besondere Art des Zeichnens. Sie würde in Form von übertriebenen Federhieben („colpi caricati“) zwar das Bildnis der gezeigten Personen deformieren. Die Ähnlichkeit bliebe aber bestehen. Bernini machte die Karikatur hoffähig. Die erhaltenen Werke des Künstlers betonen den künstlerischen Rang der Karikatur. In ihr werden künstlerische Anspielung zum Ausdruck gebracht, die durch die Vorstellungen und Anschauungen der Betrachter greifbarer gemacht werden. Es sind die Anspielungen durch wenige Linien, die – wie an späterer Stelle gezeigt wird – die Karikatur kennzeichnen und oftmals auch eine Verfasstheit der Person zum Ausdruck bringen.¹³⁰

¹²⁶ Kanz 2002, S. 230-231; über das Lachen, s. auch: Heinisch 1988, S. 32 – 46.

¹²⁷ Freud 1970, IV, 9 – 219, hier 186.

¹²⁸ Kanz 2002, S. 231.

¹²⁹ Ebenda, S. 233.

¹³⁰ Ebenda, S. 235.

5.4 UNGESTALTETE SCHÖNHEIT UND SCHÖNE UNGESTALT* - FANTASIEVOLLE WESEN DER UNORDNUNG

5.4.1 Mischwesen (allgemein)

Die Arbeiten von Hans Hoffmann – Ybbs sind von prägnanter Individualität und Eigenart. Er lies durch seine schöpferische Kreativität Wesen entstehen, die fremdartig, skurril und exotisch zugleich erscheinen. Es sind fantasievolle Figuren, die als Ideen seiner persönlichen Stimmungen und der ihm eigenen Vorstellungswelt mit ihrer Vielzahl an Inspirationsquellen zu ihrer erdachten Gestalt fanden.

Im realen Schöpfungsprozess unterzog Hoffmann – Ybbs seine Bildideen spontanen Verwandlungen. Das dadurch gewonnene Aussehen stellt ein Konglomerat dar, das klassische Vorstellungen von Mischwesen¹³¹, aus der Natur gewonnene Formen und individuelle Fantasien des Künstlers verbindet.

Rufen wir uns erneut die etymologische Bedeutung des kunsttheoretischen Begriffs „Capriccio“ in Erinnerung, lassen sich unter diesem Aspekt auch viele Arbeiten von Hans Hoffmann – Ybbs als launige, gewitzte und willkürliche Einfälle der Kunst definieren. Seine Kreaturen stellen in ähnlicher Weise zooamorphe Figuren, Mischwesen, Fabelwesen dar. Sie begegnen uns wiederum als Bildformeln und Elemente der Grotteske und der Drôlerien.

Die Frage nach den Ursprüngen solcher fantasievollen Bildschöpfungen sowie eine konkrete Definition werden von Mode in seiner Publikation ausführlich diskutiert.¹³²

* Diese hier als Wortspiel angeführte Formulierung stammt aus der Übersetzung jenes lateinischen Textes, der als früheste und häufig zitierte Äußerung zu den Drôlerien (resp. im übertragenen Sinne, den Mischwesen) gilt. Sie stammt aus einem Brief Bernhards von Clairvaux, der an den Abt Wilhelm von St. Thierry gerichtet war. Er wurde um das Jahr 1127 (also in der Frühzeit drôlastischer Darstellungen) verfasst. Rosenberg 1967, S. 172; Kröll 1994, S. 73-74.

¹³¹ In erster Linie zoomorphe (aus dem griech. *zoïon*, »Tier« und *morfos*, »Form«) Figuren der griechischen resp. klassisch-antiken Mythologie, die unter einem festen Begriff oder Namen aus der Geschichte und der Literatur bekannt sind; dazu zählen u.a. Kentauren, Minotaurus, Satyrn etc. Sie finden sich unter anderem in den Metamorphosen des Ovid (s. dazu den Beitrag in dieser Arbeit über den Begriff „Metamorphose“).

¹³² Mode unterteilt die Gestaltenfülle an Misch- oder Fabelwesen in fünf Kategorien, wobei er sich an den Formkompositionen der Mischungen orientiert. I. Mischwesen mit Menschenleib oder Tierleib in betont menschlicher Haltung, mit Tierkopf oder einzelnen tierischen Merkmalen (*Tierrmensch*; z.B. Satyr, Minotaurus); II. Mischwesen mit Tierleib in betonter Tierhaltung, in Verbindung mit einem Menschenkopf, menschlichem Oberleib oder anderen rein menschlichen Zügen (*Menschtier*; z.B. Sphinx, Kentaure, Sirene); III. Mischwesen mit Tierleib und Tierkopf (*Mischtier*; Greif, Drache, Pegasus); IV. Mischwesen und Mischkombinationen mit bewusster Vervielfachung, Vereinfachung, Vergrößerung etc.; tierische und

Er definiert Mischwesen als weder „Gott geschaffen“ noch natürlich existent sondern allein im menschlichen Kopf gezeugt und durch die menschliche Hand zu Gestalt gekommen.¹³³

Sie verbinden in ihrem Aussehen wesentliche Bestandteile oder Eigenschaften verschiedener Lebewesen oder Naturgegebenheiten. Durch das Abwandeln dieser naturgegebenen Formen, im Sinne von ganz oder teilweise auswechseln, mischen, isolieren, vergrößern und verkleinern bestimmter Elemente und charakteristischer Merkmale, werden synthetische Kreaturen, formale und inhaltliche Neuschöpfungen gewonnen. Die Anregungen für ihre Formgestaltung kommen aus dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung figürlicher Formen. Das eigentliche Endprodukt ihrer Formgebung ist als imaginär anzusehen.¹³⁴

Mischwesen sind Produkte der menschlichen Fantasie. Sie treten als Erscheinungen in der Natur nicht auf, bilden aber in ihrer geschaffenen Form eine organische Wesenheit. Sie ist ein im Bild und in der Fantasie lebensfähiger Typus.¹³⁵

Die ersten Darstellungen von Figuren mit zooamorphen und anthropomorphen Merkmalen finden sich bereits in der Steinzeit. Bei den bisher entdeckten, ganz vereinzelt Darstellungen handelt es sich bisher ausschließlich um tierköpfige Figuren, also Mischwesen mit Menschenkörper, wenigstens aber, wenn sie mit einem Tieroberkörper gezeigt werden, mit Menschenbeinen. Darstellungen von Wesen mit Tierkörper und Menschenkopf wurden noch nicht entdeckt.¹³⁶

menschliche Körperteile können dabei vermischt oder natürliche Formen abgewandelt werden (*vervielfachte und vereinfachte Mischwesenkombinationen*; z.B. Einhorn, Kyklopen, Einbeinige, Baugesichtige); V. vermenschlichte oder in Tierform gebrachte Naturgegebenheiten oder Gegenstände, die zu neuen Wesenheiten umgeformt sind (Belebung von Gegenständen und Naturgegebenheiten; z.B. Baum-Menschen, Schiffe in Menschen- oder Tiergestalt). Mode 2005, S. 19 – 27.

¹³³ Ebenda, S. 7-9.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Ebenda, S. 1 und S. 8. - Mode sieht in dieser Relation von Ausgangspunkt und Endprodukt die eigentliche Unterscheidung der so genannten Mischwesen von anderen abstrakten Schöpfungen. Ihr Ausgangspunkt wird durch geometrische, abstrakt konstruierte Formen charakterisiert. In ihrer Endform erscheinen sie nur erweitert und sind damit nicht mehr zu einem realitätsbezogenen, wert- und inhaltsfreien Eigenleben weiterentwickelt. Sie sind reine Abstraktionen und durch das Fehlen menschlicher Beziehungen gekennzeichnet. Dadurch unterscheiden sie sich klar von den eigentlichen Mischwesen genannter Definition, die - trotz ihrer fantastischen Gestaltung - einen in der Natur, d.h. in der Realität verwurzelten Ursprung erkennen lassen und menschliche Bezüge aufweisen

¹³⁶ Als die bisher älteste Darstellung einer Mischwesenfigur gilt der so genannte „Löwenmensch“, eine 29,5 cm hohe Statuette aus Mammut-Elfenbein mit zoomorphen und anthropomorphen Merkmalen. Sie stammt aus der Zeit der Jüngeren Altsteinzeit (30.000 v.Chr., Kulturstufe Aurignacien) und wurde in der Stadel Höhle am Hohlenstein auf der Mittleren Schwäbischen Alp am 25. August 1939 gefunden. Wehrberger 1994, S. 28-45.

Trotz dieser Funde aus der Zeit frühester Menschengemeinschaften fällt die bewusste schöpferische Formung von Mischwesen erst in die Epochen der ältesten bekannten Zivilisationen (Ägypten, Mesopotamien und Indien).¹³⁷

Für den europäischen Raum ist die Verbreitung von Mischwesenvorstellungen in den Anfängen auf zwei wichtige Einflüsse zurückzuführen: einerseits die Übermittlung von Typen durch die antike Kultur, andererseits die Vermittlung altorientalischer Bildschöpfungen durch nomadisierende Stämme aus den zentralasiatischen Gebieten.¹³⁸

Das formale Aussehen mancher Mischwesen und synthetischen Kreaturen konnte über die Jahrtausende beinahe unverändert erhalten bleiben. Sie gehen in ihrer Formgestaltung meist noch auf die mythischen Schöpfungen des Alten Orients und der klassischen Antike zurück. Neben dieser Kontinuität „klassischer Formen“ von Mischwesen kam es in manchen Epochen zur Entwicklung immer neuer bildlicher Typen. Sie entstanden unter anderem aus religiösen Bedürfnissen, Ängsten und Glaubensvorstellungen.¹³⁹

5.4.2 Exkurs: Märchen und Mythen – erzählte Zeugnisse fantasievollen Inhalts

Wie bereits angeführt, kam es im Zusammenhang mit dem Interesse am Fremdartigen zu einer wesentlichen Verbreitung fantastischer Schöpfungen. In bezug auf die literarischen Einflüsse – nehmen wir zunächst noch von den zahlreichen theologischen Schriften und Reisebeschreibungen mit ihren an Fantasie- und Mischwesen oder Fabelvölkern (*monstra*) reichen Inhalten Abstand – sind es auch die über die Jahrtausende sowohl

¹³⁷ Mode nimmt an, dass die Darstellungen von Mischwesen aus den älteren Perioden der Menschheitsgeschichte (also in etwa vor 3000 v. Chr.) auf Vorstellungen basieren, die auf Denkformen der Magie, des Animismus und Totemismus beruhen. Er sieht darin „Ideologien einer noch nicht in Klassen gespaltenen Gesellschaft.“ Die Darstellungen nach der Natur primitiverer Kulturstufen waren für den unmittelbar angesprochenen zeitgenössischen Vertreter mit Kräften verbunden, die in ihrer Gestalt übernatürlich und um so Angst einflößender erschienen. Die Entstehung von Mischwesen in den altorientalischen Hochkulturen und ihren „Klassengesellschaften“ stellt für ihn den Beginn der Entzauberung der Natur dar. Mode, 2005, S. 11-14.

¹³⁸ Die Blüteperiode der Mischwesendarstellung zur Zeit der klassischen Antike ist in bewusster Integration von Formen aus der hethitischen, syrischen, iranischen und kretisch - mykenischen Kultur zu sehen. Die Übernahme von Mischwesenmotiven in Südostasien erfolgte vorwiegend durch Einflüsse aus indischen Kulturzentren. Für Ostasien ist ähnliches zu bemerken. Hier fanden sich jedoch auch Mischwesentypen, deren Ursprünge in den Kulturen auf dem Gebiet des heutigen Irans liegen. Mode 2005, S. 11-12; Pochat 1997, S. 13-16; s. auch: Baltrušaitis 1997.

¹³⁹ Die Weltreligionen des Buddhismus und des Christentums trugen viel zur Verbreitung und Kenntnis von Mischwesen bei. Während sich der Buddhismus im Wesentlichen auf Asien beschränkte, konnte das Christentum seine Einflüsse in erster Linie auf den europäischen Kontinent manifestieren. Das Aufkommen neuer Mischwesentypen ist durch die Bedürfnisse beider Religionen zu begründen. Sie waren im Gegensatz zu den antiken Mythengestalten jedoch zumeist nur kurzlebig und auf die jeweilige Epoche beschränkt. Die islamische Kultur wurde zu einem wichtigen Bindeglied zwischen Europa, Afrika und Asien. Trotz ihrer landläufigen Bilderfeindlichkeit, nahm sie in ihrer Geschichte beinahe alle bekannten Mischwesentypen auf. Mode 1990, S. 17-19; Pochat 1997, S. 12; s. auch: Baltrušaitis 1997; Dinzelbacher 1996.

schriftlich, als auch mündlich tradierten Erzählungen der Märchen (inkl. der Tiermärchen, d.h. Fabeln) und Mythen, deren fantasievolle Inhalte von diversen Fabelwesen, fantastischen Geschöpfen und menschlich agierenden Tieren berichten.

Märchen (mhd. *Maere* = „Kunde, Bericht“) gehören zur Literaturgattung der Epik. Es sind kürzere Erzählungen, deren fabelhafte und wunderbare Inhalte frei erfunden sind. Sie basieren auf keiner wirklichen Begebenheit. Märchen finden sich zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Erde. Die mündliche Überlieferung dieser Volksmärchen war für lange Zeit und zum Teil bis heute die charakteristische und natürliche Form der Weitergabe. Ihre Urheber sind unbekannt. Die Volksmärchen haben aufgrund ihrer mündlichen Erzähltradition keine konstante Form. Es gibt eine Reihe von teilweise sehr unterschiedlichen Varianten ein und derselben Erzählung. Die Abweichungen der verschiedenen Versionen sind umso größer, je älter und weiter verbreitet eine märchenhafte Erzählung ist. Die Grundstruktur (Thema, Ablauf, Handlung) wird jedoch bei all diesen Variationen in den signifikanten Bereichen beibehalten.¹⁴⁰

Schriftliche Überlieferungen von Märchen – so wie wir sie heute größtenteils erfahren können – hatten seit ihren Anfängen auf die mündliche Erzählweise Einfluss genommen. Die Entwicklung des drucktechnischen Verfahrens führte zu einer stärkeren Positionierung der schriftlichen Wiedergabe.¹⁴¹

Mythen sind so wie Märchen weltweit verbreitet. Ihre Ursprünge liegen im Dunkel der Menschheitsgeschichte. Die vielfältigen Inhalte mythologischer Erzählungen (auch sie

¹⁴⁰ Von den Volksmärchen sind sowohl die Kunstmärchen (bewusste Schöpfungen von Dichtern und Schriftstellern), als auch die Fabeln oder Tiermärchen zu differieren. Letztere sind kurze Erzählungen in Vers oder Prosa mit belehrendem Charakter. In ihnen haben vorrangig Tiere (z.T. auch Pflanzen, fabelhafte Mischwesen oder andere Dinge) menschliche Eigenschaften. Die Dramatik der Handlung zielt auf eine Schlusspointe hin, an die ein moralisierender Teil anschließt. In den reinen „Tierfabeln“ agieren Menschen wie Tiere gleichermaßen. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Märchen>; <http://de.wikipedia.org/wiki/Fabel>; jeweils mit weiterführenden Literaturangaben.

¹⁴¹ Zu den bekanntesten Volksmärchensammlungen des deutschsprachigen Raumes gehören die „Kinder- und Hausmärchen“ der Gebrüder Grimm (1812 erstmals publiziert). Charles Perrault legte 1697 die erste Märchensammlung in Frankreich an. Sie wurden „contes de fée“, also „Feengeschichten“ genannt, von dem sich das englische „fairy tails“ ableitet. Einen Klassiker der Weltliteratur bilden die gesammelten Erzählungen in „Tausendundeine Nacht“. Typologisch handelt es sich bei dem Werk um eine Rahmenerzählung mit Schachtelgeschichten. Letztere haben ihre Ursprünge im heutigen Indien. Die Sammlung setzt sich aus unterschiedlichsten literarischen Gattungen (historische Erzählungen, Anekdoten, Liebesgeschichten, Tragödien, Gedichte etc.) zusammen und ist in ihrer ursprünglichen Funktion als Geschichtensammlung für Erwachsene zu sehen. Die erotischen und religiösen Inhalte wurden in der ersten europäischen Übersetzung von dem französischen Orientalisten Antoine Galland entschärft oder weggelassen. „Tausendundeine Nacht“ gilt daher im herkömmlichen Sinne nach wie vor als „Märchen für Kinder“. Galland benutzte den nach ihm benannten „Torso“ (sogen. „Galland-Handschrift“; sie endet in der 282. Nacht) in arabischer Sprache für seine Übersetzung. Die Schrift entstand um 1450 und gilt als die älteste arabische Version von „Tausendundeine Nacht“. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Tausendundeine_Nacht;

wurden im Laufe der Zeit verändert und bereichert) sind in Verbindung mit den verschiedenartigen Lebensumständen und Schicksalen der einzelnen Völker zu sehen. Im Zentrum stehen jedoch immer die dem Menschen überlegenen Kräfte und Mächte der Götter, Geister oder Dämonen.¹⁴²

In der Vielzahl mythischer Erzählungen treten bestimmte Mythentypen (Theogonien, Kosmogonien etc.) immer wieder auf.¹⁴³

Im Rahmen dieser Arbeit erscheint es mir nicht sinnvoll, auf die Entwicklung und die Anfänge der beiden Erzähltraditionen und ihre Differenzierungen genauer einzugehen. In Bezug auf die Mischwesenthematik und das Weiterleben märchenhafter Schilderungen in der Kunst gibt es jedoch einige Details, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte:

Märchen und Mythen stehen in der Nachfolge der Urerzählungen oder Urmärchen. Diese waren dem Inhalt nach einfache Tiererzählungen, die auf totemistischen und animistischen Vorstellungen beruhten. Ihre Ablöse durch die neuen Erzählformeln dürfte mit dem Aufkommen der ersten Hochkulturen und den damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen erfolgt sein. Sie stehen in direktem Zusammenhang mit dem Aufkommen schriftlich fixierter Mythen, in deren Vorstellungen das „Göttliche“ dominiert. Die darin genannten Zwitter- oder Mischwesengestalten verdeutlichen und bestärken das. Parallel dazu entstanden aus den Vorstufen der Urerzählungen die künstlerisch höher stehenden Feen- und Wundermärchen. Sie waren zunächst mündlich tradiert und wurden erst später schriftlich festgehalten. Die in ihnen vorkommenden Drachen, Hexen, Kobolde, etc. sind kaum als Mischwesen gekennzeichnet und haben auch aus dem Volksglauben heraus meist nur eine spukhafte, aber selten eine greifbare Mischwesengestalt. Eine Ausnahme stellen die orientalischen Märchen dar. Sie wurden lange Zeit parallel zu den Mythen erzählt und waren dadurch stärker von ihnen beeinflusst. Die Feen- und Wundermärchen des Orients sind der Form nach daher älter als die entsprechenden europäischen Volksmärchen, obwohl letztere manchmal in bestimmten Inhalten ursprünglicher erscheinen.¹⁴⁴

¹⁴² Gottschalk 1996, S. 12.

¹⁴³ In den *Theogonien* steht die Geburt und das Schicksal der Götter im Mittelpunkt. Die Entstehung der Welt wird in den *Kosmogonien* erzählt. Ihre Gestaltung, sowie die Entwicklung und Funktion ihrer Teile haben die *Kosmologien* zum Inhalt. Die Weltuntergangsmysen oder *Eschatologien* schildern das Ende der Zeit und die Kämpfe, die ihr vorausgehen. Die Verherrlichung der Heilbringer und Erlöser der Menschen wird in den *Soterologien* überliefert. Das heilsbringende Motiv bildet in den meisten Mythologien einen wesentlichen Schwerpunkt. In den Hochreligionen wurde es zum Kerninhalt erhoben. Im Unterschied zu diesen „echten, reinen“ Mythen stehen die ätiologischen Mythen. Sie wurden erfunden, um nachträglich eine vorhandene Erscheinung (Naturphänomene oder Örtlichkeiten) zu erklären. Ebenda, S. 12-15.

¹⁴⁴ Mode 2005, S. 15-17.

Hans Hoffmann – Ybbs wurde durch seine Bilderwelt selbst zum unvergesslichen „Märchenerzähler“. Seine Arbeiten lassen Märchenhaftes erscheinen und mythologische Figuren wie den Minotaurus, Satyrn oder Kentauren wieder aufleben. Die Inhalte der traditionellen Märchen und Mythologien waren ihm vertraut. Er selbst tauchte im schöpferischen Prozess – im Sinne eines „Kunstmärchens“ - in seine eigenen, märchenhaften Fantasiewelten ein und gab seinen Bildern durch ihre fantasievolle Wirkung erzählerischen Charakter (Abb. 3, 4, 5, 7 u. 25). Sie animieren den Betrachter, weitere Bildsequenzen in seiner eigenen Fantasie zu inszenieren, die Handlung der märchenhaften Bilderwelt fortzusetzen.

Die Märchen- und Mythen traditionen werden bis in die jüngste Gegenwart sowohl in der Literatur, der Bildenden Kunst und den Medien aufgegriffen und abgewandelt.¹⁴⁵

5.4.2 Fabelwesen, Wundervölker, *Monstra*

Die Mischwesendarstellungen und die Gestaltungen zooamorpher oder anthropomorpher Figuren lassen sich als fantasievolles Bildvokabular auch über das Phänomen „Exotismus“ erschließen (s. Kapitel 2.2).¹⁴⁶

Hierbei steht die Übernahme von Motiven, Formen und Vorstellungen anderer Kulturen in die eigene Bildende Kunst und Literatur im Vordergrund. Sie führte zur Verbreitung fantastischer Bildformeln und ist mit jenem prinzipiellen Phänomen des Menschen verbunden, dem – als eine Art von psychologischer Voraussetzung - das Greifbarmachen fiktiver Vorstellungswelten, unbekannter, fremder oder außergewöhnlicher Erscheinungen zugrunde liegt.

Seit jeher spielten dabei die politischen und wirtschaftlichen Kontakte des Menschen, religiös motivierte Hintergründe (z. B. Pilgerfahrten, Missionierungen, Kreuzzüge) und die Entdeckungsreisen im 13. und - verstärkt wieder - ab dem 15. Jahrhundert eine

¹⁴⁵ Exemplarisch seien hier die beiden „Fantasy-Epen“ „Der Herr der Ringe von J. Tolkin und „Harry Potter“ von Rowling genannt. Durch ihre Verfilmung wurden eine Reihe fantasievoller Wesen in die „Realität“ der visuellen Medien geholt. Es sei angemerkt, dass Hoffmann-Ybbs leidenschaftlich gerne fern sah.

¹⁴⁶ Pochat schreibt in seiner Einleitung über den Exotismus, dass, [...] die Faszination der fernen Länder, die märchenhaften Wunder und Berichte aus dem Osten [...] im Allgemeinen als ein romantisches Phänomen des 18. und 19. Jahrhunderts verstanden [werden].“ Der Exotismus, als Erscheinungsform in der Kunst und Literatur, ist aber räumlich und zeitlich nicht abzugrenzen. Er ist als künstlerische Ausdrucksform eine zutiefst menschliche Eigenschaft. Das Fremde, Ferne und Wunderbare stellt den Kontrast zum Alltäglichen dar und bietet genügend Inhalte und Möglichkeiten, der Fantasie des Menschen freien Lauf zu lassen. Pochat 1970; s. auch: derselbe 1997; derselbe 1996, S. 69-100; Bichler 1995.

wichtige Rolle. Es kam darüber hinaus zu einem Nachwirken und Aufgreifen der antiken literarischen Tradition der Reise- und Wundererzählungen.¹⁴⁷

Die ersten Schilderungen über fremdartige Wesen, exotische Völker und ferne Regionen erfolgten über antike Literaten. Sie waren zum Teil noch von der mythologischen Überlieferung geprägt. Die ersten bildhaften Umsetzungen finden sich bereits auf griechischen Vasen der archaischen Zeit.¹⁴⁸

In den homerischen Epen (8. – 7. Jh. v. Chr.) *Ilias* und *Odyssee* werden Fabelwesen wie die Harpyen¹⁴⁹ und Sirenen¹⁵⁰ genannt. Dass Seeungeheuer Skylla wird als zwölffüßig und sechsköpfig beschrieben.¹⁵¹

Die Begegnung des Odysseus mit dem einäugigen Polyphemos gehört ebenfalls zu den märchenhaft ausgeschmückten Episoden in der homerischen *Odyssee*. Die Einäugigkeit ist wiederum kennzeichnend für das Wundervolk der „Arimaspen“. Sie werden bei Herodot (um 484 – 425 v. Chr.) in seiner *Historia* (IV, 44) als Gold raubend erwähnt.¹⁵²

Ktesias von Knidos, Leibarzt des Perserkönigs Artaxerxes und Mittelsmann zwischen Persern und Griechen, berichtete zu Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. in seiner persischen und indischen Geschichte (*Persika* 393, *Indika* 392) von Wundern und seltsamen Wesen. Die Authentizität tritt zugunsten des Fremdartigen, Populären und

¹⁴⁷ Detaillierte Studien zu den Wundererzählungen und Fabelvölkern bei: Wittkower 1984, S. 87-150; über den orientalischen Einschlag in den Wundererzählungen s.: Reitzenstein 1963, S. 15, 34 und 83-90; Eine Fülle an Literaturangaben und eingehende historische Untersuchungen der Handels- und Missionsreisen bieten: Reichert 1994; Schmieder 1994.

¹⁴⁸ Pochat 1997, S. 17-20.; derselbe 1996, S. 69-70.

¹⁴⁹ Harpyien (lat. *Harpyia*; von griech. *Ἀρπυία* v. *ἄρπάζω*; wörtl. „Raffende“) sind dem Aussehen nach halb Vögel, halb Frauen mit Löwenklauen. In der Mythologie werden sie als die Töchter des Thaumatos und der Meernymphe Elektra gesehen. Zu Aëlo (Windstoß, Sturmwind) und Okypete (Schnellfliegende, Schnellflügel) kam Kelaino (dunkel wie eine Gewitterwolke, Dunkelheit) hinzu. Daneben taucht auch noch der Name Podarge auf. Zunächst galten sie vermutlich als Sturm- und Windgöttinnen, später wurden sie zu Wesen, die Kinder und Seelen entführen. Erstmals werden sie in der *Argonautika* von Apollonios von Rhodos genannt (II, 285). Außer in der homerischen *Ilias* (XVI, 150) finden sie sich noch in der *Theogonie* (266-269) Hesiods (um 700 v. Chr.) sowie in Vergils *Aeneis* (III, 216ff.). Mode 2005, S. 112-114 u. 271.; Impelluso 2005, S. 395; Gottschalk 1996, S. 66; Stoll 2003, S. 111.

¹⁵⁰ Ursprünglich wurden die Sirenen (lat. *Sīrēn*) als Wesen mit Vogeloberkörper und Frauenkopf dargestellt. Erst später nahmen sie die Gestalt von Meerwesen (Frauenoberkörper mit Fischschwanz) an. Sie wurden von Phorkys und dessen Schwester Keto gezeugt (beide Kinder der Erde). Odysseus kann ihrem betörenden Gesang, mit dem sie Seeleute ins Verderben zu locken versuchten, entgehen (*Od.* XII, 39-45). Mode 2005, S. 101-112 u. 280; Impelluso 2005, S. 367.

¹⁵¹ Phorkys, Sohn der Gaia (die Erde) und deren Sohn Pontos (das Meer), zeugte mit Hekate Skylla. Durch die Eifersucht Amphitrites, der Frau Poseidons, wurde sie durch Zauberkräuter in ein Meerungeheuer verwandelt. Sie hauste in einer Höhle an jener Meerenge, deren gegenüberliegende Seite von dem Ungeheuer Charybdis bewacht wurde. Die Skylla verschlang sechs Gefährten des Odysseus, als dieser die Stelle passieren musste (*Od.* XII, 201ff.); Gottschalk 1996, S. 68, 210, 228.; Stoll, S. 261; Jahn 1989, S. 48; Mode 193 u. 280.

¹⁵² Pochat, S. 17.; Mode nennt fälschlicherweise den griechischen Reisebericht des Megasthenes (um 303 v. Chr.) als die älteste belegte Quelle für die Erwähnung der Einäugigen. Mode 2005, S. 232-233 u. 264-265; vgl. auch: Reichert 1992, S. 15-64., bes. 25.

Sensationellen zurück. Er nennt die Kynokephalen (griech. *Κυνός κεφαλαί*, lat. *Cynoscephalae* = Hundsköpfe) die in Indien siedeln. Sie haben Köpfe und lange Schwänze wie Hunde. Wenngleich sie die Sprache der Inder verstehen, können sie selbst nur bellen.¹⁵³

In den hellenistischen Wundererzählungen waren neben den Hundsköpfigen auch Skyapoden (Einfüßler) in Indien beheimatet. Sie werden bereits von Skylax von Karyanda erwähnt. Ihre großen Fußsohlen dienten ihnen als Schattenspende gegen die Sonne. Sie gehörten mit vielen anderen fantastischen Wesen zum Standardrepertoire indischer Wunderfiguren.¹⁵⁴ Dass der Subkontinent Indien in den verschiedenen späteren Beschreibungen zum Wunderland schlechthin wurde, geht vor allem auch auf die Berichte von Megasthenes (um 303 v. Chr.) zurück.¹⁵⁵

Seine Erzählungen berichten nicht nur über die realen sozialen und politischen Verhältnisse, sondern nennen ein ganzes Panoptikum fantasievoller Völker und Wunder.¹⁵⁶

Die römischen Autoren übernahmen das griechisch – antike Wissen und Gedankengut. Die *Naturalis historia* (Naturgeschichte) des hohen kaiserlichen Offiziers Plinius d. Älteren (Gaius Plinius Secundus; 23/24 – 79) gehörte zu den wichtigsten Werken. Es stellt eine Zusammenfassung all dessen dar, was in dieser Zeit über die Natur und ihre Erscheinungen bekannt war und blieb aufgrund seines enzyklopädischen Charakters bis weit in das 18. Jh. hinein als Nachschlagewerk gültig.¹⁵⁷

¹⁵³ Pochat 1997, S. 20; Bichler 1995, S. 129-130 u. Anm. 316; Bereits die Alten Ägypter verehrten den hundsköpfigen (Schakal) Gott Anubis, der Beschützer der Toten. Zusammen mit Horus – beide Anhänger des Osiris in der Osiris-Religion – kontrollierte er das gerechte Wägen der Herzen Verstorbener während des „Totengerichts“. Cassin/Bottéro/Vercoutter 1998, S. 308-310; Die klassische Überlieferung sprach immer von Indien als Heimat der Hundsköpfigen. Manche Historiker sehen dadurch in dem Namen eine verächtliche Bezeichnung einer kulturell höherstehenden Schichte für ein historisches indisches Volk. Tatarische und chinesische Legenden berichten von einem Hunde-Reich der *Ku*, deren Bewohner sich bellend verständigen würden. Generell spielen in der Mythologie der fernöstlichen Völker Hunde eine wichtige Rolle. Baltrušaitis 1997, S. 212-215 (mit Berichten über die Hunds-Dämonen), Mode 2005, S. 234-236; beide mit weiterführenden Literaturangaben. Zur christlichen Legende des hundeköpfigen Christophorus der Ostkirche, s. Anm. 72.

¹⁵⁴ Pochat 1997, S. 20-21.

¹⁵⁵ Megasthenes war griechischer Gesandter des Diadochen Seleukos I. Nikator (um 358-281 v. Chr.). Er kam an den Hof des indischen Herrschers Chandragupta Maurya, dem Begründer der sogen. Maurya-Dynastie. Seine Aufzeichnungen liegen nur als Niederschrift aus zweiter Hand vor. Die Beschreibungen der Hauptstadt Pataliputra sind, wie archäologische Ausgrabungen bestätigten, jedoch überaus exakt. Albanese (o. Angabe d. Erscheinungsjahres), S. 29.

¹⁵⁶ Reichert 1992, S. 25; Pochat 1997, S. 22.

¹⁵⁷ Die Naturgeschichte des Plinius umfasst 37 Bücher und behandelt die Gebiete Astronomie, Medizin, Botanik, Kunst und Architektur. Die von Plinius getroffene Auswahl sowie seine geistige Gesamthaltung waren durch die Interessenverlagerung in der wissenschaftlichen Arbeit des Späthellenismus geprägt. In dem Werk findet sich dadurch ein Nebeneinander wissenschaftlicher und rein paradoxografischer

Mit der *Naturalis historia* von Plinius ist das aufgezeigt, was auf vielfache Weise mit wissenschaftlichen und unwissenschaftlichen Inhalten antiker Handschriften passierte: die Übernahme oder Kopie realer Vorstellungen und Fiktionen der Antike in die Literatur und Kunst der darauf folgenden Jahrhunderte.¹⁵⁸

So verwundert es nicht, dass auch in späteren Epochen die Vorstellungswelt von Menschen durch Kynokephalen¹⁵⁹, Skyapoden, Bauchgesichtige (Oculus in humeris), die Martikhora (oder Mantic[h]ora; ein vierfüßiges Mischwesen, mit einem Menschenkopf und einem Skorpionschwanz)¹⁶⁰ und eine Reihe anderer Fantasiewesen bereichert wurde.¹⁶¹

Im Zusammenhang mit der christlichen Glaubenslehre wurden die Fabelvölker vermehrt auch unter moralisch-heilsgeschichtlichen Aspekten betrachtet. Ihr hybrides und menschlich-deformes Aussehen wurde als negativ-abweichendes Kennzeichen der göttlichen Ordnung verstanden. Die Siedlungsgebiete, in denen sie vermutet wurden (zumeist Afrika oder Indien)¹⁶² galten als Randlagen der christlichen Welt und unterstützten die heilsgeschichtlichen Theorien.¹⁶³

Nachrichten. Jahn 2004, S. 79-81; zu den frühen Illustrationen seit dem 14. Jh. der *Naturalis historia*, s. auch: Luff 2003, S. 9. Anm. 14.

¹⁵⁸ Eine der wichtigsten Kompilationen der Spätantike stellt das Werk *Collectanea rerum memorabilium* (Sammlung wissenswerter Dinge; um 250) des römischen Schriftstellers Gajus Julius Solinus (3. Jh.) dar. Eine Abschrift aus dem 6. Jh. (*Polyhistor*) trug zur weiteren Verbreitung bei. Die Wundersammlung des Solinus diente den Autoren und Künstlern des Mittelalters als Fundgrube und Vorbild gleichermaßen. Auf das Werk von Solinus stützte sich wiederum die Schrift *Etymologiae* des Bischofs von Sevilla, Isidor Hispalensis (um 560 – 636). Er zählte zu den einflussreichsten Kompilatoren spätantiken und frühchristlichen Wissens zu Beginn des 7. Jh. Sein Kapitel über Ungeheuer erscheint wortwörtlich in der Enzyklopädie *De universo* (ca. 844) des Hrabanus Maurus (um 780-856). Die *Etymologiae* besaß noch im 16. Jahrhundert hohe Popularität: zwischen 1477 und 1577 erschienen noch zehn Editionen; Pochat 1997, S. 37 u. S. 42-43; Jahn 2004, S. 142; Ewinkel 1995, S. 62; Die Bedeutung von Solinus wird v.a. von Wittkower hervorgehoben. Wittkower 1984, S. 95-98; vgl. auch: Mommsen 1958.

¹⁵⁹ In den Legenden der Ostkirche wird vom Menschen fressenden Kynokephalen Reprobos erzählt. Er erhielt durch die Taufe den Namen Christophorus und wirkte fortan als Missionar. Die ältesten Darstellungen in der byzantinischen Kunst zeigen ihn in dieser Funktion. Der Typus des hundscköpfigen Christophorus ist erst ab dem 15. Jh. auf griechischen und russischen Ikonen belegt, dürfte aber vermutlich schon für die frühe byzantinische Kunst zu vermuten sein. Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 79; Wittkower 1984, S. 106 u. S. 374 Anm. 103.

¹⁶⁰ Die Mantic[h]ora geht auf die Berichte Ktesias zurück. Er meint, dass der Name im Griechischen „Menschen-Esser“ heißt. Die Persische Wortherkunft bestätigt diese Ableitung („mard“= Mensch und „Khora“= Essen). Wittkower 1984, S. 365 u. Anm. 10; Mode 2005, S. 274; Pochat 1997, S. 20-22; Luz, S. 7-8.

¹⁶¹ Lutz, S. 7.

¹⁶² Als Beispiele seien hier zwei Lehrgedichte aus dem 12. Jh. angeführt: *De monstribus Indie* und *Isidorus versificatus*. Bei Adam von Bremen werden die *monstra* auch in Nordschweden und auf den Ostseeinseln angesiedelt. Kröll 1994, S. 52.

¹⁶³ Die wertende Betrachtung der Randvölker erfolgte bereits in den frühen Wundererzählungen. Unter dem Begriff „Primitivismus“ (der in „weichen“ und „harten“ oder „utopischen“ und „dystopischen“ Unterschieden wird) wurde diese Projektionen einer Gesellschaft auf andere soziale Gruppen v.a. von Lovejoy, Boas und Bichler behandelt. Aspekte wie der Topos des „edlen Wilden“ und des „Goldenen Zeitalters“ (das später seine Entsprechung im biblischen Paradies und im übernommenen Topos von den

Inwieweit ihre Existenz als von Gott gewollt angesehen werden sollte, wurde von Theologen während des Mittelalters immer wieder diskutiert. Zwischen Fiktion und Realität wurde dabei nicht unterschieden: das Wissen um reale Völker vermischte sich mit den Vorstellungen über fiktive Monstra und exotische Tiere. Sie alle wurden den Gläubigen als widernatürliche und teuflische Beispiele göttlicher Normverstöße präsentiert.¹⁶⁴

Die unähnlichen Zeichen (*dissimilia signa*) galten somit als Charakteristika der dunklen Mächte. Sie waren als Teil der universalen Hierarchie zu verstehen. Der Mensch stand somit permanent unter dem Einfluss göttlicher und dämonischer Einflüsse. Das vor Augen führen der dunklen Kräfte in Gestalt widernatürlicher Erscheinungen spiegelte die Konfrontation mit dem eigenen, der Sünde und dem Tod anheim fallenden „Ich“ wider.¹⁶⁵

Die Monster- und Fabelvölker antiker Tradition dienten so entweder als Bildformeln für die fantasievollen Ausgestaltungen romanischer Kirchenbauten (Abb.)¹⁶⁶, oder wurden allgemein in die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reisebeschreibungen, Enzyklopädien und in die Kartographie übernommen.¹⁶⁷

„Inseln der Seligen“ haben wird sind im Rahmen des weichen Primitivismus zu verstehen. Das Wilde, Ursprüngliche und Primitive erfährt vor allem mit dem Aufkommen der christlichen Kirche eine mehr und mehr ins Negative gehende Betrachtungsweise. Kentauren, Faune, behaarte Wildmänner sowie die realen und unrealen Völker am Rande der Welt sind in diesem Zusammenhang als die Vertreter des harten Primitivismus anzusehen. Pochat 1997, S. 26-32; derselbe 1996, S. 69-72; vgl. auch: Bichler 1995; Lovejoy/Boas 1965, S. 375.

¹⁶⁴ Kröll 1994, S. 52-54; Pochat 1997, S. 33; jeweils mit weiterführenden Literaturangaben und detaillierten Verweisen auf diverse Kompilatoren der Spätantike und des Mittelalters. Im Sinne von *Prodigien* (Wunderzeichen; s. Kapitel 2.4.3) und die etymologische Ableitung des Wortes Monstrum durch Augustinus (354-430) in seiner Schrift *De Civitate Dei* XXI, s. auch: Ewinkel 1995, S. 60-63.

¹⁶⁵ Die negative Sicht des Fremden in Gestalt von Teufeln und Dämonen wurde vor allem durch die Schriften des irischen Mönchs Johannes Scotus (9. Jh.) erlangt. Pochat 1997, S. 44.

¹⁶⁶ Pochat verweist auf die Darstellungen von Kynokephalen und anderen Fabelvölkern im Tympanon von Sainte-Madeleine in Vézelay (um 1130). Sie werden als Beispiel für den frühen Umgang mit dem Topos fremder Fabelvölker angeführt und sind im Zusammenhang mit den Kreuzzügen und der ihnen zugrunde liegenden missionarischen Absicht zu verstehen. Pochat (auf Katzenellenbogen berufend), S. 56-60 u. S. 144, Anm. 75 mit Literaturangabe.

¹⁶⁷ Pochat 1996, S. 71-72. Die Kartographie mit ihren fernen Ländern und *Monstra*-Völkern stand dadurch oftmals im Widerspruch zu den tatsächlichen und objektiven Augenzeugenberichten der in diplomatischer und christlicher Mission stehenden Franziskaner und Dominikaner. Ein Übersicht zu den Reiseberichten und der Kartographie liefert: Pochat 1970 (mit zahlreichen Quellenangaben); über die Gesandten und Missionare im Fernen Osten (Johannes de Plano Carpini, Wilhelm von Rubruck) vgl. auch: Schmieder 1994, S. 24-25 und S. 248-249; Baltrušaitis, S. 217-235. und Anm. 104; Pochat 1997, S. 80-110; Reichert 1994, S. 90-91, S. III-IV; jeweils mit weiterführenden Literaturangaben.

Zu Veränderungen in der Kenntnis und Vermittlung bisheriger fantastischer Inhalte kam es ab der Mitte des 13. Jahrhunderts. Einerseits wurde der Wissenshorizont durch die zunehmenden Entdeckungsfahrten und einer dadurch bedingten besseren Kenntnis der wirklichen (fremden) Realität ausgeweitet. Andererseits gab es in der bildenden Kunst vermehrt die Tendenz, die Darstellung der sichtbaren Welt durch eigene Beobachtung zu erfassen und den Anspruch der Wissenschaftlichkeit zu erhöhen. So ließ der aufkeimende Humanismus und seine stärkere Anlehnung an die Antike mit ihren einschlägigen Fabelwesen der

Sie finden sich beispielsweise im *Liber floridus* des Abtes Lambert von St. Omer (1120)¹⁶⁸, in Marco Polos Beschreibung der Welt, die aufgrund ihrer großen Verbreitung einfach *Il Milione* genannt wurde. Des Weiteren im Reisetagebuch des Sir John Mandeville (um 1357), das alle bisherigen Reiseberichte des 14. Jahrhunderts übertraf. Es diente dem Zweck nach als Unterhaltungsliteratur und wurde bald nach Erscheinen des französischen Originalmanuskripts in mehrere Sprachen übersetzt. In Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* (oder besser *Puoch von den natürlichen dingen*; in seiner ursprünglichen Form wohl zwischen 1348 und 1350 entstanden) begegnen wir fantasievollen *Meerwundern* sowie den *Homines orientes*. Zu den bemerkenswertesten Kompilationen von Reiseberichten zählt das *Livre des Merveilles* (1403). Der Kodex enthält nicht weniger als 265 Illustrationen, die jedoch oftmals nachträglich den Tatsachenberichten angefügt wurden.¹⁶⁹ Als Beispiel der Kartographie sei auf die Ebstorfer Weltkarte (1235) verwiesen.¹⁷⁰

Als *exotisches Vokabular* wurden die Fabelvölker und Mischwesen durch die mehr oder weniger bewusste Übernahme integriert oder assimiliert. Mit der Zeit bildeten sie geeichte Ausdruckformen, deren fantasievoller Charakter immer wieder eine erneute Inspirationsquelle für weitere Gestaltungen und Interpretationen darstellte. Solange die Rezipienten bereit waren, sich von ihrer suggestiven und überzeugenden Wirkung vereinnahmen zu lassen, konnten sie sich über die Jahrhunderte hinweg behaupten. Dabei ist es von wesentlichem Belang, dass die von ihnen ausgehende Faszination auf das Engste mit den Wünschen, Vorstellungen und Ängsten der Gesellschaft gekoppelt war.¹⁷¹ Das daraus im Laufe von Generationen entstandene Wissen stellte ein Konglomerat aus Hörensagen, unterschiedlichen Textquellen und verschiedensten bildnerischen Vorlagen dar. Tradierte Vorstellungen verschmolzen dadurch mit neuen Erkenntnissen und individuellen Ideen.¹⁷²

In diesem Zusammenhang sind auch die Darstellungen und Berichte über exotische Tiere zu nennen. Die Grenzen zwischen dem Wissen um sie und den fiktiven Misch- oder dämonischen Wunderwesen, die sich als abnorme Zusammensetzungen menschlicher und tierischer Körperteile verstehen, waren fließend. Ihre Legendenbildung verlief nicht selten

Mythologie die Faktizität zugunsten des Fiktiven und Märchenhaften wieder mehr in den Hintergrund rücken. Letztere waren durch die Antike legitimiert. Pochat 1996, S. 72.

¹⁶⁸ Die Darstellungen im *Liber floridus* sollen im Original von Lambert selbst angefertigt worden sein. Er ist nur in sieben Handschriften überliefert, von denen aber alle, einschließlich des zwischen 1090 und 1120 angefertigten Autographs, Illustrationen enthalten. Luff/Steer 2003, S. 9 Anm. 13.

¹⁶⁹ Zu Marco Polos *Il Milione* vgl: Guignard 1986; zu Marco Polo, Mandeville und dem *Livre de Merveilles* vgl: Pochat 1997, S. 94-105 u. 111-112; Balrušaitis 1997, S. 237-239; Wittkower 1984, S. 146 - 180.

¹⁷⁰ Rosien 1952.

¹⁷¹ Eine umfassende Darstellung unterschiedlichster exotischer Elemente, ihre Integration, Assimilierung und Verbreitung in der Kunst liefern u.a.: Balrušaitis 1997; Pochat 1997.

¹⁷² Lutz 19, S. 6-8.

parallel und nicht ohne gegenseitige Beeinflussung. Manche skurrilen Erscheinungen lassen sich aufgrund des fehlenden Wissens über das Naturvorbild erklären.¹⁷³

An dieser Stelle darf auf jene naturgeschichtlich – religiöse Schrift eingegangen werden, die als Hauptquelle der mittelalterlichen Tiersymbolik gilt und seit frühchristlicher Zeit wichtigen Einfluss auf die Bildende Kunst ausübte: der *Physiologus* (Naturkundler; von lat. *Physiologia*, Naturkunde).

Die Schrift entstand im 2. bis 4. Jahrhundert in Syrien oder Alexandrien. Er gilt neben Psalter und Apokalypse als eines der wichtigsten und am häufigsten illustrierten Bücher des Mittelalters. Basis aller kunsthistorischen Überlegungen ist der vermutlich in Reims hergestellte sogenannte *Physiologus Bernensis* (9. Jh.). Seine Tierillustrationen dürften auf spätantike-frühchristliche Vorlagen zurückgehen. Einen anderen Typus repräsentierte eine Handschrift des 14. Jahrhunderts aus Smyrna (1912 verbrannt). Ihre Illustrationen waren nach byzantinischen Vorlagen des 11. Jahrhunderts gestaltet.

In den Erzählungen werden verschiedene vorchristliche Überlieferungen aus dem Orient, altägyptische Mythen, die antike Naturlehre und jüdisch-außerbiblische Quellen mit der christlichen Heilslehre verbunden. Der Autor verzeichnete katalogartig rund fünfzig reale und fantastische Tiere, Fabeltiere und *monstra* (u.a. Kentauren, Sirenen, den Vogel Phönix), Pflanzen und Mineralien. Sie wurden dem Leser bildhaft vor Augen geführt und in ihrer Bedeutung auf symbolisch-moralisierende Art erklärt. Dabei wurde auf Christus, die Kirche, den Teufel oder den Menschen Bezug genommen. Durch Übersetzungen wurde der *Physiologus* schon früh in allen wichtigen Sprachen zugänglich und fand weite Verbreitung. Die ältesten uns heute erhaltenen lateinischen Abschriften datieren aus dem 8., 9. und 10. Jahrhundert.

Der *Physiologus* bildet die Hauptquelle mittelalterlicher Tiersymbolik. Er stellt in weiterer Folge die Grundlage für die späteren mittelalterlichen Tierbücher dar: die zoografisch - allegorischen *Bestiarien* (lat. *Bestia*, wildes Tier).

Die verschiedenen Autoren der Bestiarien erweiterten die Zahl der im *Physiologus* beschriebenen realen und der Fantasie entsprungenen Geschöpfe um ein Vielfaches. Sie beriefen sich jedoch immer wieder auf die Vorlage und zitierten sie bisweilen wörtlich. Daneben flossen Nachrichten aus den Enzyklopädiën des Plinius, Solinus, Isidor von Sevilla (s. Anm. 73, 74) ein.

Die ersten bebilderten Tierbücher stammen aus der karolingischen Zeit. Die Mehrzahl der illustrierten Bestiarien- und *Physiologus* - Handschriften entstand jedoch erst seit dem 12. Jahrhundert, v.a. in Nordfrankreich und England (Phillipe de Thaon um 1121, Guillaume le Clerce um 1210, Pierre de Beauvais vor 1218). Die Symbolik fand Eingang in die romanische und gotische Bauplastik, sowie in die Buchmalerei. Ihren Höhepunkt erlebte die Illustration der Bestiarien zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert.¹⁷⁴

Durch das wachsende Naturinteresse im ausgehenden Mittelalter und am Beginn der Renaissance stiegen die Tendenzen in der Bildenden Kunst, die sichtbare Welt genauer wiederzugeben. Das Studium nach der Natur wurde zur unentbehrlichen Grundlage im künstlerischen Schaffensprozess. Durch die schauende Erforschung näherten sich viele Darstellungen der Wissenschaftlichkeit an. Die Künstler distanzierten sich zunehmend

¹⁷³ Der Reiz, den exotische Tiere nach wie vor auf den Menschen ausüben, ist historisch mit der Tradition der Menagerien verbunden. Ihnen liegt implizit die Begegnung mit dem Fremden und Sensationellen zugrunde. Sie symbolisierten Macht und zeigten die weitreichenden Verbindungen der herrschaftlichen Höfe auf. Lutz 19, S. 6; Pochat 1997, S. 77-79; derselbe 1970, S. ????

¹⁷⁴ Zum *Physiologus* und den Bestiarien im allgemeinen, s. die Angaben und Literaturhinweise unter den Stichwörtern »Bestiarium« in LexMA, Bd. 1, Sp. 2072ff.) und »Physiologus« im LCI, Bd. 3, Sp. 432ff.; vgl. auch: Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 293-295; Jahn 2004, S. 82-84 u. 153-154; Pochat 1997, S. 44-49; Luff/Steer 2003, S. 11-12; grundlegend zu diesem Thema: Unterkircher 1986; Seel 1995.

von den überlieferten *topoi* und schematischen Darstellungsformeln und versuchten, durch eigene Beobachtungen das Fremde und Exotische zu erfassen.¹⁷⁵

Im Zusammenhang mit den fantasievollen Berichten und Darstellungen diverser Fabelvölker hatten bereits die Reiseberichte Marco Polos und der Franziskaner- und Dominikanermönche entscheidenden Vorschub geleistet. Die Faktizität und der nüchterne Ton ihrer Angaben standen in Kontroverse zu den fantasievollen Projektionen tradierter Wunschvorstellungen und anderen Erzählungen.

Dennoch ist es im Zeitalter des aufkeimenden Humanismus im 14. Jahrhundert bezeichnend, dass die Faktizität zugunsten fiktiver und märchenhafter Vorstellungen in den Hintergrund gedrängt wurde. Die stärkere Anlehnung an die Antikentradition mit ihren einschlägigen Fabelwesen und topischen Vorgaben förderte diese Entwicklung, da sie durch die antike Überlieferung und ihre Autoritäten legitimiert waren.¹⁷⁶

Mit der geografischen Expansion seitens der Spanier und Portugiesen ab dem 15. Jahrhundert – sie war vor allem aus wirtschaftlichen Überlegungen heraus forciert worden – verlagerte sich die Berichterstattung über fremde, exotische Wesen und Völker auf die westlich von Europa gelegenen Regionen und Erdteile.¹⁷⁷ An die Stelle von Indien traten andere Länder und neues Terrain, das kurz zuvor „entdeckt“ wurde.

¹⁷⁵ Die wachsende Rationalität und das erhöhte Naturstudium gehen unter anderem auf den Einfluss der arabischen, aristotelischen Naturwissenschaft zurück. Die arabische Kultur, ihre Rezeption der antiken Naturwissenschaft und Philosophie nahm bereits während der maurischen Periode Spaniens (seit dem 11. Jahrhundert begann die *Reconquista* der spanischen Halbinsel; das Königreich Granada konnte sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts behaupten), vor allem durch jüdische Vermittler- und Übersetzungstätigkeit (Schule von Toledo; durch sie wurden Hauptwerke von Aristoteles und Ptolemaios bekannt) großen Einfluss auf die abendländische Kultur. An den Universitäten wurden Lehrstühle für orientalischsprachige Sprachen eingerichtet und nach dem Fall Konstantinopels (1453) gelangten viele Schriften nach Italien, wo bereits einige Jahrzehnte zuvor ein systematisches Sammeln und philologisches Studieren von Manuskripten eingesetzt hatte. Von Italien breitete sich die Auseinandersetzung mit der griechisch-byzantinischen Tradition der Wissenschaften aus. Die Gelehrten versuchten die klassischen Quellen und Schriften (z. B. Ptolemäus, Strabo) mit den jüngeren Reiseberichten (z.B. Marco Polo, Mandeville) in Einklang zu bringen (Reise d. Nicolo de' Conti nach Äthiopien, Indien und China; sein Bericht *De varietate fortunae* - 1441 von Poggio Bracciolini in Latein verfasst - bestätigte die Angaben Marco Polos).

Der Grad der illusionistischen Pflanzen- und Tierdarstellung stieg in den Miniaturen norditalienischer Werke gegen Ende des 14. Jahrhunderts erheblich an. Beispielhaft sind hier die Naturstudien von Giovanni de' Grassi zu nennen. Sie finden im Werk Pisanellos ihre Fortsetzung. Über die Entwicklung der neuzeitlichen Naturwissenschaft im Allgemeinen, vgl.: Jahn 2004, S. 161-195; über den steigenden Illusionismus unter Bezug d. arabisch-aristotelischen Einflusses, vgl.: Pochat 1970, S. ????. ; derselbe 1997, S. 51-54. u. S. 125-131; über den Einfluss der arabischen Naturwissenschaften: Crombie 1989.

¹⁷⁶ Pochat 1996, S. 72.

¹⁷⁷ Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde das abendländische Europa in seiner wirtschaftlichen Position durch eine Reihe von Ereignissen geschwächt. Pestepidemien, die Vormachtstellung der Türken in Osteuropa und der Araber im mediterranen Handel sowie die *Reconquista* auf der Iberischen Halbinsel führten dazu, dass neue Handelswege erschlossen wurden. Die expansive Politik des portugiesischen Infanten Heinrich der Seefahrer (1394-1460) leitete die Expansion im 15. Jahrhundert ein. Sie führte in weiterer Folge zu den geografischen Entdeckungen der darauffolgenden Jahrzehnte, die u.a. den Bruch mit dem ptolemäischen Weltbild (1487-88 Umschiffung d. Kaps der Guten Hoffnung durch Diaz; 1497-1499 Indienfahrt Vasco da Gamas) brachten. Pochat 1970, ????

Dabei ist zu bemerken, dass die Erwartungshaltungen der Reisenden und ihrer Auftraggeber von den literarischen Traditionen und Vorstellungen über abartige, monströse Erscheinungen geprägt waren. Christoph Columbus vermerkte beispielsweise nach seiner ersten Amerikafahrt 1492 in einem Brief an König Ferdinand von Spanien, dass er auf diesen Inseln keine menschlichen Monster gesehen hätte. Die bisherigen Erzählungen der Menschen über die Inseln wären nur auf Vermutungen basiert. Die Realität hätten sie nie gesehen.¹⁷⁸ Erst die Nachricht, dass einige Stämme der Karibik Menschenfresser seien, veranlasste ihn im Bordbuch die gängige Formulierung *homines monstrosi* anzuführen.¹⁷⁹

Wenngleich mit den Entdeckungsfahrten neue Erkenntnisse über das Weltbild und seine Bewohner gemacht wurden, hielten sich die Vorstellungen über die „Wunder des Ostens“. So erscheinen die gängigen *monstra* auf den Holzschnittillustrationen von Michael Wohlgemut für die populäre *Nürnberger Chronik* (1493) des Hartmann Schedel (1440-1514). Die Darstellungen waren bekannten Vorbildern entlehnt. Das Kapitel über die Ungeheuer nahm noch bis weit in das 16. Jahrhundert hinein Einfluss auf spätere Werke.¹⁸⁰

Die kosmografischen Werke von André Thévet (1502-90) und Sebastian Münster (1489-1552) zeigen ebenfalls beispielhaft, wie sehr die klassischen Vorstellungen über diverse Fantasiewesen weiterlebten.¹⁸¹

Münster lies allerdings auch ein wenig Skepsis erkennen. Er schrieb im Zusammenhang mit den sagenhaften Völkern: „Die Alten haben viele sonderbare Ungeheuer erfunden, die

¹⁷⁸ Columbus war maßgeblich von den Erzählungen des Marco Polo über die Goldinsel Cipangu beeinflusst worden. Sie wurde im äußersten Osten Asiens vermutet und ist mit den japanischen Inseln zu identifizieren. Columbus wollte sie von Osten her bereisen. Marco Polo bezog seine Informationen aus chinesischen und mongolischen Berichten. Cipangu wurde zunächst mit Cuba und später mit Haiti (Española) identifiziert. Später meinte Columbus in der Küstenregion Orinocos auf das hinterindische Königreich Champa (oder Cianba) gestoßen zu sein. Es war ebenfalls von Marco Polo beschrieben worden. Pochat 1997, S. 122-125.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ *Liber Cronicarum*, Nürnberg 1493; zweite Ausgabe: Augsburg 1499; dt. Ausgaben: Nürnberg 1494 und Augsburg 1469, 1500. Schedel stützte seine Berichte über die sagenhaften Völker v.a. auf Plinius, Solinus, Augustinus und Isidor. Seine unmittelbare Quelle war jedoch *Supplementum Chronicarum* (1483 erstmals im Bergamo erschienen) des Filippo Foresti. Sebastian Franck nähert sich in seiner *Chronika, Zeitbuch und Geschichtsbibel* (Ausgabe von 1585; erste Ausgabe: Straßburg 1531) bei der Aufzählung der sagenhaften Völker Schedel sehr eng an. Wittkower 1984, S. 121 u. Anm. 148, 149; Pochat 1970, S.; derselbe 1997, 132.

¹⁸¹ Thévet war „historiographique et cosmographique du roi“ unter Katharina von Medici und Karl IX. 1571 und 1575 veröffentlichte er in zwei dicken Foliobänden seine *Cosmographie universelle*. In seiner Einleitung nennt er Solinus als sein bevorzugtes Vorbild. Thévet tritt teilweise als Augenzeuge in der Berichterstattung mancher Erscheinungen auf, was die Glaubwürdigkeit umso überzeugender machen sollte. Münster lehrte als Professor in Basel Hebräisch, Theologie, Geografie, Astronomie und Mathematik. Seine *Cosmographia* erschien 1544 erstmals in Deutschland. Später wurde sie auch noch in lateinischer, französischer und italienischer Sprache herausgebracht. Die *Cosmographia* Münsters galt bis in das 18. Jahrhundert hinein als Standardenzyklopädie für Laien. Wittkower 1984, S. 121-122.

angeblich in Indien leben [...] Doch gibt es hier [in Europa] niemanden, der diese Wunder je erblickt hätte. Aber ich will Gottes Macht nicht in Frage stellen, er ist wunderbar in seinem Werk, und seine Weisheit ist unbeschreiblich.“¹⁸²

Mit dem Folioband *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557 veröffentlicht) des Conrad Wolffhart (Pseudonym *Lycosthenes*)¹⁸³ begegnen wir einer Universalchronik der Monstrositäten und Wunder, die von den Kosmologien und Enzyklopädien zurück in die Welt des Magischen führt. Das Werk erschien im selben Jahr in einer deutschen Übersetzung mit dem Untertitel: „Von unergründlichenn wunderwercken Gottes, die er syd anbeginn der Welt in seltzamen geschöpfen, missgeburten, in erscheinungen an dem himmel, auff der erden, in den wassern den menschen zur anmahnung, schrecken, mit sondern bedeutungen und nachgedencken fürgepracht.“¹⁸⁴

An dieser Stelle ist erneut zu bemerken, dass sich seitens des Publikums eine gewisse traditionelle Fantasievorstellung etabliert hatte. Sie musste durch die Anwendung tradiert Überlieferungen in Wort und Bild befriedigt werden. Die steigende Objektivität führte andererseits zu Veränderungen der Wahrnehmung und lies bisher gültige Vorstellungen zugunsten der realen Wirklichkeit in den Hintergrund rücken.¹⁸⁵

Die Herausbildung ethnographisch glaubwürdiger Schilderungen fremder Völker lies jedoch noch auf sich warten. Die katholische Kirche war sich nicht im klaren darüber, inwieweit die Menschen in den neu entdeckten Gebieten eine zur Errettung würdige Seele hätten.¹⁸⁶

Die zuletzt genannten kirchlichen und mit dem Schöpfungsgedanken Gottes in Verbindung stehenden Aspekte führen nochmals zu der moralischen Auslegung der Wundervölker und ihrer ungewöhnlichen Physiognomien. Sie wurden wie viele andere Erscheinungen der Natur mittels ihrer *proprietates* – ihrer bedeutungsgebenden Eigenschaften – im tropologischen Sinne gedeutet.¹⁸⁷

¹⁸² hier zit. n. Wittkower 1984, S. 123. u. Anm. 159.

¹⁸³ Conrad Wolffhart (08.08.1518 Rufach – 25.03.1561 Basel) beendetet 1539 sein Studium der Geschichte, der Theologie und Philologie und promovierte in Heidelberg. Ab 1542 war er Professor für Grammatik und Dialektik in Basel. Das Amt des Diakon ermöglichte ihm, seine bedeutenden enzyklopädischen Werke zu verfassen. Ewinkel 1995, S. 18.

¹⁸⁴ hier zit. n. Wittkower 1984, S. 126.

¹⁸⁵ Pochat 1970, S. 114.

¹⁸⁶ Derselbe 1997, S. 134.

¹⁸⁷ Im 175. Kapitel der um 1330-40 verfassten *Gesta Romanorum* mit der Überschrift *De mirabilibus mundi* wird das ungewöhnliche Aussehen der Völker als Verweis auf ein sowohl tugendhaftes, als auch lasterhaftes Verhalten gedeutet. Bei der *Gesta Romanorum* handelt es sich um eine Sammlung tugendhafter Sagen und Märchen, die bis ins 16. Jahrhundert hinein in den Predigen der Kanzelreden Verwendung fanden. Ewinkel 1995, S. 69; Wittkower 1984, S. 112; über die Fabel- und Wundervölker allgemein, s. auch: Perrig 1987.

Diese moralisierenden Ideen fanden ab dem 16. Jahrhundert verstärkt nun auch bei jenen *monstra* - Erscheinungen Verwendung, deren Existenz als Teil der Wirklichkeit teilweise durch reale Vorkommen bestätigt wurde: die Wundergeburten.

Ihnen soll im Anschluss ein eigenes Kapitel gewidmet sein, zumal an späterer Stelle die *monstra* Darstellungen den expressiv gestalteten Fantasiewesen von Hans Hoffmann-Ybbs gegenübergestellt werden.

5.4.3 *Monstra* als Synonym für Wunder- oder Missgeburten

*Die Missbildungen gehören nämlich zu den Erscheinungen, welche wider die Natur sind, aber nicht wider alle Natur, sondern nur wider den gewöhnlichen Lauf der Dinge.*¹⁸⁸

Während die Fabelwesen und Wundervölker in ihrem Aussehen Termini der bloßen Fantasie des Menschen waren, handelte es sich bei den Wundergeburten zumeist um Kinder, die missgebildet oder zu früh auf die Welt kamen. Sie waren im Unterschied zu den Fabelvölkern - bei denen es sich ja um ganze Völkerschaften handelte - Einzelfälle, die als vom normalen Lauf der Natur abweichend angesehen wurden.¹⁸⁹

Als außergewöhnliche Erscheinungen und „Normverstöße“ wurden sie, ähnlich den Himmelserscheinungen und Naturkatastrophen, als *prodigia* (oder auch *ostenta* oder *portenta*: Wunderzeichen, Ungeheuerlichkeit) seit jeher von den Menschen gedeutet und in Chroniken beschrieben. Die bereits erwähnte *Naturalis historia* des Plinius d. Älteren (s. Kapitel 2.4.2) bot mit ihren Schilderungen diverser Naturphänomene (Kometen, Blitze, sonderbare Regen etc.) und außergewöhnlicher Geburten einen Überblick über die Vielzahl ungewöhnlicher Naturzeichen. Ihnen wurde ein über das bloße Ereignis hinausweisender Sinn zuerkannt.¹⁹⁰

Die christlichen Theologen sahen in den Erscheinungen und Katastrophen der Natur in erster Linie direkte symbolische Äußerungen eines zornigen Gottes. Sie erklärten, dass der Schöpfer und Weltenlenker mit den Zeichensetzungen die Absicht verfolgen würde, den Menschen zur Läuterung zu bewegen.¹⁹¹

¹⁸⁸ Aristoteles, *De generatione animalium*, 769b 56, hier zit. n. Ewinkel 1995, S. 136.

¹⁸⁹ Ewinkel 1995, S. 70.

¹⁹⁰ Plinius sah die Kometen und Meteoriten im Zusammenhang mit eintreffenden Unheil nur als Vorboten eines Ereignisses, dass ohnehin stattfinden würde. Der hohe Stellenwert, den Plinius' Schrift unter Gelehrtenkreisen genoss, zeigt sich in der großen Verbreitung: zwischen 1469 und 1799 erschienen nicht weniger als 222 komplette und 281 Auswahl-Ausgaben der *Naturalis historia*. König/Winkler/ Bayer/Hopp München 1973, II, 27-30.

¹⁹¹ Ewinkel 1995, S. 7.

Den *monstra* kam dabei eine spezielle Bedeutung zu. Sie waren deforme Erscheinungen der eigenen Spezies, der Gattung „Menschen“. Durch ihre Existenz war das christliche Fundament seiner Ebenbildhaftigkeit mit Gott grundsätzlich und unmittelbar angegriffen.¹⁹²

Das 15. Jahrhundert brachte eine Weiterentwicklung des drucktechnischen Verfahrens. Dadurch bot sich die Möglichkeit, Bilddarstellungen in Form von Flugblättern zu vervielfältigen. Die *monstra* als medienwirksame Motive fanden auf diesem Weg rasch Eingang in die Druckwerkstätten. Die Kenntnis über neu aufgetretene Fälle wuchs durch die Verbreitung ihrer Darstellungen rasch an und wurde um ein Vielfaches beschleunigt.¹⁹³ Sie führte unter den Gelehrten zur fälschlichen Annahme, dass es zu einem zahlenmäßigen Anstieg deformer Erscheinungen gekommen sei. Die *monstra* gewannen so zunehmend an Bedeutung, zumal sie als außergewöhnliche Zeichen Deutungen zuließen.¹⁹⁴

Darüber hinaus kamen durch das verstärkte humanistische Interesse auch Schriften römischer Autoren zutage, deren Inhalte ausschließlich Abhandlungen über Prodigien darstellten.¹⁹⁵

Die Publikationen dieser Werke führten im 16. Jahrhundert zu einer Reihe von Nachahmungen. Sie wurden vor allem durch protestantische Autoren verfasst.¹⁹⁶ Ihre

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Die *monstra* Blätter folgen mit ihrem stereotypen Aufbau (Überschrift, Bild, kommentierender Text) den gängigen Gestaltungsprinzipien von Flugblättern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Ausführung in Holzschnitttechnik ist mit dem Interesse der Drucker und Auftraggeber verbunden, die Blätter möglichst schnell abzusetzen und zu verbreiten. Die in diesem Zusammenhang zu beobachtende Schematisierung resp. Standardisierung ist mitunter auch durch die Zensurpolitik der Obrigkeit zu begründen: eine zu starke Bildwiedergabe der Realität hätte in ihrer visuellen Wirkung – gemäß der damals gängigen Wahrnehmungstheorie – negative Auswirkungen auf den Schauenden. (i.B. auf schwangere Frauen). An dieser Stelle ist anzumerken, dass die *monstra* über die allgemein gehaltene gesellschaftspolitische Disziplinierung besondere Auswirkungen auf die Frauen (als Gebärende) der Zeit hatten. Ewinkel 1995, S. 7, S. 10-11 u. S. 151-185.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 16-17.

¹⁹⁵ Eine wichtige Quelle für die Wunderzeichenrezeption war durch die Schrift des Julius Obsequens aus dem 4. Jahrhundert gegeben. Teile seiner Handschrift *ab anno urbis conditae quingentesimo quinto prodigiorum liber (imperfectus)* wurden wiederentdeckt und 1508 in Venedig gedruckt. Die Zusammenstellung der Prodigien in seiner Chronik diente dem Versuch, die Erfolge und Misserfolge des römischen Volkes zu bestätigen. Die ausschließliche Sammlung von Prodigien und ihren Folgen ist in der antiken Literatur einzigartig. Ebenda, S. 16.

¹⁹⁶ Darunter auch *Lycosthenes* (Conrad Wolffhart;) mit seinem Werk von 1557. Die Zeitperiode seiner umfassenden Abhandlung beginnt mit dem Jahr 3959 v. Chr. und endet 1556. Der Protestant Johann (Basilius) Herold veröffentlichte im selben Jahr eine freie Übertragung der Chronik ins Deutsche: *Wunderwerck oder Gottes unergründliches Vorbild*.

Für Martin Luther stand außer Frage, dass den ungewöhnlichen Naturzeichen eine unmittelbare Aussagekraft innewohnte. Seine Aussagen blieben aber auf den privaten Bereich beschränkt. Luther und Melancthon sahen mit ihren Auslegungen die Prodigien u.a. als Zeichen für die Korruption der Papstkirche. Die Wunderzeichen erlangten dadurch im konfessionellen Diskurs besondere Bedeutung. Luther richtete sich dabei gegen die „katholischen Mirakel“ („papistische“ Wunder, z.B. Wundertaten von Marienstatuen),

Prodigienbücher waren das Ergebnis konstanter Rezeptionen und steigerten die Sensibilität gegenüber der Thematik. Die Entstehung weiterer Werke war die Folge. Diese beschäftigten sich grundsätzlicher mit der Bedeutung von Wundergeburten.¹⁹⁷

Das gesteigerte Interesse für außergewöhnliche Naturerscheinungen ab dem 16. Jahrhundert ist durch die gesellschaftspolitischen und konfessionellen Veränderungen jener Zeit zu verstehen.¹⁹⁸ Letztere nährten den Glauben der Menschen, sich im Endzeitalter zu befinden. Diverse Berechnungen bewiesen diese Annahme. Sie bestätigten, dass die Zeit der Welt abgelaufen sei und das Ende unmittelbar bevorstünde. Die *monstra* wurden in diesem Zusammenhang als apokalyptische Vorzeichen gedeutet. Wenngleich es für diese Annahme keinerlei Belege aus der Bibel gab, war ihre Funktion als Zeichen der Endzeit unbestritten.¹⁹⁹

Besonders lutherische Autoren stützten mit ihren Schriften diese Überzeugung.²⁰⁰ Sie sahen in den Naturereignissen warnende Vorzeichen des Jüngsten Gerichts. Diese sollten in ihrer symbolischen Bedeutung ernst genommen werden und den Menschen zur Mäßigung und Änderung seines Verhaltens aufrufen.²⁰¹ Die Grundlage solcher

die er zu den teuflischen Wunderwerken zählte (Abkehr vom wahren Gott; Abgötterei zum falschen Gottesdienst). Die Wunderzeichen, d.h. auch in Form von *monstra* Erscheinungen wurden als authentischer Gottesbeweis gewertet. Die Deutung und Beachtung war dadurch theologisch legitimiert. Für die Flugblätter ist die Urheberschaft durch Protestanten ebenfalls bestätigt. Die Informationen auf den Flugblättern lassen erkennen, dass die Geburtsorte nicht weit von den Produktionsstätten (Augsburg, Nürnberg, Straßburg, Frankfurt u.a.) entfernt lagen. Sie waren vornehmlich protestantisch bzw. gemischt konfessionell. Die Texte auf den Flugblättern wurden zumeist von ortsansässigen Gelehrten verfasst. Ewinkel 1995, S. 15-34 u. S. 39-46.

¹⁹⁷ Zu den bekanntesten Schriften zählen *de monstis* (1585) von Christoph Irenäus' (Geburtsort: Schweidnitz; weiter Daten nicht bekannt) und das *Wunderwerck und WunderzeichenBuch* (1557) des Pfarrers Kaspar Goltwurm (ca. 1524 Sterzing – 1559 Weilburg). Er hatte u.a. Theologie bei Luther und Melanchthon in Wittenberg studiert. Sein *Wunderwerck und Wunderzeichenbuch* (es wurde noch 1573 aufgelegt) diente späteren Autoren als Quelle für ihre Studien. Ewinkel 1995, S. 19-20 u. Anm. 13,14.

¹⁹⁸ In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass außergewöhnliche Wunderzeichen ursprünglich in erster Linie mit der regierenden Person oder dem Herrscherhaus („Gottes weltliche Stadthalter auf Erden“) und deren Politik in Verbindung gebracht wurden. Derlei Deutungen fanden durch antike und biblische Überlieferungen ihre Berechtigung. Unter Maximilian I. erfolgte um 1500 eine Wiederbelebung dieser speziellen Form der Herrschernobilitierung. Ebenda, S. 102-117.

¹⁹⁹ Die Endzeiterwartung fußt im Glauben an eine Universalhistorie, die das Ende der Welt von vornherein festlegt. Die Theorie lässt sich bis zu den altchristlichen Chronographen zurückführen. Die Weltchronistik – über Augustinus und Isidor von Sevilla vermittelt – behielt bis Bossuet (1681) ihre Gültigkeit. Drehsen/Häring/Kuschel/Siemens 2001, S. 311-314.

²⁰⁰ Herold (s. Anm. 190) führte in seiner Übersetzung des Lycosthenes als Beleg das nicht kanonisierte Buch *Esra*, eine Apokryphe der *Vulgata*, an. Dort wird im Rahmen einer apokalyptischen Vision vom Aufstand der Natur und der Elemente berichtet. Die Geburt von *monstra* ist die Folge. Für die tatsächliche biblische Legitimation der *monstra* als Endzeitzeichen wurden andere zeitgenössische Prodigien (Himmelserscheinungen, Naturkatastrophen) angeführt. Sie konnten in der Bibel als göttliche Zeichen des Zorns und der strafenden Maßnahmen Gottes gegenüber den Menschen belegt werden (Lukas 21, Matthäus 24, Apokalypse d. Johannes). Die aussagekräftigen Degenerationserscheinungen der Natur, die in weiterer Folge manche Deuter zu erkennen glaubten, waren Grund genug, auf eine tatsächliche biblische Legitimierung zu verzichten. Ewinkel 1995, S. 81-84.

²⁰¹ Ebenda. S. 59-61.

Auslegungen wurde durch die Erfahrungen und das daraus scheinbar gewonnene Wissen gebildet. Die angezeigten Missbildungen und Abnormitäten der Wundergeburten wurden als Zeichen Gottes erkannt. Er war als Schöpfer auch für die von den gewöhnlichen Physiognomien des Menschen abweichenden Erscheinungen verantwortlich. Gott wollte mit ihnen den Menschen nahendes Unheil vorankündigen.²⁰²

Die Zeichen waren in ihrer Bedeutung universal. Sie konnten sich sowohl auf die herrschende als auch untergeordnete Bevölkerungsschicht beziehen, auf den Ort des Geschehens, auf weit entfernt liegende Orte oder den gesamten Herrschaftsbereich. Die Deutung und Auslegung war jedoch den Gelehrten vorbehalten. Sie alleine waren durch ihre Kenntnisse in der Lage, die Umstände zu deuten und in der Folge die maßgeblichen Warnungen an die Betroffenen auszusprechen. Der anzeigende Charakter der aufgetretenen Abnormitäten bildete dabei die Grundlage für die Deutungen. Sie verwiesen auf andere Bedeutungsebenen. Die *Monstra* waren nach der Einteilung der mittelalterlichen Bedeutungslehre daher *signum translantum*. Die *proprietates*, d.h. die bedeutungerschließenden Momente in den Eigenschaften der Dinge, diente den Deutern als Schlüssel für ihre Erklärungen.²⁰³

Spezifische Auslegungen der Deuter sahen Analogien zwischen der äußeren Missgestalt der *Monstra* und der inneren sittlichen Verformung der Gesellschaft resp. – aus theologischer Sicht – der Gemeindemitglieder.²⁰⁴

²⁰² Der grundsätzlich negative Charakter der *monstra* Deutung stand im Kontrast zur variablen moralischen Auslegung der Erdrandbewohner. Welchen Stellenwert diese Völker in Gottes Schöpfungsplan hätten, wurde seit Augustinus diskutiert. Die Möglichkeit, *monstra* würden aufgrund ihres Aussehens unmittelbar mit dem Teufel als Verursacher aller Unordnung auf der Welt in Verbindung stehen (Physiognomie des Teufels: Hörner, Fledermausflügel, Krallenhände, Bocksbeine, Raubvogelklauen etc.) wurde unter den Gelehrten ebenfalls diskutiert. Hierbei nehmen die Verbildlichungen gedanklicher Konzeptionen (fiktive *monstra*; z.B. Hans Sachs „Die böß gesellschaft mit ihren neun aygnschaftn“) eine Sonderstellung ein. Ewikel 1995, S. 46-51, 60, 70 u. 185-190.

²⁰³ Die Gelehrten beriefen sich in ihren Auslegungen und Deutungen u.a. auch auf die Etymologie. Sie war als Lehre der mittelalterlichen Theologie verpflichtet und diente als Mittel der Bedeutungsfindung. Etymologie und Zahlensymbolik waren seit der Zeit Philon von Alexandrias (*13.v.Chr. - ?) Mittel, um im Text Anhaltspunkte für die Auslegung zu finden. Augustinus versuchte im 5. Jahrhundert das Erscheinen missgebildeter Menschen in der sonst weise durchdachten göttlichen Schöpfung durch etymologische Ableitungen zu erklären: *monstrum* von *monstrando*, d.h. anzeigend. Die römische Methode der Prodigienauslegung (die Ankündigung bestimmter Ereignisse durch die Zeichen im Voraus) lehnte er ab. Er sieht in ihnen den Beweis göttlicher Allmacht, die in weiterer Folge wiederum die Macht des Christentums symbolisiert. Isidor von Sevilla verweist in seiner *Etymologiae* auf den vorhersagenden Charakter der *ostenta*, *monstra* und *prodigia*. Er sieht den Beweis seiner Deutung in deren sprachlichen Herkunft von entsprechenden Verben begründet. Darüber hinaus leitet er *monstrum* auch von *monitus* (Ermahnung, Warnung) ab. Augustinus Aurelius, *De civitate dei*, XXI, 8; Isidor, *Etymologiae*, III, 2 u.3; zit. n. Ewikel 1995, S. 59-69.

²⁰⁴ Missbildungen der Haut wurden beispielsweise als mahnendes Zeichen allzu prunkvoller Modeäußerungen gedeutet. In den außergewöhnlichen Physiognomien der *monstra* erkannten die Ausleger die göttliche Warnung vor dem Laser des Hochmuts, der in Form von „künstlichen“ Veränderungen des Körpers (Haartracht, Schmuck, Kleidung) auftritt. Ebenda, 69-77.

In diesem Zusammenhang sind die zooamorphen *Monstra* Erscheinungen zu nennen. Die scheinbar tierisch anmutenden Glieder eines deformierten Neugeborenen wurden in Verbindung mit der Frage gebracht, inwieweit das animale Aussehen das Resultat und sichtbare Strafzeichen von Sodomie sei. Diese Auslegung hätte jedoch einzig und alleine die Eltern der Unzucht beschuldigt. Die Deuter wollten die außergewöhnlichen Erscheinungen aber als Mahnung für das lasterhafte Leben vieler Zeitgenossen verstanden wissen. Die einseitige Anklage hätte aber die Allgemeinheit mit ihrer kollektiven Schuld entlastet. Daher wurden solche Interpretationen zumeist verworfen.²⁰⁵

An dieser Stelle scheint die naturkundliche Stellungnahme und Sichtweise zu der Thematik interessant. Einige Mediziner und Teratologen²⁰⁶ des 16. Jahrhunderts sahen Sodomie durchaus als mögliche Ursache für die Entstehung von *Monstra* an.²⁰⁷ Sie fielen dabei hinter die Theorien des Aristoteles. Er lehnte die Ansicht ab, dass aus der Vermischung von Mensch und Tier *Monstra* entstehen könnten. Die Missbildungen und Ähnlichkeiten mit Tieren waren für ihn in der nicht zu Ende geführten Entwicklung der Föten begründet.²⁰⁸

Die rein naturkundliche Betrachtung der *Monstra* barg die Gefahr, die göttliche Urheberschaft in Frage zu stellen. Die theologischen Deuter der Prodigien übten daher Kritik an den sogenannten „Aristotelikern“. *Monstra* und ihre deforme Gestalt als bloße Zufälle der Natur zu sehen galt als Häresie. Die Negierung der göttlichen Vorsehung wurde als Blasphemie gewertet. Es verwundert daher kaum, dass die meisten naturkundlichen Autoren die übergeordnete göttliche Erklärung für das Zustandekommen der *Monstra* erwähnt.²⁰⁹

Die Methode der Trennung in übergeordnete und untergeordnete Ursachen für die Herausbildung von *Monstra* war von Seiten der Theologen teilweise akzeptiert worden.

²⁰⁵ Ebenda, S. 71.

²⁰⁶ Die Teratologie als eigene Wissenschaft wurde erst von Étienne Geoffroy St. Hilairé (1772-1844) begründet. Er war Prof. für Zoologie am *Muséum national d'Hist. Nat.* in Paris und nahm 1798-1802 an der napoleon. Expedition nach Ägypten teil. 1809 erhielt er den ersten Lehrstuhl für Zoologie. Jahn 2004, S. 830.

²⁰⁷ Ewinkel nennt in diesem Zusammenhang Jacob Rueff (um 1500-1558), den städtischen Wundarzt und Geburtshelfer in Zürich, sowie den Chirurgen der französischen Könige Ambroise Paré (1510–1590). Ebenda S. 121-122 u. Anm. 7,8.

²⁰⁸ Aristoteles hatte in seiner Schrift *De generatione animalium* („Über die Zeugung der Tiere“) konkrete Missbildungstheorien aufgestellt. Die Interpretation der *monstra* als Prodigien stellte er grundsätzlich in Frage. Er sah die Missbildungen als Normalität im Rahmen des natürlichen Verlaufs an. Aristoteles sprach sich auf der Grundlage seiner Theorien daher auch entschieden gegen die Vermutung anderer aus, dass *monstra* aus der Vermischung von Mensch und Tier entstehen könnten. Die Teratologie des Aristoteles beruht auf den Grundlagen, „die er auch in der *Physik* als System zur Befragung aller Dinge der natürlichen Wandlung sowie des Werdens und Vergehens entwickelt hatte.“ Ewinkel 1995, S. 131-143; Jahn 2004, S. 62-68.

²⁰⁹ Ebenda, S. 143.

Sie gingen von der Grundlage aus, dass Gott als Schöpfer der Welt jederzeit in die Prozesse der Natur eingreifen könne. Die Zeichen, mit denen er sich an die Gläubigen richtet, schaffe er gemäß dem Verlauf der Natur.²¹⁰

Die Behandlung der *Monstra* Thematik unterlag im Laufe des 17. Jahrhunderts einem Wandlungsprozess. Diese Wertänderungen sind auch auf den Flugblättern zu erkennen. In den Darstellungen kam es zunehmend zur Vermischung realer und mythologischer Monstra (z.B. Satyr). Die Gründung naturwissenschaftlicher Akademien ab der Mitte des 17. Jahrhunderts führte zu einer Abgrenzung gegenüber der Religion und anderen intellektuellen und kognitiven Bereichen. Die Trennung ermöglichte in weiterer Folge die Entwicklung empirischer Naturforschung. Mit dem 18. Jahrhundert wurden die Fälle von Missbildungen seitens der Naturwissenschaft ernsthaften Untersuchungen unterzogen.

5.5 FANTASIE IM „WANDEL“ - METAMORPHOSE IM FANTASIEVOLLEN GESTALTUNGSPROZESS

5.5.1 Metamorphose als Begriff

Eine der wichtigsten gestaltenden Grundlagen der aufgezeigten Kunstformen ist das Prinzip der Verformung und Umgestaltung einzelner Motive oder Vorlagen. Der Wechsel resp. die Umwandlung aus einer Gestalt in eine andere wurde bei den Griechen mit „metamóρφosis“ (μεταμόρφωσις) bezeichnet.²¹¹

In der Definition des Wortes „Metamorphose“ werden im Duden die Begriffe „Verwandlung“ und „Umwandlung“ angeführt. Zu den wohl bekanntesten "Metamorphosen“ zählt das Hauptwerk gleichen Namens des römischen Dichters Ovid.²¹² Die Metamorphoseanschauung nach Ovid ist für Christa Lichtenstern immer dann gegeben, wenn beim Menschen oder in der Natur eine Wandlung der Gestalt erfolgt und „diese eine existentielle Grenzerfahrung miteinschließt.“²¹³

²¹⁰ Die Prodigienvertreter der lutherischen Tradition wandten sich strikt gegen jegliche naturkundliche („teuflische“) Erklärungen. Ebenda, S. 149.

²¹¹ Lichtenstern 1992, S. 1-5.

²¹² Das Buch *Metamorphosen* des Ovid entstand zwischen 2-8 n. Chr.. Es beinhaltet rund 250 Verwandlungssagen von Göttern, Menschen, von Planeten, Tieren und Pflanzen. Sie umfassen das gesamte Spektrum der antiken Mythologie. Der besondere Reiz der Erzählungen liegt in ihrer Kernaussage: jedes Wesen ist – von Liebe, Sehnsucht und Willen getrieben – zu jeder Veränderung fähig. Fink 2001, Umschlag.

²¹³ Lichtenstern äußert im Vorwort ihres 2. Bandes Kritik an der „inflationären“ Verwendung des Begriffs Metamorphose. Er wird ihrer Meinung nach zu beliebig für diverse Formen von „Veränderungen“ gebraucht. Die von ihr aufgezeigten Beispiele zeigen eine Konkretisierung des Begriffs. Sie schreibt, dass, „

Aus Sicht der Naturwissenschaften begegnen wir tatsächlichen metamorphen respektive metamorphen, d.h. die Gestalt, den Zustand wandelnden Prozessen, in der Biologie.

5.5.2 Der Metamorphosebegriff bei J. W. von Goethe

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) führte im 18. Jahrhundert in seiner ersten botanischen Veröffentlichung „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ ein neues Entwicklungsprinzip in die Betrachtung von Organismen ein.²¹⁴ Analog zu der Individualentwicklung der Pflanzengestalt studierte er 1796 die Metamorphose von Schmetterlingen. Er protokollierte genau deren Organe und ihre Verwandlung von der Raupe über die Puppe bis zur Imago.²¹⁵ Goethes Auffassung brachte eine Wende in der Geschichte der Metamorphosenanschauungen. Sie wurde als ein in der organischen Natur mit „Wahrheit und Notwendigkeit“ wirksames Prinzip erkannt.

Das Prinzip der Verwandlung war nicht mehr nur als fiktive Handlung auf die märchenhaften und fantastischen Begebenheiten der Mythologie oder Fabeln beschränkt. Sie wurde Teil der wissenschaftlich fassbaren Wirklichkeit.²¹⁶

Aus den Beobachtungen Goethes wurde im selben Jahr erstmals der Begriff „Morphologie“ entwickelt und als Disziplin in den Rahmen der Wissenschaftszweige eingeordnet. Sie diente der Erforschung der Lebewesen. Goethe definierte Morphologie als „Verwandlungslehre“ und erläuterte: „Die Gestalt ist ein bewegliches, werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur.“²¹⁷

Goethe war von den aktuellen Fragen der Naturforschung am Ende des 18. Jahrhunderts angeregt worden. Er beobachtete verschiedenartige Naturphänomene mit dem Zweck, einheitliche, die einzelnen Phänomene verbindende Naturgesetze zu entdecken. Die

[...] die Künstler mit ihren Verwandlungsdarstellungen utopische Entwürfe [verbinden], indem sie in der Entgrenzung des menschlichen Körpers bzw. im Übergang von einer Existenz in die andere einen „Abstieg“ oder einen „Aufstieg“ signalisieren oder, abstrakter, ein unendliches Freiheitsbegehren zum Ausdruck bringen.“ Lichtenstern 1992, S. V u. S. 2.

²¹⁴ Die Arbeit war im Winter 1789 niedergeschrieben worden und wurde 1790 in Form einer wissenschaftlichen Abhandlung veröffentlicht. Goethe beschreibt anschaulich die Verwandlung der Blattgestalten von den Keimblättern bis zu den Blüten als allgemeines Wachstumsgesetz. Er unterscheidet eine regelmäßige, unregelmäßige und zufällige Metamorphose und beschreibt die „Stufenfolge des Pflanzen-Wachstums“ als Entwicklungsvorgang, bei dem sich eine Organbildung aus der vorhergehenden und ihre Verwandtschaft mit der Grundform des Blattes erkennen lässt. JAHN 2004, S.278.

Zu Goethes Metamorphosenbegriff: vgl. auch Lichtenstern 1990, S. 1-10.

²¹⁵ Jahn 2004, S.278-280.

²¹⁶ Lichtenstern 1990, S. 1.

²¹⁷ Jahn 2004, S. 279; s. auch: Kuhn 1978, S. 199-211; Grumach 1988.

Methodik seiner Naturbetrachtung erwuchs aus seinem künstlerischen Schaffensprozess.²¹⁸ Die Kunst fasst Goethe als eine gesteigerte höhere oder zweite Natur auf. Bei ihrer Entstehung sind jene Bildungsgesetze beteiligt, wie sie auch bei den Metamorphosen der werdenden Natur und der Höherentwicklung des Menschen zu finden sind. Die künstlerische Schönheit entsteht aus dem Potential des „Bildens und Umbildens“. Die Metamorphose wurde für Goethe zum inneren Bildungsgesetz und zur Methode in der Kunst.²¹⁹ Seine Auffassung ist jedoch in der Bildenden Kunst noch eng an eine ästhetische Sichtweise gebunden. Das Metamorphe Prinzip kann zwar im Sinne von Grotes(s)ken oder auch in einem Zyklus in Erscheinung treten. In einem autonomen und abgeschlossenen Kunstwerk ist Verwandlung oder Umwandlung für ihn noch nicht möglich.²²⁰

Erste Versuche einer Adaptierung der neuen Metamorphosenlehre Goethes in die Bildende Kunst finden sich in den Werken einiger Künstler des frühen 19. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit der Metamorphosen-Idee erfolgte in der Kunst zunächst auf Basis der Allegorie, ein wenig später auf zyklisch-symbolischer Ebene.²²¹ Sein Grundsatz „Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre“ findet jedoch erst in der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts zu seiner vollen künstlerischen Entfaltung. „Die Verselbständigung bildnerischen Tuns zum Kunstgehalt [...]“ spielte dabei eine bedeutende Rolle.²²² Die Metamorphose wird für viele zu einem Leitthema im Prozessdenken künstlerische

²¹⁸ Zu Goethe und seinen wissenschaftlichen Untersuchungen, s. auch: Jahn 2004, S. 276-280; Lichtenstern 1990, S. 1-10.

²¹⁹ Lichtenstern 1990, S. 5.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Christa Lichtenstern führt in ihrem ersten Band der „Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ eine Reihe von Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts an. Exemplarisch sei hier zunächst auf J.H. Wilhelm Tischbein verwiesen. Er äußerte gegenüber Goethe, dass es ihm gelungen war, Natürliches und Unmögliches verbunden zu haben, um daraus etwas erfreulich Wahrscheinliches hervorzubringen. Eine Sammlung von zehn sogenannten „anacreontischen Zeichnungen“ des Künstlers veranschaulichen seine Bemühungen, die Metamorphosenlehre Goethes als Anregung und Anleitung für künstlerische Darstellungen zu verwenden. Tischbein greift dabei teilweise auf überlieferte Grotteskenmotive zurück. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass Goethe selbst sich 1830 zu neu geschaffenen Arabesken in der Villa Borghese äußerte. Fantastische vegetabile Grotteskenbildungen sollten in Auseinandersetzung mit der Metamorphosenlehre Gestaltung finden. Für Gestaltungen metamorpher Prozesse bei Menschen und Tieren rät er, die antike Literatur als Vorbild zu nehmen. Goethes Metamorphosengedanke im Sinne von Steigerung und Vervollkommenheit wird wiederum in den zyklischen Bildformen Karl Friedrich Schinkels (1781-1841) greifbar. Lichtenstern zeigt auf, dass Schinkel composite Pflanzenmotive, die aus der Pflanzenmetamorphose abgeleitet wurden, in sein Portalprogramm an der Berliner Bauakademie einband. „Die Darstellung einer organischen Höherentwicklung und die des geschichtlichen Bildungsprozesses der Baukunst bzw. des Architekten greifen ineinander. In der Kunst vollendet sich das Bildungsgesetz der Natur.“ Lichtenstern 1990, S. 38-45, 56-69 u. 156.

²²² Ebenda, S. 156.

Gestaltens. Die stetige Möglichkeit, Veränderungen während des Schöpfungsprozesses durchführen zu können, geben der Fantasie des Künstlers gesteigerte Freiheit.²²³

5.5.3 Das Prinzip der Metamorphose in der Kunst von Hans Hoffmann-Ybbs

Die Natur und ihrer Phänomene waren Inspirationsquellen für die künstlerischen Inszenierungen von Hoffmann-Ybbs. Seine Faszination für die Natur und ihre Welten begleitete ihn seit frühester Jugend, wobei er bereits damals den Metamorphosen innerhalb der Natur seine Aufmerksamkeit schenkte.

„Er wuchs auf dem Lande auf, durchforstete Teiche und Tümpel, beglückt und voll Staunen über die seltsame Fauna der trüben Gewässer. Er zeichnete Seidenraupen und war von den Verwandlungen der Raupe zur Puppe und zum Schmetterling tief beeindruckt, besonders von der Schönheit der letzten Entfaltung, aber auch von der großen Gefräßigkeit des zarten Tieres“.²²⁴

Hoffmann-Ybbs entwickelte aus der Beobachtung solcher Naturvorgänge heraus seine Vorliebe für metamorphes Gestalten. Die Natur mit ihrem Reichtum an Artenvielfalt gab ihm im weiteren Verlauf seines Lebens jene entscheidenden Impulse und Anregungen, die seine Kunst prägten. Sie wurde Teil seiner Bildschöpfungen und stand in enger Verbindung mit seiner ihm eigenen Vorstellungswelt.

Hoffmann-Ybbs lies in zahlreichen Tierdarstellungen durch das metamorphe Prinzip eigene fantasievolle Spezies entstehen. Die Arbeiten zeigen die scheinbar kleinen Welten jener Fauna und Flora, plötzlich groß, bedrohlich oder geheimnisvoll. Aber auch das „Menschliche“ wurde zum Objekt seiner metamorphen Kunstschau. Hoffmann erfasste es durch die gestaltende Verbindung mit scheinbar tierischen Körperelementen oder durch das Menschliche von Tieren in Haltung und Körpersprache.

Die Kritik Christa Lichtensterns an der – aus ihrer Sicht – zu inflationären Verwendung des Metamorphosebegriffs, würde auch auf manche Arbeiten von Hans Hoffmann-Ybbs zutreffen. Ich distanzieren mich von dieser Haltung. Hoffmann-Ybbs griff selbst auf den Begriff zurück. Manche Anekdoten, wie die vorhin erzählte, zeigen, dass ihm das Metamorphe in seiner eigentlichen Begriffsbedeutung bewusst war. Das stetige Verändern im Zuge der künstlerischen Formfindung

²²³ Im zweiten Band ihrer wissenschaftlichen Abhandlung über die Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts untersucht Lichtenstern, welche weiteren ideengeschichtlichen Prinzipien eine Hinwendung zu Verwandlungsdarstellungen in der Kunst förderten. Dabei werden auch die philosophischen und literarischen Aspekte und Hintergründe eingebunden. Die Ovid Rezeption durch die Kunsttheorie Winkelmanns (die ästhetische Problematik der Darstellung einer Verwandlung) wird ebenso aufgezeigt, wie das Phänomen des surrealistischen Metamorphoseprinzips (die surrealistischen Künstler griffen auf die unterschiedlichsten Anregungen zurück). Es führt zu jener Öffnung in der Kunst, in der die Metamorphose als Leitthema der Moderne Eingang findet. Lichtenstern 1994, S. 389-391.

²²⁴ Kasten 1997, S. 6 – 8.

ist gleichfalls metamorphes Prinzip. Es war für seine Arbeitsweise kennzeichnend. In der Vermischung menschlicher und tierischer Körperelemente liegt der Moment „seiner“ Metamorphose. Die Vermischung und Durchdringung des jeweils einen mit dem anderen ist in seiner Kunst jenes Freiheitsgebären, dass die Metamorphose seiner künstlerischen Wesen zur Grundlage hat.

6. FANTASIEBILDER UND BILDERFANTASIEN: DIE WERKE VON HOFFMANN-YBBS IM VERGLEICH

Durch welche Impulse und Hintergründe unsere Fantasie gesteigert werden kann, wurde bereits erörtert. Sie stehen in Relation zur Herausbildung und Gestaltung von Mischwesen, Fabeltieren und fantastischen Kreaturen.

Die Künstler setzten neben den überlieferten Formen zunehmend auch eigene kreative Fantasienvorstellungen in ihren Darstellungen um. Die Fantasie wurde zur Kraft individueller Gestaltungen im realen Schöpfungsprozess. Sie löste sich aus der Abhängigkeit natürlicher Formgebungen und ermöglichte den Künstlern, neue Wirklichkeiten zu erschaffen.

Hoffmann – Ybbs war als Künstler des 20. Jahrhunderts ein „aufgeklärter“ Mensch. Sein Wissen über die realen Abläufe und Vorgänge innerhalb der Fauna und Flora war aus gezielter Schulung und persönlichem Interesse hervorgegangen. Das Reale in der Natur war ihm bewusst. Es paarte sich mit der ihm eigenen Vorstellungswelt, in der das Märchenhafte und Irreale zu finden war. Aus „symbiotischen Metamorphosen“ entstanden Bilder mit fantastisch „realen“ Kreaturen und Mischwesen. Sie binden trotz ihrer künstlerischen Individualität an jene schöpferische Kraft des Menschen an, die seit jeher kontinuierlich fantasievolle Figuren, Bildkompositionen und Bilderwelten entstehen lies.

Die folgenden Gegenüberstellungen fantasievoller Bildkompositionen oder Figuren unterschiedlichster Künstler mit Arbeiten von Hans Hoffmann-Ybbs unterliegen keinem Ordnungsschema. Sie beziehen sich auf die motivische und thematische Verwendung ähnlicher Figurentypen oder Gestaltungsprinzipien. Sie alle sind aber Äußerungen eines gesteigerten und individuellen Fantasievermögens. Es erschien mir nicht sinnvoll, die Beispiele in Kategorien zu unterteilen, da sie oftmals sowohl der einen, als auch der anderen Kategorie zugeordnet werden können.²²⁵

²²⁵ Die später angeführten Grafiken von Grandville zeigen beispielsweise Mischwesen, die aber auch als Karikaturen angesehen werden. Inhaltlich lassen sie sich wiederum auch in die Thematik der „Verkehrten Welten“ einordnen.

Bei manchen Gegenüberstellungen werden darüber hinaus stilistische Ähnlichkeiten erkennbar. Ich habe sie bewusst nicht in einem extra Kapitel angeführt, da sie als Vergleichsbeispiele mehr als nur stilistische Parallelen zu Arbeiten von Hoffmann-Ybbs erkennen lassen.

Manche Figuren der fantasievollen Artenvielfalt in den Grafiken von Hans Hoffmann-Ybbs erinnern in ihrem ironisch-karikierten Aussehen an die grotesken Motive der drôlastischen Bilderwelt.

In den Drôlerien finden sich eine Reihe von Wesen, deren körperliche Gestalt aus der Kombinatorik verschiedener Köpfe oder Körperteile zusammengesetzt ist. Oftmals bilden auch mehrere Köpfe oder Gesichter ein körperliches Gefüge.

Die einfachste Variation dieser Kompositwesen stellt sich uns in Form der sogenannten „Kopffüßler“ dar. Sie treten trotz ihrer anatomischen „Kümmerlichkeit“ in zahlreichen Kunstwerken des Mittelalters in Erscheinung. Als Beispiel sei hier eine Figur aus dem Relief des Chorgestühls der Kirche zu Lynn (um 1415) gezeigt (Abb. 41).

Sie besteht aus einem Kopf mit, vom Betrachterstandpunkt aus gesehen, linksseitigem Gesichtsprofil, zwei Beinen und einer nicht näher zu definierenden Gliedmaße (Arm, Schwanz?).

Hoffmann-Ybbs zeigt in der Grafik „Lotta nelle strade“ (Abb. 27) ähnliche Prinzipien in der Gestaltung auf. In der Vielzahl fantasievoller Körperformen, neben Wesen mit schnabelartigen Gesichtern sind Figuren mit Stielaugen oder Hörnern erkennbar, ist im Zentrum der Zeichnung ein „Kopffüßler im Profil“ zu sehen (Abb. 27a).²²⁶ In der antiken Glyptik waren derart eigentümliche Figuren als Motive bereits in Verwendung. Die Beispiele zeigen Köpfe auf Beinen oder Wesen, die aus mehreren Gesichtern, Köpfen und tierischen Formzügen zu einer körperlichen Einheit verschmolzen sind. Bei manchen ist Gegenständliches wie Krüge oder Handwaffen Teil des fantasievollen Körpers. Bei anderen nehmen die Formenvarianten echte Mischwesengestalt an.

Diese Gestaltungsprinzipien tauchen im Mittelalter auf Gemmen oder im christlich-sakralen Zusammenhang wieder auf.²²⁷ Sie sind in erster Linie auf jene Mischbildungen

²²⁶ Im Detailvergleich lassen sich auch Ähnlichkeiten in der Gestaltung mancher „Schnäbel“ erkennen (Abb. 27c, Abb. 41a).

²²⁷ Antike Gemmen (sie stammten ihrerseits zumeist aus dem Orient) waren nicht nur für die Ausformung mittelalterlicher Fantasiewesen von Bedeutung. Es wurde ihnen darüber hinaus auch große magische Kraft zugesprochen. Vorerst waren sie „exotischer“ Bestandteil von Sammlungen und wurden für die Verzierung von Buchdeckeln, Reliquien etc. verwendet. Ab dem 13. Jahrhundert erfolgten konkrete Nachbildungen und die Motive „lösten“ sich zunehmend von den Steinen. Baltrušaitis 1997, S. 17-44; Pochat 1970, S. 219-233.

beschränkt, deren Körper aus Köpfen gestaltet wird oder hinter den Köpfen an Größe zurücktritt.“²²⁸ Baltrušaitis wendet für sie den Begriff „Gryllen“ an.²²⁹

Der Begriff „Grilli“ für derartige Kompositwesen kam jedoch erst in der Renaissance im Zusammenhang mit Werken von Hieronymus Bosch in Verwendung.²³⁰

Seine Kunst zeigt eine, mit der Glyptik vergleichbare, ähnliche Vielfalt an Formen fantasievoller Mischgestalten an. Die grottesken Zusammenfügungen des von Natur aus „Nicht-Zusammen-Gehörenden“ im Werk von Bosch stellen einen Höhepunkt in der Gestaltung synthetischer Schöpfungen dar. Seine Fantasie brachte visionäre Landschaften hervor, die von dämonischen Lebewesen bevölkert werden. Neben Kreaturen, die aus der abnormen Verbindung menschlicher und tierischer Körperteile hervorgingen, erweckte er alltägliche Gegenstände und Naturdinge zum Leben und schuf neue Wesenheiten.²³¹ Die Vielfalt und Skurrilität seiner Gestaltungsprinzipien erweckte seit jeher das Interesse der Betrachter und der Kunstforschung. Neben der Problematik der Zuschreibung, wurde die Frage nach möglichen Einflüssen und Vorbildern diskutiert.²³²

Unter den ihm zugeschriebenen Grafiken findet sich eine Reihe von Blättern, auf denen verschiedenste Kompositwesen dargestellt werden (Abb. 42). Sie sind als Studien oder Musterblätter zu verstehen, deren (aus heutiger Sicht) autonomer Charakter als

²²⁸ Mode 2005, S. 244.

²²⁹ Der Name geht auf eine Textstelle in der Nat. hist. des Plinius d. Ä. (s. Kap. 2.4.2) zurück. Er führte die Erfindung der Kunstform „Grylloi“ auf den Ägypter Antiphilos zurück. Dieser war ein Zeitgenosse des Apelles und hatte auf lustigen Bildtafeln einen gewissen Gryllos gemalt, dessen Äußeres lächerlich erschien. „Grilloi“ war somit die Bezeichnung für eine frühe Form der Porträtkarikatur (s. Kap. 2.3). Bei Baltrušaitis wird „Grillos“ mit „Ferkel“ übersetzt. Kanz verweist auf Binsfeld, der dieser Bedeutung widerspricht und meint, dass mit „Grylloi“ hässlich gezeichnete Menschen gemeint waren. Darüber hinaus zeigt Kanz auf, dass Baltrušaitis' Begriffsanwendung „Gryllen“ für das Mittelalter durch keinen schriftlichen Vermerk begründet ist. Kanz 2002, S. 227; Baltrušaitis 1997, S. 27-28; Mode 2005, S. 244; Kat. Ausst. Köln/Zürich/Wien 1996/1997, s. 47; s. auch: Vandenbroeck 1987, 52-84; Binsfeld 1956

²³⁰ Don Felipe de Guevara (1560), Intendent der Teppichsammlung Margarete von Österreichs, verglich die „grotesken Figuren Boschs“ mit ägyptischen und griechischen Gemmen. Er nennt die Kunstform der „Grilloi“, die auf den Ägypter Antiphilos zurückgeht. In den Gemmen (EZ. franz. „Grylle“). Der franz. Wortlaut ist bei Pochat wiedergegeben. Pochat 1970, S. 222-223; Kanz 2002, S. 227.

²³¹ Es verwundert nicht, dass die Kunst von Bosch mit ihren Regelbrüchen, ganz im Sinne des Capriccio, Anlass zu Bewertungen boten. Kat. Ausst., Köln/Zürich/Wien 1996/1997, S. 44-45.

²³² Derzeit sind gut 20 Arbeiten bekannt, auf denen sich die Signatur von Bosch findet. Von diesen werden allerdings nur acht für wahrscheinlich authentisch gehalten. Bereits im 16. Jahrhundert gab es Zweifel in der Frage nach der Echtheit mancher Signaturen des Künstlers. Keines der Werke ist datiert. Aus der historischen und stilistischen Sichtung von Unverfehrt (1980) gelten lediglich 25 Werke als „von der gleichen Hand stammend“. Wenngleich naturwissenschaftlich-technische Methoden (Reflektografie) neue Erkenntnisse brachten, sind viele Fragen im Forschungsgebiet „Bosch“ noch ungelöst. Das gilt gerade auch für den grafischen Nachlass, der mit etwa 40 Arbeiten erfasst wird. Auf der Suche nach dem „exotischen Vokabular“ dessen Bosch sich bedient haben könnte, werden in der Forschung diverse Quellen angegeben und diskutiert. Neben den mittelalterlichen Bestiarien, wird auf Inkunabeln, Holzschnitte und Kupferstiche aus dem süddeutschen Raum (Martin Schongauer, der Hausbuchmeister etc.) verwiesen. Hammer-Tugendhart 1975; Marijnissen 1999, S. 15-16; Pokorny 2007, S. 129 – 133; vgl. auch: Unverfehrt 1980; Silver 2006.

selbständiges Kunstwerk ursprünglich nicht intendiert war. Dennoch lassen sich prinzipielle Vergleiche mit den Gestaltungsmodi in den Arbeiten von Hans Hoffmann-Ybbs machen (Abb. 27).

In beiden Fällen wurden auf das Blatt verschiedenste fantasievolle Kompositfiguren skizziert. Hoffmann-Ybbs band sie schlussendlich zwar in eine Titel gebende Szenerie ein. Das Prinzip für die Gestaltung der Grafiken ist aber ein Ähnliches. Während jedoch die exakte, grafische Ausführung bei Bosch nähere Bezüge zu dem einzelnen Naturvokabular zulässt, sind die Fantasiegestalten von Hoffmann-Ybbs vorrangig durch eine expressive, spontane und teilweise dichte Linienführung gekennzeichnet. Die „Naturformen“ sind kaum greifbar.

Die Detailvergleiche zeigen dennoch Ähnlichkeiten in der Gestaltung und Formfindung von Figuren auf. In der Gegenüberstellung des „Zweibeiners“ in der Grafik „*Maratona*“ (Abb. 28a) mit dem „Zweibeinigen Vierbeiner“²³³ in der Zeichnung aus dem Musée du Louvre (Abb. 43) wird eine derartige Wesensverwandtschaft zwischen den Fantasiegestalten der beiden Künstler ersichtlich. Die Grafiken zeigen ein Mischwesen, das durch kräftige Hinterbeine, einem nach vorne langgestreckten Rumpf mit Schwanz und kleinem Kopf mit breitem Maul charakterisiert ist. Hoffmann-Ybbs fügte seiner Figur Ohren und vordere Gliedmaßen hinzu (inwieweit das lanzenförmige Element als Teil des Körpers verstanden werden soll, geht nicht klar hervor). In beiden Grafiken ist dem tierartigen Fantasiewesen eine menschenähnliche Gestalt beigefügt. Während sie im Pariser Blatt auf dem Zweibeiner sitzt, ist sie in der Grafik *Maratona* dicht hinter ihm gezeigt. Sie werden beide – dem Titel sinngemäß – laufend dargestellt, was den expressiven Charakter der Grafik unterstreicht.

Die beiden Ausführungen der Spezies „Zweibeiner“ differieren zwar aus stilistischer Sicht; für die eigentliche Figurengestaltung sind jedoch formale Ähnlichkeiten erkennbar.

Hoffmann-Ybbs waren die Arbeiten von Hieronymus Bosch vertraut. Er fand großen Gefallen an ihnen und sprach voller Begeisterung über die fantasievolle Bildersprache des Altniederländers. Er erfuhr in unseren gemeinsamen Gesprächen von meiner Tätigkeit als Kunstvermittler in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Hoffmann-Ybbs hob in diesem Zusammenhang das *Weltgericht* der Gemäldegalerie hervor und sprach begeistert von den kuriosen Erscheinungen, die im Werk von Bosch zu sehen seien. Inwieweit sich in seiner Bibliothek Bildbände und Literatur zu dessen Kunst befanden, ist mir leider nicht mehr bewusst. Ich vermute es jedoch.

Die Grafik in Abb. 36 zeigt einen dichten Schwarm geflügelter, fantasievoller Insekten. In ihr zeichnen sich einzelne „Insektentypen“ ab. Sie sind Vertreter einer (Fantasie)Spezies,

²³³ Die Bezeichnung bei: Baltrušaitis 1997, S. 100.

die – gleich dem Menschen – im Aussehen differieren. Ihre Individualität wird durch Mimik und Gestik gesteigert; sie werden „Vermenschlicht“. Der Übergang zum Komischen, Karikierten ist fließend.

Fallende oder fliegende, insektenähnliche Mischwesen finden sich ebenfalls auf Bildtafeln, die Hieronymus Bosch zugeschriebene werden. Sie erscheinen sowohl im „Heuwagen“, als auch im Wiener „Weltgericht“ auf der Innenseite des jeweils linken Seitenflügels (Abb. 44,45).²³⁴ In ihrer inhaltlichen Bedeutung sind sie als zu Dämonen mutierende Engel zu verstehen, die als Anhänger des Engels Luzifer – er rebellierte gegen Gott – im Kampf mit dem Erzengel Michael und seinem Gefolge aus dem Himmel verstoßen werden. Im Detail werden schwarze, dämonische Figuren erkennbar (Abb. 44a, 44b, 45). Ihr Aussehen verwandelt sich im Zuge des Falls und ist durch menschliche und tierische Körpermerkmale charakterisiert.

Wenngleich Hoffmann in der Gestaltung seiner Figuren das Menschliche in erster Linie auf die Körpersprache und -haltung reduziert, sind Parallelen zu den Fantasiegeschöpfen von Bosch aufgezeigt. Beide Künstler schufen eine fantastische Spezies von insektenähnlichen Mutanten, deren Aussehen durch Menschliches und Tierisches gekennzeichnet ist. Sie sind zu „Horden“ gruppiert, welche im Moment des „Falls“ oder „Einfalls“ (Bosch) und „Aufbruchs“ (Hoffmann-Ybbs) gezeigt werden. Beide Künstler gestalteten ihre Figuren als dunkle, flächige Formen. Der Kontrast zum Hintergrund wird dadurch verstärkt. Die Skurrilität ihrer Erscheinung liegt im Detail der Ausführung, im „Witz“ des künstlerischen Fantasievermögens und seiner Umsetzung (Abb. 36a).

Die Gruppe in der Grafik von Hoffmann – Ybbs erscheint taktisch agierend, berechnend. Die Aufbruchstimmung ist nicht als das Ergebnis einer instinkthaften Reaktion von Tieren zu sehen, sondern als menschliche Aktion einer durch das Denkvermögen geplanten Handlung.

Die Thematik wurde vom Künstler selbst erdacht und auf expressiv-karikierte Weise mit Tusche und Pinsel umgesetzt. Der altniederländische Meister folgte einem tradierten religiösen Inhalt für seine bildkünstlerische Umsetzung: Engel („Höhere Wesen“) werden in Dämonen verwandelt. Ihre individuellen Fratzen und skurrilen Körper sind jedoch das Ergebnis gesteigerten Fantasievermögens. Es führte sowohl bei Bosch (und seiner

²³⁴ Vom *Heuwagen* gibt es zwei Fassungen. Die eine befindet sich im Prado, die andere im Escorial, Real Monasterio. Der Prado-*Heuwagen* wurde nach dendrochronologischer Analyse nicht vor 1510 gemalt. Das *Weltgericht* ist Sammlungsbestand der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Es hängt stilistisch und motivisch eng mit dem *Garten der Lüste* (Prado), einem weiteren Hauptwerk des Künstlers, zusammen. Die Bosch-Zuschreibung wird nach wie vor diskutiert. Über den Forschungsstand zu den Werken von Hieronymus Bosch vgl. die Literaturangaben in Anm. 213.

Schule), als auch bei Hoffmann-Ybbs, unter Anregung von Vorlagen, zur Gestaltung unverwechselbarer Bildkompositionen, in denen Mensch-Tier-Mutanten Mutationen zum Motiv wurden.

Veränderte Körper oder Mischwesen, die aus tierischen und menschlichen Gliedern und Elementen zusammengesetzt sind, binden an die Darstellungen diverser Fabelwesen an. Hoffmann-Ybbs schuf eine Reihe von Darstellungen klassischer Mischwesen wie Kentauren, Satyrn, den Pegasus oder Minotaurus.

Dem Minotaurus-Mythos widmeten vor allem die Surrealisten vermehrte Aufmerksamkeit. Miró, Dali, Margritte, Masson, Ernst, Picasso u.a.m. stellten ihn dar. Sie alle brachten in die mythologische Figur des Stiermenschen ein Selbstzeugnis ein. Er verlor zum Teil seine traditionell negativen Charakterzüge und wurde zum Urbild zügelloser Kraft und Wildheit.²³⁵

Die monströse mythologische Gestalt gewann zunehmend an Eigenbedeutung. Theseus, der Bezwinger des anthropomorphen Wesens, fehlt in den Darstellungen. Minotaurus sollte nicht sterben. Er sollte vielmehr zum Symbol der verborgenen Triebnatur des Menschen werden.²³⁶ Picasso betonte stets den anthropomorphen, triebhaften Charakter des Minotaurus (Abb. 46). Miró skizzierte ihn in einer humoristischen Zeichenfolge, deren biomorphe Figuren die „sexuellen Gelüste des Untiers“ zum Vorschein bringen.²³⁷

Die Minotaurus Darstellungen von Hoffmann-Ybbs sind in die ihm eigene Fantasiewelt eingebunden. In der Grafik aus dem Jahre 1997 ist er einer Vielzahl von Angriffen ausgesetzt (Abb. 24) Katzen, Vögel und insektenähnliche Tiere führen die gewalttätigen Übergriffe durch. Die Wildheit der Natur wird durch den expressiven Duktus der Linienführung betont. Minotaurus ist im „Labyrinth an Strichen“ optisch nur schwer zu erfassen. Er scheint zurückgedrängt und in die Defensive geraten zu sein. Seine Kraft und Stärke werden bezwungen.

In der Grafik „Minotaurus“ von (Abb. 25) wird die triebgesteuerte Natur des Mischwesens hingegen offensichtlich. Hoffmann-Ybbs betonte auf ähnliche Weise wie Picasso die anthropomorphe Natur des Stiermenschen. Der markante dunkel gestaltete Kopf steht im Kontrast zu dessen menschlichem Körper. Die Darstellung vermittelt Wildheit, Triebhaftigkeit. Minotaurus ist aus dem Kontext der mythologischen Erzählung genommen.

²³⁵ Lichtenstern 1992, S. 140-144; Mode 2005, S. 63.

²³⁶ Lichtenstern 1992, S. 142.

²³⁷ Ebenda, S. 141 mit Abb.

Hierin liegen die Parallelen zu den inhaltlichen Intentionen der Surrealisten, allen voran Picasso. Die Betonung des anthropomorphen Charakters der Figur und dessen wüstes Leben und Sterben, halfen ihm in persönlichen Krisenzeiten. Miró thematisierte ihn als Trieb gesteuertes Wesen.²³⁸ Hoffmann-Ybbs sprach vom Bedürfnis, die eigene Empfindung, das Seelische in eine Gestalt zu „transformieren“, die „Dinge“ machen darf oder kann.²³⁹

Hoffmann-Ybbs griff mit der Figur des Minotaurus auf eine klassische Mischwesenthematik zurück. Seine Darstellung kann in der europäischen Kunst auf eine gewisse Bildkontinuität verweisen. Der Stiermensch wurde in der Gedankenwelt eines Picasso zum Urbild ungezügelter Kraft, Wildheit und Triebfreiheit. Die Minotaurus-Figuren in den beiden Grafiken von Hans Hoffmann-Ybbs sind entweder Angriffen ausgesetzt, oder in ihrer Wildheit durch Ketten gezähmt. Sowohl bei Picasso, als auch Hoffmann-Ybbs steht das Aussehen der anthropomorphen Figur in Verbindung mit der mythologischen Überlieferung. Er wird in beiden Fällen zum Symbol individueller Mythenauseinandersetzung.²⁴⁰

Hoffmann-Ybbs schuf aber auch eine Reihe von Darstellungen fantasievoller Gestalten, die vorerst über keine offensichtliche Tradition in der Bilderzählung verfügen. Sie sind in ihrem Aussehen auch nicht durch tradierte Textvorlagen fassbar, sondern einzig und alleine aus der Fantasie und Vorstellungswelt des Künstlers hervorgegangen. Dennoch lassen sich Ähnlichkeiten in der Gestaltung zu älteren Fantasievorstellungen aus der Bildenden Kunst aufzeigen.

Die Beispiele sind einerseits dem exotischen Bildvokabular des Exotismus entnommen, andererseits führen sie in die Bildwelt der Fabelvölker und Monstra Darstellungen.

In der Weltchronik von Hartmann Schedel („Nürnberg Chronik“; Nürnberg 1493) werden in den Holzschnittdrucken des Michael Wolgemuth die Fabel- und Monstravölker

²³⁸ Ebenda, S. 141.

²³⁹ Aufzeichnungen d. Verfassers, Gespräch vom 08.08.2000; Lichtenstern verweist auf die Psychifizierung des Mythos bei Freud, die für die Surrealisten maßgeblich wurde. Er sah im Mythos wie auch im Traum, „eine Manifestation von verdrängten Triebregungen“. Lichtenstern 1992, S. 138-139.

²⁴⁰ Die Beschäftigung mit der Thematik „Mythos“ im Allgemeinen wurde für die surrealistischen Künstler zur individuellen Erfahrung mit dem Leben. Er brachte die Durchdringung von „Imagination, Traum, Wirklichkeit und Alltagsrealität“. Lichtenstern zeigt in den künstlerischen Auseinandersetzungen zum Thema „Minotaurus“ bei den Surrealisten zwei Bedeutungsebenen auf. Einerseits die traditionelle Minotaurus-Interpretation mit der individuellen ästhetischen Vereinnahmung des Mythos. In ihr wird die Wildheit des Mischwesens zum „surrealistischen Exemplum statuiert“. Die Werke von Picasso, Miró, Dali werden hier als Beispiele angeführt.

Andererseits eine surrealistische Minotaurus-Ikographie, die in den Bereich der politischen Tierkarikatur führt. Lichtenstern führt in diesem Zusammenhang Arbeiten von Masson („Un curé satisfait“) und dem Fotografen Erwin Blumenfeld („Der Diktator [Minotaurus]“; Hitler-Pamphlet und Fotomontage) an. Ebenda, S. 142-143 u. die Abb. 88, 98.

wiedergegeben (Abb. 47). Die Vorstellungen über sie reichen bis in die Antike zurück (s. Kapitel 5.2.4). Das Aussehen mancher Fantasiefiguren entstand erst in Auseinandersetzung mit dem exotischen Bildvokabular.²⁴¹

Die Grafik (Abb. 21) von Hoffmann-Ybbs zeigt eine Vielzahl fantasievoller Geschöpfe. Sie sind anthropomorpher oder zoomorpher Natur und werden in eine Art architektonisches System gesetzt. Es bildet den gemeinsamen Rahmen ihrer Präsentation. Jedes Wesen zeigt sich innerhalb eines rechteckigen Feldes, das – blicken wir auf die rechte Bildhälfte der Grafik – als dreidimensionaler Raum verstanden werden darf.

Die „Monster“ in den Holzschnitten des Michael Wolgemuth sind innerhalb separater, von einander unabhängiger Bildfelder gezeigt (Abb. 47a,b,c). Die einzelnen fantasievollen Individuen präsentieren sich zumeist sitzend oder kniend in einer fiktiven Landschaft. Das hügelige Terrain ist durch spärlichen Bewuchs (kleine Bäume und Gräser) gekennzeichnet und suggeriert räumliche Tiefe. Durch das Aneinanderreihen der einzelnen, nahezu quadratischen Bildsequenzen ist ein ähnliches Gestaltungsprinzip wie in der Grafik von Hoffmann-Ybbs erkennbar. In beiden Arbeiten ist das Nebeneinander unterschiedlichster Fantasiewesen aufgezeigt. Die Darstellung der Figuren erfolgt bei beiden Künstlern innerhalb einer abgegrenzten Bildfläche. Während sie in der Grafik von Hoffmann-Ybbs jedoch in einem bildthematischen Zusammenhang stehen und eine gemeinsame Architektur „bevölkern“, sind die Holzschnittbilder des Mittelalters als bloße Aufzählung diverser Fabelvölker der unterschiedlichen Weltregionen zu verstehen. Sie waren als gestaltendes Element für eine Publikation entstanden, die viel zur Verbreitung über das Wissen und Aussehen einzelner Fantasiefiguren beitrug.²⁴²

Das Panoptikum fantasievoller Figuren in dieser Grafik von Hans Hoffmann-Ybbs beinhaltet „Typen“, die in ähnlicher Form in diversen Einzeldarstellungen zu finden sind. Das folgende Skizzenblatt zeigt zwei Wesen anthropomorphen Charakters (Abb. 22). Hoffmann-Ybbs schuf Geschöpfe, die aus der Kombination eines menschenähnlichen Körpers mit einem tierähnlichen Kopf hervorgingen. Das Prinzip dieser Mischwesengestaltung lässt sich im Bereich der Fabelvölker mit den hundeköpfigen

²⁴¹ Exemplarisch sei hier auf den Typus des vielarmigen Menschen verwiesen. Sie werden sowohl bei Isidor von Sevilla, als auch in den Reisebeschreibungen des Marco Polo genannt. In ihm spiegeln sich die hinduistischen und buddhistischen Gottheiten wieder, deren sakrale Herkunft und Bedeutung im Mittelalter nur wenigen bekannt war (s. Kapitel 2.4.2); Pochat 1970, S.; Baltrušaitis 1997, S. 253-258.

²⁴² Die einzelnen Fabelvölkerdarstellungen der Weltchronik des Hartmann Schedel dienten oftmals als Bildvorlagen für andere Buchwerke. So wurde beispielsweise der Typus des „Kranich-Menschen“ noch auf populären Flugschriften des 17. Jahrhunderts dargestellt. Wittkower 1984, S. 140-145. mit zahlreichen Abb. des Kranich-Menschen.

Kynokephaloi aufzeigen. Die literarische Überlieferung (s. Kapitel 5.4.2) wird durch eine Reihe von Illustrationen ergänzt (Abb. 47b).

Der „Elefantenmensch“ aus der *Mostrorum Historia* des Ulysse Aldrovandi von 1642 (Abb. 48) ist als historisches Beispiel einer abnormen Zusammensetzung tierischer und menschlicher Körperteile zu verstehen. Die Darstellung ist durch das Gesamtphänomen Exotismus zu erklären. Das Fremde und Unbekannte stimulierte die Einbildungskraft, wodurch die Wirklichkeit in einem nicht unbeträchtlichen Umfang der individuellen Fantasie unterworfen wurde. Die oftmals fremd und unbekannt empfundene Welt der „kleinen“ Lebewesen wurde zum Gegenstand der Beobachtungen von Hoffmann-Ybbs. Er unternahm „visuelle Entdeckungsreisen“, die seine künstlerische Kreativität stimulierten. Seine Mischwesen sind das Produkt gesteigerter Fantasienvorstellungen. Ihre Nicht-Existenz in der realen Wirklichkeit war – im Unterschied zu der Figur des Elefantenmenschen – unbestritten. Hinsichtlich ihres Aussehens wurden jedoch ähnliche Prinzipien für die Gestaltung der Figur zur Anwendung gebracht. Es ist die Kombination des nackten Menschenkörpers mit einem Tierkopf, die in beiden Fällen anthropomorphe Fantasiewesen entstehen lies. Der Insektenkopf in der Grafik von Hoffmann-Ybbs zeigt das verstärkte Interesse des Künstlers an der vielfältigen, oftmals auch fremd und unbekannt empfundenen Welt der wirbellosen Tiere.

Die Grafik „Er“ (Abb. 16, 16a) zeigt ein Wesen mit einem rüsselähnlichen Körperteil, einem breiten Maul und klobigen Augen. Es ist dem Aussehen nach mit jenem „Dämonen“ vergleichbar, der bei Baltrušaitis nach einer Zeichnung des asiatischen Künstlers Li Long-mien wiedergegeben wird (Abb. 49). Der Autor stellt ihn im Vergleich zu einem Fantasiewesen, dass in dem Kupferstich „Die Versuchung des Hl. Antonius“ (vor 1473) von Martin Schongauer zu finden ist (Detail; Abb. 50).²⁴³

„Er“, als expressives Formwesen mit Rüssel, ist Teil einer Serie von Figuren, deren Äußeres nur schwer durch „Formenvokabel“ definiert werden kann. Das Wesen der Abb. 15 erinnert in seiner anthropomorphen Erscheinung an fantasievolle drôlastische Bildformen des Mittelalters. Exemplarisch sei an dieser Stelle das fantastische „Tier“ mit menschenähnlichem Kopf und Drachenflügeln gegenüber gestellt (Abb. 51). Beide Figuren sind durch kräftige hintere Extremitäten sowie einem wulstartigen Fortsatz am Kopf charakterisiert. Die Klarheit der einzelnen Körperformen, wie sie in der Drôlerie zu

²⁴³ Baltrušaitis 1997, S. 210-211 u. Abb.123; Hans Hoffmann-Ybbs schuf im selben Jahr die Grafik mit dem Titel „Sie“. Der optische Bezug zu äußeren geschlechtsspezifischen Charakteristika ist in den Grafiken des Künstlers immer wieder offensichtlich.

bemerken ist, fehlt in der expressiven Ausdrucksweise von Hoffmann-Ybbs. Es ist jedoch augenscheinlich, dass die hinteren Gliedmaßen der Figur dem Aussehen nach von Huftieren übernommen wurden. Diese Form kurioser Koppelungen von Körperteilen führt erneut zu den Darstellungen der Nürnberger Chronik. Im Semikentauren finden wir eine fantasievolle Figur, deren grundlegende Körpergestalt Parallelen zu der Grafik von Hoffmann-Ybbs aufzeigt (Abb. 47a). Sie werden konkreter, wenn in den expressiv gestalteten Körperformen unterhalb des Kopfes der Figur fordernde Extremitäten erkannt werden. Der fragmentarische und unfertig scheinende Charakter ist für diese Arbeiten von Hoffmann-Ybbs kennzeichnend. Sie deuten die Körperformen nur an und geben, wie es Baum formulierte, „der mitschöpferischen Phantasie freien Lauf.“²⁴⁴

Im Repertoire fantasievoller Mischwesen-Kreationen aus der Hand von Hoffmann-Ybbs finden sich auch Figuren, die Assoziationen zu monströsen und »menschenformen« Wesen zulassen. Die *Monstra* Darstellungen der Flugblätter des 16. Jahrhunderts liefern hier eine Reihe an Beispielen.

Zu den bekanntesten dieser Art zählt das sogenannte „Mönchskalb“ (Abb. 52).²⁴⁵ Der Name ist durch die eigenartige Physiognomie der Figur begründet. In ihr mischt sich die körperliche Erscheinung eines Paarhufers mit Detailaspekten mönchischer Kleidung. Die ersten Illustrationen zu den Schriften datieren in das Jahr 1523. Sie werden der Cranach-Werkstatt zugeschrieben.²⁴⁶

Die Figur von Hoffmann-Ybbs ist in ihrem Aussehen nicht vorrangig aus der Koppelung von Gliedern eines Paarhufers und Elementen menschlicher Kleidung entstanden (Abb. 14). Es fehlen jene religions- und sozialhistorischen Hintergründe, die das anthropomorphe Erscheinungsbild des Mönchskalbs hervorriefen. Dennoch lässt das Wesen in der Grafik von Hoffmann-Ybbs das Zusammenspiel menschlicher und tierischer Körperlichkeiten vermuten. Die Voraussetzung seiner Gestaltung ist sein künstlerisches Fantasievermögen. Es liefert die Grundlage für den kreativen Schöpfungsprozess, in dem Gesehenes und Imaginäres synthetisiert und expressiv

²⁴⁴ Baum 1978, S. 22.

²⁴⁵ Die Darstellung nimmt Bezug auf die Geburt eines missgebildeten Säuglings, der im Dezember 1522 in Freyberg in Meißen zur Welt kam. Zusammen mit dem „Papstesel“ – eine *Monstra* – Gestalt, die bei einem Tiberhochwasser 1496 in Rom angeschwemmt wurde – kam dem „Mönchskalb“ als außergewöhnliches Zeichen einen hohen Stellenwert zu. Luther und Melanchthon sahen in beiden *Monstra* Allegorien. Durch ihre auffälligen Physiognomien wiesen sie auf den verderbten inneren Zustand der päpstlichen Kirche resp. des Mönchswesens hin. Mönchskalb und Papstesel erfuhren auch von katholischer Seite eine langanhaltende Rezeption. Ewinkel 1995, S. 39-42.

²⁴⁶ Ebenda.

verändert werden. Das Umgestalten des „Ausgangsmaterials“ wird zum Prinzip der Bildschöpfung. Die Figur von Hoffmann-Ybbs: ein „Mönchskalb“ des 20. Jahrhunderts?

Hoffmann-Ybbs war sowohl gegenüber der Thematik „Genmanipulation“, als auch der Zerstörung natürlicher Ressourcen und der damit verbundenen Abnahme natürlicher Arten aufgrund des sogenannten „Fortschrittsgedankens“ kritisch eingestellt. In unseren gemeinsamen Gesprächen reflektierte er die Katastrophe von Tschernobyl und die damit verbundenen „Normstörungen“ in der Natur ebenso, wie die Eingriffe in das natürliche Biotop – Lebensraum für viele seiner Motivvorlagen – vor Ort. Wenngleich die zuvor gezeigte Grafik in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand, beweisen die Aufzeichnungen die sensible und kritische Grundeinstellung des Künstlers gegenüber Veränderungen durch die Spezies „Mensch“, deren Folgen für die Menschheit nicht absehbar sind. „In einer Vielzahl von Techniken fungieren Hoffmanns Werke als Gleichnisse seelischer Zustände, die weit über die als Ansatz gewählten Sujets und inhaltlichen Assoziationen hinaus Erfahrungen und Probleme unseres Daseins aufwerfen.“²⁴⁷

Knapp vor Abschluss dieser Arbeit wurde in den Tageszeitungen kolportiert, dass es britischen Forschern gelungen wäre, Embryonen aus menschlichem Erbgut und Eizellen von Tieren zu schaffen. Diese Chimären-Embryos wären zu 0,1 Prozent Kuh und 99,9 Prozent Mensch. Es hieß, „Erlaubt ist alles, was nicht verboten ist“ (Der Standard, Nr. 5842, 5852, 2008).²⁴⁸

Die Darstellungen der *Monstra* nahmen bezug auf „missgebildete“ Föten oder Säuglinge. In vielen Fällen war die Gestaltung der Figuren jedoch durch die Fantasie der Illustratoren beeinflusst. So wurden in manchen Missbildungen Ähnlichkeiten zu bekannten Gegenständen gesehen. Die bildliche Umsetzung erfolgte dann Beispielsweise mit einem Schwert als Arm (Abb.53).

Derartige menschenähnliche Fantasiegestalten, die ihrem Aussehen nach aus der Kombination anorganischer und organischer Materie entstanden, finden sich auch in der Kunst von Hoffmann-Ybbs. In der Zeichnung „Humunculus“ (Abb. 11) werden Synthesen fassbar, deren Vielschichtigkeit an Koppelungen unterschiedlichster Elemente das Menschliche nur mehr rudimentär erkennen lassen. Die Serie skizzenhafter Blätter, auf denen jeweils die Einzeldarstellung eines laufenden „Kriegers“ gezeigt wird, lässt das Prinzip „Handwaffe, als körperliche Extremität der dargestellten menschenähnlichen Wesenheit“ besser erkennen (Abb. 29).

Deformationen und Missbildungen des Körpers, wie sie auf den *Monstra* – Flugblättern des 16. Jahrhunderts in Erscheinung traten, wurden als Prodigien angesehen. Die Deuter sahen in ihnen Zeichen Gottes, durch die der „Schöpfer“ auf diverse Missstände innerhalb der von moralischen, gesellschaftlichen und religiösen Werten abweichenden Gesellschaft hinweisen wollte. Es liegt nahe, in der künstlerischen Umsetzung einer missgebildeten

²⁴⁷ Baum 1978, S. 22.

²⁴⁸ Schön 2000.

Extremität in die Form eines Schwertes den Einfluss interpretierender Berichte zu vermuten.

In den Darstellungen von Hoffmann-Ybbs rückt ein lanzenähnlicher Gegenstand an die Stelle des Schwertes. Er wurde nicht aufgrund von gesehenen, vermeintlichen Missbildungen geschaffen. Die karikaturähnlichen Studien bewaffneter Wesen sind bei Hoffmann-Ybbs vielmehr als „künstlerische Prodigien“ zu sehen. Es sind Bildmetaphern, durch die der Künstler seine persönliche Kritik an der „kriegerischen Menschheit“ inszenierte.

In vielen Fantasiewesen von Hoffmann-Ybbs ist das Menschliche einzig und alleine durch die Körperhaltung der Figuren charakterisiert. Die tierischen Merkmale sind Teil des fantasievollen körperlichen Erscheinungsbildes. Krallen, Insektenflügel, Bocksbeine, lange Ohren, Schweif, Mehrgesichtigkeit u.Ä. wurden in den Monstra-Deutungen des 16. Jahrhunderts als physiognomische Kürzel des Teuflischen interpretiert. Die Teufelsikonographie trat zumeist in fiktiven Darstellungen auf, die aus der Verbildlichung gedanklicher Konzeptionen entstanden.

Diese einzelnen Versatzstücke organischer Glieder finden sich auch in manchen Grafiken von Hoffmann-Ybbs wieder. Er schuf damit entweder künstliche Wesen (Abb. 30) oder gestaltete ein scheinbar im permanenten Wandel befindliches Chaos menschlicher und tierischer Körperteile (Abb. 33).

Die Darstellung auf der 1591 erschienen Flugschrift des „Bergischen Monstrums“ (Abb. 54) zeigt ein Wesen, dass aus einer Vielzahl unterschiedlichster Gliedmaßen gestaltet wurde. Es hat Arme, die in Vogelklauen enden und katzenartige Beine mit Tatzen. Der gefiederte Rücken geht in einen geschuppten Schwanz über.²⁴⁹

Die Darstellung ist keine Monstra-Figur im eigentlichen Sinne. Wenngleich sie im Typus den herkömmlichen Monstra – Flugblättern ähnelt, ist das darauf gezeigte Mischwesen reines Fantasiekonstrukt. Sein Aussehen begründet sich nicht auf tatsächlich in Erscheinung getretene Missbildungen. Es versinnbildlicht einzig und alleine die „Geburt“ von Lehrmeinungen, die als „monströs“ angesehen wurden.²⁵⁰

Das Zusammenfügen von organischen (sowohl „menschlich“, als auch „tierisch“) und anorganischen Versatzstücken zu fantasievollen Mischwesen stellt die wesentlichste Parallele zwischen jenen Monstra-Darstellungen und den Fantasiekompositionen von Hoffmann-Ybbs dar. Gewisse Ähnlichkeiten von Körperformen, wie sie etwa auch

²⁴⁹ Ewinkel 1995, S. 49-51.

²⁵⁰ Ebenda.

zwischen dem „Monstrum mit Froschkopf“ (Abb. 55) und dem Mischwesen von Hoffmann-Ybbs in Abb. 23 aufgezeigt werden können, sind in erster Linie der jeweils individuellen künstlerischen Fantasie zu verdanken. Sowohl Hoffmann-Ybbs, als auch manche Illustratoren der Monstra-Flugblätter, orientierten sich am Gegebenen, begannen aber durch ihre unbegrenzte Einbildungskraft stimuliert, fantasievolle Gestalten und visionäre Wesen zu erschaffen.

Diesem Grundsatz folgend, können im Zusammenhang mit der vorhin genannten Grafik von Hoffmann-Ybbs (Abb. 23) weitere Bildvergleiche angesetzt werden. Der Typus des vierbeinigen Mischwesens mit Menschenkopf und Tierkörper findet sich bereits in den frühesten Berichten über exotische Wesen. Der Martikhora (oder Manticora) darf als eine der bekanntesten Erscheinungen dieser Art gelten (s. Kapitel 5.4.2). Er war im Mittelalter durch die Bestiarien tradiert worden und in seiner Darstellung allgemein bekannt.²⁵¹

Vierbeinige Mischwesen menschlich-tierischen Aussehens finden wir beispielsweise in der *Cosmographie universelle* des André Thévet von 1571. (Abb. 56, 57). In eigenwilligerer Form begegnet uns der Typus in den Schriften des Arztes Ambroise Paré (1509-1590) von 1573/79 (Abb. 58). Mit der Grafik „Das Menschentier“ (Abb. 59) ist schließlich eine Zeichnung von Alfred Kubin aufgezeigt.

Die Werke von Kubin waren Hoffmann-Ybbs nicht nur durch dessen Buchillustrationen bekannt. In den Ausstellungen des Oberösterreichischen Landesmuseums u.a. der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts, kamen Werke beider Künstler zur Präsentation.²⁵² Kubin schuf mit seinen fantasievollen Kompositionen eine einzigartige Bilderwelt, der Hans Hoffmann-Ybbs bereits in seinen frühen Anfängen als Künstler begegnet war. Beide Künstler verfügten über eine überreiche Erlebnis- und Vorstellungswelt. Sie animierte sowohl Kubin, als auch Hoffmann-Ybbs zur Gestaltung fantasievoller Bildschöpfungen, in denen die Grenzen zwischen Natur und Mensch auf märchenhafte Weise verlaufen (Abb.60).²⁵³

²⁵¹ Wittkower 1984, S. 375 Anm. 118, S. 378, Anm. 155.

²⁵² Im Zuge der Sonderausstellung „Neuerwerbungen der graphischen Sammlungen“ des O.Ö. Landesmuseums vom 13.04.-12.05.1957 wurden zwei Arbeiten von Hans Hoffmann (hier noch ohne den Zusatz „Ybbs“) präsentiert (Kat.-Nr. 43 „Dorfstraße“; Original-Monotypie u. Kat.-Nr. 44 „Zwei Nonnen“, Monotypie). Sie waren 1954 resp. 1955 erworben worden. In dieser Ausstellung wurden auch fünf Arbeiten von Alfred Kubin präsentiert. Kat. Ausst., Linz 1956, S. 10 u. 11. s. auch Kat. Ausst. Salzburg, 1958.

²⁵³ Alfred Kubin (1877-1959) war Zeit seines Lebens Zeichner und hat sein umfangreiches Lebenswerk beinahe ausschließlich in dieser Technik geschaffen (ca. 20 000 bis 25 000 Blätter). Das lithografische Werk ist zahlenmäßig zwar geringer, stellt aber einen bedeutenden Teil seines Schaffens dar. Nach seiner Übersiedelung auf den „Freisitz“ Zwickledt bei Wernstein in O.Ö. wurde Kubin mehr und mehr als speziell naturverbundener Künstler inszeniert. Er ließ in seinen Bildformulierungen Unheimliches und Fantastisches entstehen, wobei seiner (äußeren) Wahrnehmungs- und (inneren) Vorstellungswelt einen

Die frühen Federzeichnungen von Hans Hoffmann-Ybbs aus dem Jahre 1947 zeigen Ausschnitte dichter Waldlandschaften (Abb. 3, 4, 5). In den Stämmen der knorrigen Bäume, aus dem Wurzelwerk und den sie umgebenden Blütenständen werden Gesichter und koboldhafte Wesen sichtbar (Abb. 3a, 4a, b). Das Blatt „Hochgebirge“ von Alfred Kubin aus der grafischen Sammlung *Albertina* zeigt ähnliche Prinzipien. Die mit Flechten und Moos bewachsenen Bäume haben Gesichter. Es sind „sprechende Bäume“ einer Märchenlandschaft, in die der Mensch durch sein Fantasievermögen „eintaucht“, der Realität entrückt.

Baum-Dämonen finden sich bereits im 11. Jahrhundert in der chinesischen Kunst, aber auch in den Hieronymus Bosch zugeschriebenen Werken des 16. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um menschengesichtige Baumgestalten, die jedoch an keinen bestimmten Standort gebunden und verwurzelt sind. Diese „bewegten Formen“ einer beseelten Natur werden auch in der Grafik „Das organische Leben der Natur“ von Moritz von Schwind gezeigt (Abb. 61).

Die Grafik von Schwind zeigt das heimliche Leben der Wurzeln und Bäume. Sie sind in ihrer Gestik und Haltung dem Menschen ähnlich.²⁵⁴

Die Natur ist bei von Schwind in einer spätmantischen Harmonie in Szene gesetzt. Sie ist geheimnisvoll und mystisch, aber auf eine friedlich-freundliche Art und Weise.²⁵⁵ Die Waldwesen in den Grafiken von Kubin oder Hoffmann-Ybbs erinnern an Waldgeister oder koboldhafte Figuren mit knorrigen Gesichtern und mürrischen Antlitz. Ein Baum mit verquollenen, unzufrieden wirkenden Zügen eines männlichen Gesichtes ist auch auf der Tuschzeichnung „Zur Physiognomik der Bäume“ (Abb. 62) von J. H. Wilhelm Tischbein dargestellt. Das Antlitz der Baum-Mensch-Metamorphose, mit seiner eindringlichen Mimik, korrespondiert mit dessen Alter. Die Wurzeln erscheinen wie vorgreifende Arme.²⁵⁶ Diese, von Stimmungen geprägten Baumgestalten finden sich auch in den Grafiken Grandvilles (1803-1847).²⁵⁷ Er zeigt Bäume mit ausdruckstarken, karikierten

wichtiger Stellenwert zukam. Gerade in seinen letzten Lebensjahren, d.h. in jener Zeit, in der auch Hans Hoffmann-Ybbs bereits künstlerisch tätig war, wurde Alfred Kubin immer häufiger als „Magier von Zwickledt“ bezeichnet - Hans Hoffmann-Ybbs, der Visionär und Fantast von Schloss Parz in O.Ö.?

²⁵⁴ Lichtenstern 1992, S. 218-219.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Lichtenstern 1990, S. 40.

²⁵⁷ Grandville (Jean-Ignace-Isidore-Gérard), Pressezeichner und Bildjournalist, hinterlies keinerlei Bilder und Skulpturen. Sein künstlerisches Metier war die Grafik. Sie stand zwar zum größten Teil in Abhängigkeit von Geschmack und Intentionen der Auftraggeber und Konsumenten, lässt aber dennoch kreative Eigenimpulse des Künstlers erkennen. Grandville o. J.

Gesichtern. Ihre Laubkronen oder Äste sind zu Armen geformt, mit denen sie sich in situationsgebundenen Gesten artikulieren (Abb. 63).

Das umfangreiche Oeuvre Grandvilles umfasst druckgrafische Blätter, Handzeichnungen, Federskizzen und Aquarelle. Sie lassen in vielerlei Hinsicht thematische Parallelen zu den Arbeiten von Hans Hoffmann-Ybbs erkennen. Es sind die grafischen Verwandlungen, die karikaturistischen Animationen, aus denen künstlerisch körperliche Verschleifungen von Tier- und Menschenwesen entstehen. Wolfgang Kayser nannte die Kunst des Franzosen, seine Traumwelten und fantastischen Tiere „fantastische Groteske“.²⁵⁸

Er war der Meister der sogenannten hommes-bêtes-Karikatur. Er verband auf satirisch-karikitierte, aber zeichnerisch realistische Weise Lebewesen jeder Art. In der einzigen autobiografischen Notiz, seiner Grabinschrift, ist zu lesen: „[...] Er beseelte Alles und machte, nach Gott, Alles leben, sprechen oder gehen [...]“.²⁵⁹

Grandville nannte seine Werke in den Untertiteln u.a. mit „Transformations, Visions, Métamorphoses, Zoomorphoses“. Es sind Titel, wie sie teilweise auch bei Hoffmann-Ybbs zu finden sind oder für Arbeiten von ihm angewendet werden können. In den Buchillustrationen zu „Un autre Monde“²⁶⁰ finden sich eine Reihe von Szenen aus dem „Tiergarten der Mischwesen“. Die Grafik „Der Hirschstorch, der Bocksfloh, die Federgemse und viele andere“ (Abb.64) zeigt ein Beispiel fantastischer Wesen, das aus unterschiedlichsten Körperteilen zusammengesetzt ist. Dieses fantasievolle Prinzip der Gestaltung lässt sich, wie bereits aufgezeigt, auch in den Arbeiten von Hoffmann-Ybbs finden. In den Grafiken „Zirkus Maximus“ (Abb. 18), „Tiergarten Villa Borghese“ (Abb. 19) und „Freie Stelle im Tiergarten“ (Abb. 20) wird von Hoffmann-Ybbs das „Zur-Schau-Stellen“ ebenfalls thematisiert. Auch hier sind Figuren gezeigt, die aus fantasievollen Formverknüpfungen diverser Körperteile unterschiedlichster Gattungen entstanden. Dem naturalistischen Zeichenstil Grandvilles steht jedoch der expressive Ausdruck von Hoffmann-Ybbs gegenüber. Seine Figuren wurden im Prozess der Gestaltung erneut umgeformt. Die tierischen und menschlichen Versatzteile, wie sie bei Grandville exakt zu erkennen sind, verlieren ihren optischen Realismus in den expressiven Verformungen Hoffmanns. Sie lassen die Grundformen nur mehr erahnen.

²⁵⁸ Grandville o. J., S. 1622.

²⁵⁹ Ebenda, S. 6.

²⁶⁰ „Un autre Monde“, erschienen 1844, enthält 188 zum Teil kolorierte Holzschnittgrafiken. Es ist ein Spätwerk Grandvilles und lässt sich in keinen Kontext zur bildenden Kunst dieser Jahre bringen. „*Un autre Monde*“ meint nicht eine bessere Welt, sondern wörtlich das, was der Titel sagt: eine andere Welt, eine wüste, schreckliche, widerwärtige Welt, [...]. Grandville o. J., S. 11-12.

Beide Künstler zeigen in ihren Arbeiten humorige Inszenierungen von Wesen, die auf karikaturistische Weise dargestellt werden. In vielen Fällen erinnern sie an das Prinzip der „Verkehrten Welten“. In ihnen kommt vor allem den Tieren eine besondere Rolle zu.²⁶¹ Der Akzent liegt, „auf dem ins Tierhafte umgestalteten Menschlichen [...], wobei auch individuelle Gestalten und Persönlichkeiten bestimmten Tierarten, ja Tierindividuen angeglichen werden.“²⁶²

Das Blatt „Zirkus Maximus“ (Abb. 18) ist als Beispiel einer solchen Umkehrung der Realität zu sehen. Die Tierwesen der Arena werden zu individuellen Zuschauern der Tribüne. Ihre karikierte Gestaltung unterstreicht den Aspekt des humorigen Rollentauschs.

Das „individuell-menschliche“ tritt jedoch noch stärker in jenen Grafiken von Hoffmann-Ybbs zum Vorschein, in denen er einzelne Tierpersönlichkeiten zeigt. Sie werden in annähernd menschlichen Haltungen dargestellt.

Hoffmann-Ybbs wächst über die bloße künstlerische Naturbeobachtung hinaus, wenn er dem geflügelten Insekt individuellen Gesichtsausdruck und Körpersprache verleiht. Das Tier wird in die verführerische Gestalt des „Don Juan“ verwandelt (Abb. 35). Hier sind erneut formale und inhaltliche Parallelen zum Werk von Grandville zu beobachten. Die

²⁶¹ Das Prinzip von Tieren in Situationen des menschlichen Lebens oder in menschlicher Haltung lässt sich in der Bildenden Kunst bereits auf Einlegearbeiten und Siegelabdrücken der Königsgräber in Ur finden. Die Darstellungen zeigen u.a. die ersten Grundideen des Reineke-Fuchs-Zyklus (der König Löwe und sein Tierstaat).

„Verkehrte Welten“, d.h. die Umkehrung realer und durch die Gesetze der Natur festgelegter Verhältnisse zwischen den Gattungen, sind bereits in Darstellungen auf Papyrus aus dem alten Ägypten dokumentiert (ein Papyrus-Fragment aus dem Ägyptischen Museum in Kairo zeigt eine Ratte, die von Katzen bedient wird). In der Antike prophezeit bereits Hesiod den Untergang der Welt durch die Verkehrung aller Verhältnisse.

In Europa fand das Thema der „Verkehrten Welten“ vor allem durch eine Vielzahl an populären Drucken ab dem 16. Jahrhundert verstärkte Verbreitung. Die „verkehrten“ Jagdszenen wurden zu einem der beliebtesten Bildthemen. Der niederländische Maler Paulus Potter (1625-1654) schuf beispielsweise um 1650 das Bild „Das Leben des Jägers“ (Ermitage, St. Petersburg). Auf narrative Weise wird hier in mehreren kleinen Bildsequenzen eine ins Groteske verlagerte Jäger-Biographie geschildert. Sie erfährt auf dramatische Weise eine Wendung: der Jäger und seine Hunde werden zu gejagten. Am Ende erfolgt die Hinrichtung durch das tierische Richterkollegium. Der Mensch endet als Bratgut am Spieß über dem offenen Feuer. Diese Imaginationen sind als bildkünstlerische Mahnungen zu verstehen. Sie zeigen, was passieren kann, wenn gewohnte und natürliche Ordnungen verdreht oder außer acht gelassen werden. Die Tiere dienen den Menschen zur Mahnung vor Unmäßigkeit und Revoltensucht. Die Geschichten der „Verkehrten Welten“ hatten somit durchaus auch einen politisch-moralisierenden und antirevolutionären Hintergrund. Sie waren daher besonders in den Krisenzeiten des späten 18. und 19. Jahrhunderts verbreitet. Die Tradition der „Verkehrten Welten“ verliert sich schlussendlich in den harmlosen Ironien der Kinderbücher.

Die Kernaussage dieser programmatischen Bilderzählungen ist nicht als Plädoyer für den Tierschutz zu verstehen. Ihr liegt jene Rechtfertigung sozialer und politischer Verhältnisse zugrunde, die als „natürliche Ordnung“ interpretiert wurde. Bilstein 2002, S. 19-26 mit weiterführenden Literaturhinweisen und Abbildungen; Mode 2005, S. 52-54 u. den Abb. S. 51, 56 u. 57.

²⁶² Mode 2005, S. 53.

Illustrationen zu „Scènes de la Vie privée et publique des Animaux“²⁶³ zeigen eine Vielfalt an menschlich agierenden Tieren. Sie sind die Akteure in alltäglichen Szenerien des menschlichen Daseins. Grandville stellt sie entweder in menschlicher Haltung und Kleidung dar, oder er kombiniert Menschenkörper mit Tierköpfen. Die Grafiken „Der Puppenfresser“ (*Le misocompe*) und „Ein Käfer“ (*Un scarabée*) zeigen „vermenschlichte“, insektenähnliche Tiere (Abb. 65, 66). Die Tierpersönlichkeiten sind mit Mantelcape und Degen bzw. Hut bekleidet. Hoffmann-Ybbs verzichtete auf derartige Versatzstücke der menschlichen Welt. Seinem „Don Juan“ wird einzig und alleine ein Baumblatt zum schmückenden Beiwerk.

Die Tuschzeichnungen „Krokodil elegant“ (Abb. 38) und „Er“ (Abb. 37) zeigen ebenfalls Tierpersönlichkeiten aus dem Oeuvre von Hans Hoffmann-Ybbs. Er formulierte mit wenigen Strichen selbstbewusst erscheinende Charaktere aus dem Tierreich, deren Ausdruck und körperliche Position einer humorigen Inszenierung gleicht. Gerade die Darstellung des Krokodils zeigt durch den bewusst menschlichen Ausdruck des Individuums die Übertreibung der „Naturform“ im Sinne einer Karikatur.

Das Motiv einer elegant gekleideten Echse, sowie einer selbstbewusst wirkenden Amphibie ist ebenfalls bei Grandville zu finden. „Jeder ist sich dem Vaterlande schuldig“ (*Chacun se doit à la patrie*), „Der Autor stellt sich vor“ (*L’auteur se présente*) und „Lag er allein oder mit einem Freund in der Sonne, dann ließ er sich nicht um ein Königreich aus der Ruhe bringen“ (*Quand il était couché au soleil, soit seul, soit avec un de ses amis, il ne se serait pas dérangé pour un empire*) sind Charakterstudien denaturierter Tiere (Abb. 67, 67a, 68, 69). Die Inszenierungen und Ausschmückungen der eigentlichen Thematik, wie sie Grandville vornimmt, fehlen bei Hoffmann-Ybbs. Seine vermenschlichten Tiergestalten wirken einzig und alleine durch ihre expressive Gestaltung.

Die Tierstudien „menschlicher Natur“ boten für Grandville und seine Auftraggeber die Möglichkeit, in satirischer Bildform Kritik an den sozialen und politischen Systemen und Ereignissen ihrer Zeit zu üben. Das kritische Element ist in den Tierbildern von Hoffmann-Ybbs nicht intendiert. Er stellt Persönlichkeiten der Fauna dar, die im Zuge der Gestaltung „Menschlichkeit“ erlangen. In ihrer symbolischen Aussage erscheinen sie intimer. Tiercharaktere wie etwa „Don Juan“ zeigen dadurch mitunter in symbolischer Weise menschliche Vermögen und Eigenschaften, über die er selbst vielleicht nicht

²⁶³ Paris 1842; zwei Bände mit 319 Holzschnittdrucken., Grandville o. J., S. 805.

verfügte. „Die eigene Empfindung, das eigene Seelische wird transformiert; in eine Gestalt die das darf“.²⁶⁴

„Don Juan“: die bildliche Transformation des Wunsches von Hoffmann-Ybbs, verführerischer wirken zu dürfen?

Die Untertitel, mit denen Grandville sein Werk benannte, führen als Vokabular erneut zu den Surrealisten. Sello sieht im „Ausschalten realistischer Kategorien“, in der Methodik des Zeichners Grandville den Keim, für die eigentümlichen Stilmerkmale und Qualitäten der Surrealisten.²⁶⁵

Im „Prozess gegen die wirkliche Welt“ (André Breton) setzten die Surrealisten Träume, Wünsche und die Kräfte des Unbewussten frei. Die Metamorphose diene als Potential der Befreiung, als „Gestaltungsprinzip“.²⁶⁶ Die Federzeichnung „L’Ane d’or“ (Abb. 70) von André Masson zeigt in freier Ausdeutung, die bei Apuleius geschilderte Verwandlung einer Frau in einen Esel. Masson interpretiert diesen Prozess als „hybride Vergewaltigung“. Der Esel scheint mit der Frau zu verschmelzen, er „verschlingt“ sie.²⁶⁷ Die „Koppelung“ von Mensch und Tier in Verbindung mit einer sexuellen Handlung lässt sich auch in der Grafik von Hoffmann-Ybbs entdecken (Abb. 71). An Stelle des Esels ist ein Bock gezeigt. Ein zweiter Körper ist links im Bild durch runde, weich ausladende Formen charakterisiert. Die intendierte Metamorphose bei Masson scheint zum reinen hybriden Akt bei Hoffmann-Ybbs transformiert.²⁶⁸ Die Überlagerung der expressiven und spontan geführten Linien, der Wechsel zwischen markanten und feinen Linienstrukturen fördert das fantasievolle Spiel der körperlichen Fusion.

André Masson thematisierte seine „Verschlingungen“ (frz. „dévotions“) im Zuge der „dessins automatiques“.²⁶⁹ Die ersten dieser „automatischen Zeichnungen“ dürfte er bereits 1924 angefertigt haben. Spontaneität und der kontrollierte Eingriff sind die

²⁶⁴ Schön 2000.

²⁶⁵ Grandville o. J., S. 11-12.

²⁶⁶ Lichtenstern 1992, S. 150-151.

²⁶⁷ Massons wählte seine Metamorphosemotive in den 30er Jahren aus selbst erfundenen oder traditionellen Mythen, ebenda, S. 153-154.

²⁶⁸ Hans Hoffmann-Ybbs wurde im Zeichen des Steinbocks geboren. Es ist naheliegend, in dieser Grafik erneut die Transformation persönlicher Bedürfnisse oder Wünsche des Künstlers zu sehen.

²⁶⁹ Masson erklärte das gedankliche Prinzip dieser „automatischen Zeichnungen“ in seinem Vortrag „Propos sur le Surréalisme“ im Jahre 1961. Er äußerte, dass der Künstler in sich zunächst die Leere herstellen müsse, da die automatischen Zeichnungen ihre Basis im Unbewussten hätten. Es sei wie eine unerwartete Geburt. Das Ergebnis jener ersten Phase seien reine „Schmierereien“. In der zweiten Phase würde das Bild seine Rechte in Anspruch nehmen. Sobald es zum Vorschein komme, müsse der Künstler die Arbeit beenden. Das Bild sei nur ein Rest, ein Überbleibsel. Eine Unterbrechung zwischen diesen beiden Phasen dürfe nicht stattfinden. „Wenn eine Pause dazwischen wäre, wäre das erste Ergebnis völlig abstrakt, und die Beharrlichkeit in der zweiten Phase wäre auf *surrealistische Weise* akademisch! [...]“ Lichtenstern 1992, S. 150 u. der auf S. 198 in Anm. 8 wiedergegebene französische Originaltext.

wesentlichen Grundlagen seiner „halbautomatischen Zeichnungstätigkeit.“²⁷⁰ Der Linie kommt dabei eine wesentliche Bedeutung zu.

„Sie ergreift sich leidenschaftlich selbst, jagt sich selber nach, nur gebunden, so scheint es, an einen ersten affektiven Impuls, der der Zeichnung jeweils ihren unverwechselbaren Duktus vorgibt, aus dem die „rhythmische Einheit“ des Ganzen resultiert.“²⁷¹ Die sexuelle Thematik ist ihm dabei in seinen Gestaltungen ein wesentlicher „erotischer Unterbau“.²⁷²

Die Dominanz der Linie, das Spiel im Wechsel markanter Schraffuren und Linien mit dem Liniengrund ist für viele Grafiken von Hoffmann-Ybbs kennzeichnend. Im affektiven Linienduktus wird auch immer wieder die Sexualität, zumeist in Form markanter Phallusdarstellungen, thematisiert. Sie sind sowohl in den beiden zuletzt genannten Arbeiten zu bemerken, als auch in vielen anderen Grafiken körperliches Kennzeichen seiner Fantasiewesen.

Die stilistische Signifikanz der Linie, wie sie bei den „dessin automatiques“ von André Masson zu beobachten ist, lässt sich bei Hoffmann-Ybbs nur im Übertragenen Sinne beobachten. Die Linie ist in seinen Werken zwar ein bedeutendes Stilkriterium. Das Ziehen der linearen Formen und „Bewegungen“ während des künstlerischen Gestaltungsprozesses passierte jedoch nicht durch Zufall. Hoffmann-Ybbs nahm seine fantasievollen Bildideen zum Anlass, linear zu gestalten. Im autonomen Prozess der bildnerischen Umsetzung wurde seine Linie „formgebend“ für konkrete Bildfantasien, die er während des Malens spontan, analog zu den Kriterien für die „dessin automatique“, in Auseinandersetzung mit seinen Erinnerungen erlebte.

„Seine ganze Konzentration und sein ganzes Feingefühl ist an der Vision die wie ein natürliches Geschenk von innen ausgeht geleitet und er muß[ss] nur von dieser Gunst Gebrauch machen. Von da an hat er die Kapazität vorzustoßen, wählt den richtigen Moment der Anstrengung, um sich zurückzuziehen, weil sein Können bereits gezeigt ist.“²⁷³

Das Lineare in der Gestaltung der Bildelemente, gekoppelt an die ihm eigene Vorstellungswelt mit ihren fantasievollen Erinnerungen, wird in der Kaltnadelradierung „Nach unten“ (Abb. 32) fassbar. Im Durcheinander menschlicher und tierischer

²⁷⁰ Lichtenstern 1992, S. 150.

²⁷¹ Ebenda, S. 151.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Brollo 1997, S. 12-14.

Körperelemente in Verbindung mit geometrischen Strukturen werden formale und stilistische Annäherungen an Werke von Pablo Picasso sichtbar.

Picasso schuf anlässlich der Weltausstellung von 1937 für den spanischen Pavillon das großformatige Wandbild „Guernica“ (Abb. 72). Das Bild ist als allegorische Komposition ein zeitgeschichtliches Symbol des Kriegsterrors jener Zeit.²⁷⁴

Im großen Format arrangierte der Künstler verschiedene Figurengruppen zu einem Gefüge, in dem eine strenge Ordnung und Starrheit vermieden wird. Das Miteinander und Nebeneinander verletzter oder getöteter menschlicher und tierischer Körper zeigt jenes elementare Konglomerat, das Hans Hoffmann-Ybbs zum Motiv wurde. Die lineare und durch Umriss gekennzeichnete Grafik von Hoffmann-Ybbs findet in der ersten Fassung Picassos zu „Guernica“ ein stilistisch und motivgeschichtlich verwandtes Vorbild.²⁷⁵

Picasso wählte im Zentrum des Bildes ein verwundetes Pferd als Motiv. Es ist in unnatürlicher Pose, mit nach links gewendetem Hals und aufgerissenem Maul, dargestellt. Diesem Motiv gingen eine Reihe von Studien voraus (Abb. VII). In einigen Arbeiten von Hans Hoffmann-Ybbs ist das Pferd als Bildelement oder Thema zu erkennen. Die Tuschzeichnung „Die Jagd“ (Abb. V) zeigt das Tier in einer expressiven, unruhigen Haltung. Für die Ausstellung „Rückzug und Vorhut – von den Schützengräben der Dolomitenfront zum Vereinten Europa“ (19. März bis 4. Juni 2000 im Museo Casabianca in Malo/Vicenza) fertigte Hoffmann-Ybbs drei großformatige Bilder an und brachte seine Betroffenheit zum Thema „Stellungskrieg an der Dolomitenfront“ künstlerisch zum Ausdruck (Abb. VI). Sowohl in dem Bild „Schmerzgrenze“, als auch „Letzte Maske“ ist das Motiv „verwundetes Pferd“ zentrales Thema seiner Ausführung. In den Gesprächen über dieses Projekt, erklärte mir Hoffmann-Ybbs, „dass er mit seinen Bildern den Schmerz und die Qual, die der Krieg allen „Kreaturen“ dieser Erde bringt, zum Ausdruck bringen wolle. Er meinte jedoch, dass das Drama des geschundenen Tieres ärger sei, als die erschossenen Soldaten, denn letztere hätten gewusst, was sie tun.“

Hoffmann-Ybbs wählte, analog zu Picasso, eine allegorische Komposition und das Motiv „Pferd“ zur Darstellung des Kriegsterrors. Die Gegenüberstellung der Grafiken Picassos und dem Bild „Letzte Maske“ von Hoffmann-Ybbs lässt formale Anregungen durch das Werk des spanischen Künstlers erkennen.

Noch deutlicher sind die Ähnlichkeiten zu dem Werk „Das Beinhaus“ (3. Zustand; Abb. 73, 73a). Es gehört zu den Hauptwerken aus der Zeit knapp vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Picasso thematisierte in diesem Bild einen Leichenberg von Menschen nach ihrer Exekution. Die elementar stilisierten Figuren sind durch wenige Striche umrissen. Das Übereinander der Körper lässt die Konturen und Binnenzeichnungen einander durchdringen. Es führt dazu, dass sich die Einzelformen auflösen und ein Netz von Linien

²⁷⁴ Die kleine baskische Stadt Guernica wurde im Zuge des spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) am 26.04.1937 während eines dreieinhalb Stunden dauernden Angriffs total zerstört. Der Angriff wird gemeinhin als reiner Terrorakt angesehen, da das Ziel militärisch belanglos war. Nachdem Picasso vom Bombardement der Stadt erfuhr, revidierte er die ursprüngliche Bildidee, die er für diesen Auftrag zunächst gewählt hatte, und schuf in nicht mehr als fünf Wochen „Guernica“. Warncke 2007, S. 387-401.

²⁷⁵ Picasso dokumentierte die Entwicklungsgeschichte zu „Guernica“ in 45 präzise datierten Vorstudien und mit einer Reihe von Fotografien der unterschiedlichen Bildzustände. Warncke 2007, S. 390-392.

gebildet wird. Es scheint unentwirrbar. Architektonische Versatzstücke lassen eine räumliche Disposition erkennen.²⁷⁶

Hoffmann-Ybbs wandte in „Nach unten“ jenes Gestaltungsprinzip an, dass an das dicht an dicht gedrängte Übereinander von Körpern, wie es Picasso in „Das Beinhaus“ formulierte, erinnert. Wenngleich die Vermischung menschlicher und tierischer Figuren Parallelen zu dem Bild „Guernica“ aufzeigen, ist die stilistische und formale Nähe zu „Das Beinhaus“ offensichtlicher.

Gerade die letzten Gegenüberstellungen und Vergleiche haben gezeigt, dass Hans Hoffmann-Ybbs sich nicht nur in thematischer, sondern auch in stilistisch-formaler Hinsicht von Bildkompositionen vorangehender Künstlergenerationen inspirieren lies.

Die Genialität seines künstlerischen Vermögens lag unter anderem in der Fähigkeit begründet, sie in einer Vielzahl unterschiedlichster Techniken zur Anwendung zu bringen. Hoffmann-Ybbs beschäftigte sich eingehend mit den Techniken der Druckgrafik. Er schätzte aber vor allem auch die künstlerischen Möglichkeiten, die er mit Rohrfeder und Tusche erzielen konnte. Für viele seine Tuschzeichnungen bevorzugte er Nepalpapier als Bildträger. Er betonte die indifferente Faltung des Papiers, das durch seine Bewegtheit eine gewisse Vorgabe für die Liniebildung darstellte. Die Faltung und Oberflächenbeschaffenheit des Bildträgers animierte das Fantasievermögen des Künstlers. Das Papier hat keine klaren Abgrenzungen. Es ist wie das Vermögen für fantasievolle Vorstellungen unklar. Er sprach von der eigenen Magie, die für ihn von den Strukturen des Papiers ausging.²⁷⁷

Die Linie ist in vielen seiner Zeichnungen unterbrochen. Hoffmann-Ybbs äußerte, „dass sie im Jenseits versinken würde. Die Zeichnung wäre immer nur ein Teil, ein Abriss der Welt.“²⁷⁸

Bezüglich der Linie kam auch seine Wertschätzung gegenüber der asiatischen Kunst zum Ausdruck. Die fernöstlichen Künstler würden in ihren Tuschezeichnungen, „[...] knapp

²⁷⁶ Die Anregung für das Bild „Beinhaus“ erhielt Picasso durch einen spanischen Film. Darin wurde die Ermordung einer Familie in ihrer Küche gezeigt. Das Gemälde entstand zwischen Februar und Mai 1945 und bringt die Darstellung politisch motivierten Terrors zur Aussage. Warncke 2007, S. 463-465.

²⁷⁷ An dieser Stelle sei nochmals auf Leonardos „Traktat über die Malerei“ erinnert. (s. Kapitel 2.1.) Er rät, die Stellen einer Mauer genau zu betrachten, um fantasievolle Dinge zu entdecken. Hoffmann-Ybbs lies sich unter anderem über die Strukturen des Papiers anregen, seinen fantasievollen Gestalten Form zu geben. Schön 2000 (o. Paginierung).

²⁷⁸ Ebenda.

und ehrlich formulieren. Die Linien ihrer Grafiken würden das sogenannte ehrliche, technische Handeln zum Ausdruck bringen.“²⁷⁹

Das „Non-finito“ als künstlerisches Gestaltungselement im Sinne des absichtlich fragmentarischen Nicht-Fertig-Machens führt im Zuge des künstlerischen Vortrags zu einem vehementen Hinwerfen der Figur. Es verhindert die Trennung von Körper und Raum und erhöht die Verlebendigung des Dargestellten. Das „Verschwiegene“ wird durch das Auge des Betrachters aktiv ergänzt. Die Figur erhält erst durch das Vorstellungsvermögen und die Fantasie des Schauenden seine volle Gestalt.

Hoffmann-Ybbs wandte dieses Gestaltungsprinzip in vielen seiner Grafiken an. Exemplarisch sei hier auf die Grafiken „Er“ und „Die Beiden“ (Abb. 37, 39) verwiesen.

Im Vergleich zu der Tuschepinselzeichnung „Waschbär“ (Abb. 74) von George Sklar sowie der Grafik „Drei Studien von Katzen“ (Abb. 75) von Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) werden die stilistischen Parallelen zu den fernöstlichen Gestaltungsprinzipien erkennbar. Es sind Stenogramme von Naturdingen, die im allgemeinen nicht der traditionellen europäischen Anschauung von Naturstudien entspricht. Die Minimalität der Linienangaben fördert den Ausdruck und die Lebendigkeit der dargestellten Tiere. Die Grafiken von Hoffmann-Ybbs betonen darüber hinaus das „Menschliche“, die Individualität der Tiercharaktere. Sie gehen über die bloße Darstellung einer Naturform hinaus.

Die Selbstdarstellungen von Hans Hoffmann-Ybbs lassen diese „Psychologisierung“ des gezeigten Individuums im Bild und die grafische Notation der physiognomischen Besonderheiten durch flink und impulsiv gesetzte, wenige Striche ebenfalls erkennen.

In dem Selbstporträt (Abb. I) wird im Vergleich zu der Tuschzeichnung eines fettleibigen Mannes von Shōjō Shōkadō (Abb. 76) erneut die stilistische Nähe zur japanischen Kunst sichtbar. Während das Gesicht der Person in der fernöstlichen Grafik jedoch Zufriedenheit und Wohlbefinden vermittelt, lässt die Selbstdarstellung von Hoffmann-Ybbs eine indifferente Stimmung erkennen. Der Künstler umschreibt seine körperliche Fülle durch eine markante Konturlinie. Die Binnenmodellierung des Gesichtes ist gering. In ihrer Konzentriertheit bringt sie jedoch auch seelische Befindlichkeit zum Ausdruck. Es liegt im Empfinden des Betrachters, die humorige Andeutung durchaus auch mit tiefgründigerem Ernst zu betrachten. Die Karikatur von Hoffmann-Ybbs ist mehr als nur

²⁷⁹ In unseren Gesprächen verwies Hoffmann-Ybbs auf die japanischen und chinesischen Holzschnitte und Tuschezeichnungen, die ihm durch Illustrationen aus Büchern bekannt waren, Schön 2000 (o. Paginierung).

eine belustigende Selbstinszenierung. Sie bietet auch die Möglichkeit, eine durchaus zwiespältige körperliche und seelische Verfassung des Künstlers zu erahnen.

In diesem Punkt kann bezug auf Gianlorenzo Berninis Karikatur des Kardinal Scipione Borghese (Abb. 77) genommen werden. Sie entstand vermutlich während der Sitzung zu der Porträtbüste des Kardinals, die ihn „als in lebhafter Sprech- und Denkkaktion begriffen“ erscheinen lässt.²⁸⁰ Die Zeichnung wurde jedoch sichtlich unabhängig von ihr angefertigt. In der reduzierten Liniensprache ist jener tragikomische Wahrheitsgehalt zu erkennen, der auch in der Selbstkarikatur von Hoffmann-Ybbs sichtbar wird. Die Karikatur des Kardinals von Bernini ist zwar als belustigende Grafik zu verstehen. Sie spielt jedoch auch auf die Befindlichkeit der dargestellten Person an. Der Kardinal verstarb im darauffolgenden Jahr.²⁸¹

In der Selbstdarstellung von 1997 (Abb. II) zeigt Hoffmann-Ybbs über das Gesicht hinaus, seinen rechten Arm. In der Hand hält er einen Stift. Die vermeintlich karikierte Darstellung wird auch hier aufgrund des psychologischen Effekts gemildert. Die Art, wie Bart und Haare durch kurze Striche dargestellt werden, lässt sich auch in der Selbstkarikatur von Henri de Toulouse-Lautrec erkennen (Abb. 78).

Die Nase ist übertrieben groß dargestellt. Auf ihren Rücken sitzt eine Brille. Dahinter verstecken sich kleine Knopfaugen. Sie sind nur als Punkte fassbar. Toulouse-Lautrec überzeichnet den breiten Mund und die abstehenden Ohren seines Gesichtes.

Toulouse-Lautrec hatte zwar im Sinne der Karikatur bewusst übertrieben. Die fotografische Frontalaufnahme von 1896 lässt jedoch durchaus die Gründe für seine Überzeichnungen erkennen. Das Foto von Hoffmann-Ybbs (Abb. IV) zeigt wiederum jenes Gesicht, dass in Verbindung mit einem üppig anmutenden Körper in seinen skizzierten Porträtkarikaturen erkennbar wird.

Diese Selbstinszenierungen in Form von Karikaturen sind ein wichtiges Zeugnis für die Auseinandersetzung der Künstler mit sich selbst. Über das naturnahe Porträt hinaus, können die mit wenigen Strichen und Linien gezeichneten Studien Anspielungen auf die Befindlichkeit oder den Charakter der dargestellten Person liefern. Sowohl Toulouse-Lautrec, als auch Hoffmann-Ybbs waren in ihrer körperlichen Erscheinung auffällig. Diese „Andersartigkeit“ führte zu Kränkungen und hinterlies ihre Spuren in der Persönlichkeit der Künstler.

²⁸⁰ Kanz 2002, S. 234.

²⁸¹ Ebenda.

Ich lernte Hoffmann-Ybbs zu einer Zeit kennen, in der er bereits ein von körperlicher Schwäche gezeichneter Mensch war. Es mögen mehrere Faktoren gewesen sein, die zu der Instabilität seines Gesundheitszustandes führten. Sein Übergewicht war einer davon. Er war dadurch auch in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt, was dazu führte, dass er sich an manchen Tagen nur mühsam und beschwerlich fortbewegen konnte. Darüber hinaus erzählte er mir, dass er als „Fettleibiger“ Scheu hatte, ein öffentliches Bad zu besuchen. Er hatte Angst, angestarrt oder gar ausgelacht zu werden.

Manchmal erschien es mir auch, dass er Angst vor größeren gesundheitlichen Problemen in der Zukunft hatte. Der krankende Körper spiegelte sich auch im Antlitz des Künstlers wieder, aus dem wiederum in seinen Selbstdarstellungen „gelesen“ werden kann.

7. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNG

Federico Zuccari stellte in seiner Schrift *„L’Idea de’pittori, scultori, et architetti“* den bildhaften Vergleich zwischen der Kunst und einem Festmahl bei Tisch an. Er äußerte, dass viele Speisen aufgetragen werden müssten, um die Geschmäcker der Gäste zu befriedigen. Ebenso wäre der Tisch reich und üppig zu dekorieren. Die verschiedenen Vorlieben in der Kunst müssten ähnlich befriedigt werden. Der Fantasie sollten keine Grenzen gesetzt werden.²⁸² Sartre sah mit der Fantasie die Möglichkeit gegeben, jedem Weltzwang zu entkommen. Das Imaginäre würde die fantasievolle Alternative zum „Weltzwang“ bilden.²⁸³

Hans Hoffmann-Ybbs liebte das Kulinarische. Er äußerte, dass er immer wieder viel zu viel zu Essen gekauft hätte.²⁸⁴

Seine Vorstellungswelt war wiederum von einer Überfülle an sinnlichen Erfahrungen beeinflusst worden. Es waren die Erlebnisse und Eindrücke, die den Künstler seit seiner frühesten Jugend geprägt hatten.²⁸⁵ Hoffmann-Ybbs nutzte sein Fantasievermögen, im Sinne von Aristoteles, als eigenes Erkenntnisorgan. Seine Fantasie wurde auch ohne die primäre Wahrnehmung und Sinnesreizung aktiv. Es war seine bedeutendste Kraft im schöpferischen Gestaltungsprozess.

Hoffmann-Ybbs vollzog in manchen seiner künstlerischen Fantasievorstellungen – im Sinne des Capriccio - „Bocksprünge“. Es waren launige Einfälle, die fantasievolle

²⁸² s. Anm. 67, S. 25.

²⁸³ s. S. 36-37.

²⁸⁴ Scheutz o. J. (o. Paginierung); „Als begeisterter Hobby-Koch und Verfasser einer originellen künstlerisch kulinarischen Rezeptsammlung wurde er außer Kunstfreunden auch Gourmands zu einem gewichtigen Begriff“, Baum 1972. Meine Erinnerungen an die Essensvorräte in den Kühlschränken seiner Wohnung sind von einem überreichen Angebot diverser Nahrungsmittel geprägt, Schön 2000.

²⁸⁵ „Die Erlebniswelt meiner Kindheit taucht immer wieder in meinen Werken auf. Aus dem Unbewussten wird sie immer wieder hochgeschwemmt.“ Scheutz o. J. (o. Paginierung).

Bilderwelten und „cose capricciose [...] cose non esistenti“, d.h. kapriziöse Dinge, Dinge (Figuren und Mischwesen) die nicht existieren, entstehen ließen.²⁸⁶ Doch ist es für einen Künstler des 20. Jahrhunderts zulässig, seine Bilder als „moderne Capricci“ zu verstehen? Haben seine Arbeiten Capriccio-Charakter? Gehen wir von der Tatsache aus, das alles das, was außerhalb der Norm steht, Regelbrüche liefert und launige Einfälle umsetzt, als „Capriccio“ definiert wird: ja.²⁸⁷

Es sind oftmals auch seine Fantasiewesen selbst, die innerhalb „ihrer“ Welten Regeln überschreiten. Sie sind jedoch nicht jenem „Weltzwang“ (zit. n. Sartre) unterlegen, der derartiges verbieten würde. Hoffmann-Ybbs lässt sie bewusst die Normen brechen. Das eigene „Seelische“ wurde transformiert. In der Imagination seiner Bilder ist das Prinzip grenzenloser Freiheit gültig. Es gibt keine Einengungen.

„[...] Denn Hans Hoffmann-Ybbs steckt seine Nase hinaus in alle Richtungen, ohne die seine zu verlieren; nie hat er sich einem Programm, einer Theorie unterworfen, [...]“²⁸⁸

Das, im übertragenen Sinne, „Richtungslose“ wird in den wenigen Texten über die Arbeiten von Hoffmann-Ybbs immer wieder auch dann aufgezeigt, wenn es darum geht, die stilistische Eigenständigkeit und unabhängige Entwicklung seiner Kunst zu betonen.

Sicherlich, die Vielfalt und Vielschichtigkeit seiner fantasievollen Bildkompositionen ist einzigartig. Die Gestaltungsprinzipien, die seinen Figuren und Bildthemen zugrunde liegen, sind jedoch nicht neu und voraussetzungslos. In den Vergleichen ging es daher nicht primär um die Abhängigkeit von Vorlagen oder künstlerischen Vorgängern. Die Untersuchung zielte vielmehr auf das Erkennen und Aufzeigen ähnlicher motivischer oder thematischer Gestaltungsmodi.

Die letzten Gegenüberstellungen haben darüber hinaus erkennen lassen, dass Hoffmann-Ybbs, sollte er „richtungslos“ gewesen sein, zumindest bei manchen seiner Arbeiten

²⁸⁶ Kat. Ausst., Köln/Zürich/Wien 1996/1997, S. 195.

²⁸⁷ Wieland Schmied ging in seinem Aufsatz „Capriccio bei de Chirico, Max Ernst, Margritte, Dali?“ der Frage nach, inwieweit der Begriff Capriccio rechtens auf bestimmte Phänomene der Moderne anzuwenden sei. Ein Regelbruch erscheint nur dann gegeben, wenn es selbige zu brechen gibt. Die Kunst – so Wieland – hatte in den Malern des Fauvismus, des Kubismus, des Expressionismus etc. ihre Normbrecher. Wie konnte beispielsweise in weiterer Folge ein de Chirico die Regeln brechen? Schmied führt bei de Chirico die Perspektive an. Die Gegenstände in seinen Raumbildern sind ohne Orientierung. Der Künstler stellte die absolute Verbindlichkeit in Frage und zerbrach die Perspektive, um das „[...] Miteinander, Nebeneinander, Gegeneinander vieler Perspektiven [zu ermöglichen]“. Bei Dali führt Schmied das Bild „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (La Persistance de la Mémoire) mit der hinlänglich bekannten, „fließenden“ Uhr („aus Pfannkuchen oder Pizzateig“) an, um seine „modernen“ Capricci aufzuzeigen. Schmied 1998, S. 209-223. In der Frage, inwieweit der Begriff „Capriccio“ tatsächlich und unter Berücksichtigung von Regeln, auf Bilderfindungen von Hoffmann-Ybbs anwendbar ist, sei hier noch das Schlusszitat von Ekkehard Mai aus seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog über das „Capriccio“ angeführt: „Alles Capriccio, oder was? Ende offen, alles offen. Ewiges Capriccio.“ Kat. Ausst., Köln/Zürich/Wien 1996/1997;

²⁸⁸ Sottriffer 1997.

„orientiert“ war. Es konnte gezeigt werden, dass die stilistischen und technischen Methoden der Stenogramme von Naturdingen, d. h. die blitzartige Niederschrift der Figuren, konkret auf die künstlerische Auseinandersetzung mit asiatischer Zen-Malerei zurückgeht.²⁸⁹ Hoffmann-Ybbs sprach selbst seine Bewunderung für diesen Stil aus. Die genauere Kenntnis surrealistischer Arbeiten von Masson und Picasso dürfte aufgrund der gezeigten Gegenüberstellungen wahrscheinlich sein. Die Nähe seiner Grafik „Nach unten“ (Abb. 32) zu Picassos „Beinhaus“ (Abb.) untermauert diese Annahme.

„Er ist unübersehbar, nicht nur seines mächtigen Sichdaherbewegens wegen, sondern auch als Eigner eines ganz besonderen Blicks, der es zuwege bringt, die verschiedensten optischen Phänomene zusammenzuführen.“²⁹⁰

Hoffmann-Ybbs „sammelte“ Zeit seines Lebens Eindrücke von Gesehenem, Erlebtem, die ihm „[...] aus dem Unbewussten [...] hochgeschwemmt“²⁹¹, in seinen kreativen Prozessen inspirierten. Seit seiner Übersiedelung nach Schloss Parz war er darüber hinaus mit einer einzigartigen Erlebniswelt, die in unmittelbarer Nähe lag, konfrontiert. Das überreiche Angebot an Fauna und Flora wurde zur wahren Fundgrube für ihn. Es stellte ein unerschöpfliches Reservoir dar, das im Wandel der Jahres- und Tageszeiten erlebt werden konnte. Ähnliches galt auch für Alfred Kubin. Er wohnte nicht weit von Hoffmann-Ybbs entfernt in Schloss Zwickledt bei Wernstein am Inn. An seinen Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando schrieb er 1908: „Ich bin der Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen. Angestrebt wird von mir, dieses tief in meiner Menschlichkeit wurzelnde geheimnisvolle Reich, zu leben und in feste künstlerische Formen zu gießen.“²⁹² Sind hier nicht Parallelen zu Hoffmann-Ybbs aufgezeigt? Darf der „Kubin-Kosmos“²⁹³ nicht als ideal gelten, wenn es um „Vorbildwirkung“ im Sinne von Lebensumständen und künstlerischer Intention geht?

Wie auch Kubin schuf Hoffmann-Ybbs Bestiarien. Eine Vielzahl an fantasievollen, oftmals auch beängstigenden Wesen entstanden aus seiner Hand und bevölkern seine Werke. Es wäre noch ein reiches Angebot an offenen Fragen vorhanden, die zu den künstlerischen Parallelen und Verwandtschaften von Hoffmann-Ybbs und Kubin gestellt werden könnten. Darüber hinaus wäre es von Interesse, generelle Untersuchungen über

²⁸⁹ In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von Boris Brollo interessant. Er schrieb: „Möglicherweise die Zurückgezogenheit im Schloß Parz, seine Isolation, lässt mich ihn als antiken chinesischen Mönch sehen, der seine Beziehung mit dem Geist in seiner täglichen malerischen Aufgabe erfüllt; [...]“. Brollo 1997, S. 13-14.

²⁹⁰ Sotriffer 1997, S. 9.

²⁹¹ Scheutz o. J. (o. Paginierung).

²⁹² zit. n. Assmann 1994, S. 19.

²⁹³ zit. n. ebenda.

das umfangreiche Werk von Hoffmann-Ybbs und seine Berührungspunkte mit dem Fantastisch-Surrealen der österreichischen Vorgänger-Generation. Hierzu möchte ich auch den Künstler Franz Sedlacek (1891-1945) einbinden.

Wie für die Fantasie des Künstlers, sollte auch hier gelten: grenzenlose Freiheit! Es gäbe noch genug aufzuarbeiten.

Gefesselt

die Lippen des Rohrsängers

wächst im Sumpf der Polarsternbitterklee

Die Erdhornisse saugt Asphalthonig;

Sisyphosstein liegt kalt im Erdschatten des Sirius;

Im Teichmonddrachenbaum baut Eulenspiegelhecht

*sein Nest in die Wurzeln des Kuckuck's*²⁹⁴

²⁹⁴ Hofmann-Ybbs , Avanti o.J. (ohne Paginierung).

8. LITERATURVERZEICHNIS

Albanese o.J.

Marilia Albanese, Das Antike Indien, Von den Ursprüngen bis zum 13. Jahrhundert, Köln o.J.

Aristoteles, De anima.

Aristoteles, De anima/ Von der Seele, übers. und hg. von Olof Gigon, München 1983.

Baltrušaitis 1997

Jurgis Baltrušaitis, Das phantastisch Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Berlin 1997.

Baum 1978

Peter Baum, Im Spannungsfeld von Tier und Natur. Anmerkungen zu den Bildern und Zeichnungen von Hans Hoffmann-Ybbs, in: Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst. 1978, hg. von der Neuen Galerie der Stadt Linz, Linz 1978, S. 19-22.

Bichler 1995

Reinhold Bichler, Von der Insel der Seligen zu Platons Staat. Geschichte der antiken Utopie, Teil I. (Alltag und Kultur im Altertum, Bd. 3, hg. von Reinhold Bichler/ Herbert Grassl/ Ingomar Weiler), Wien/Köln/Weimar 1995.

Bilstein 2002

Johannes Bilstein, Unsere Tiere, in: Johannes Bilstein/ Matthias Winzen (Hg.), Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen, Kat. Ausst., Köln 2002, S. 13-30.

Binsfeld 1956

Wolfgang Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur, phil. Diss. (ms.), Köln 1956.

Brollo 1997

Boris Brollo, Der verträumte Blick von Hans Hoffmann-Ybbs, in: Hoffmann-Ybbs 1997, S. 12-14.

Camassa 1998

s. Hist. Wörterb. d. Philosophie

Cassin/Bottéro/Vercoutter 1998

Elena Cassin /Jean Bottéro/Jean Vercoutter (Hg.), Die Altorientalischen Reiche I. Vom Paläolithikum bis zur Mitte des 2. Jahrtausends (Fischer Weltgeschichte, 2) Frankfurt/a. M. 1998.

Dinzelbacher 1996

Paul Dinzelbacher, Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie, Paderborn/München/Wien/Zürich 1996.

Drehse u.a. 2001

Volker Drehse u.a. (Hg.), Wörterbuch des Christentums, München 2001.

Ewinkel 1995

Irene Winkel, De monstribus. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit, 23), Tübingen 1995.

Fink 2001

Fink Gerhard (Hg.), Ovid. Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen (nach der ersten dt. Prosaübersetzung von August von Rode) Düsseldorf/ Zürich, 2001.

Freud 1970

Freud Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, in: Alexander Mitscherlich u.a. (Hg.) Sigmund Freud, Psychologische Schriften. Studienausgabe, Frankfurt am Main 1970, IV. S. 9 – 219.

Gottschalk 1996

Gottschalk Herbert, Lexikon der Mythologie, Frankfurt/a. M. 1996.

Grandville o.J.

Grandville, Das gesamte Werk. Einleitung von Gottfried Sello, 2 Bände, München o.J.

Grassi 1984

Grassi Ernesto, Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens, Frankfurt/M. 1984.

Grumach 1988

Grumach Renate (Hg.), Dorothea Kuhn. Typus und Metamorphose, Marbach/N. 1988.

Hammer-Tugendhat 1975.

Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch und die Bildtradition, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1975.

Heinisch 1988

Heinisch Severin, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft (Kulturstudien, Bd. 14, Bibliothek der Kulturgeschichte, hg. von Hubert Ch. Ehalt/ Helmut Konrad), Wien/Köln/Graz 1988.

Hendrich 2005

Geert Hendrich, Arabisch-Islamische Philosophie. Geschichte und Gegenwart, Frankfurt/ Main 2005.

Hist. Wörterb. d. Philosophie 1998

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Basel 1989, Artikel „Phantasia“, Sp. 516-535.

Hoffman-Ybbs, Dokumente

Hans Hoffmann-Ybbs, Dokumente, Privatbesitz.

Hoffmann-Ybbs , Avanti o.J.

Hans Hoffmann-Ybbs, Gedicht, in: Avanti Ybbs 85/86 (Titel), Parz o.J. (ohne Paginierung)

Hoffmann-Ybbs 1997

Hans Hoffmann – Ybbs (Hg.), Hans Hoffmann – Ybbs. Zeichnungen, Druckgrafik, Malerei, Parz 1997.

Impelluso 2005

Impelluso Lucia, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere, Fabelwesen (Bildlexikon der Kunst, hg. von Stefano Zuffi, Bd. 7), Berlin 2005.

Iser 1991

Iser Wolfgang, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt/M. 1991.

Jahn 1989

Jahn Ilse(Hg.), Geschichte der Biologie. Theorien. Methoden. Institutionen. Kurzbiografien (3. korrigierte Sonderausgabe der 3. Auflage 1989), Hamburg 2004.

Kanz 1998

Roland Kanz, Capriccio und Grotteske, in: Ekkehard Mai/ Joachim Rees (Hg.), Kunstform Capriccio, Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 6, hg. von Christian Posthofen), Köln 1998, S. 13-33.

Kanz 2002

Roland Kanz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002.

Kasten 1997

Kasten Walter, Hans Hoffmann-Ybbs, in: Hoffmann – Ybbs 1997, S. 6 – 8.

Kat. Ausst., Wels 1951

Welser Kunstschaffen, Kulturwochen, Wels 1951.

Kat. Ausst., Graz 1959.

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Hg.), Zeitgenössische Künstler aus Ober- und Niederösterreich, Graz 1959.

Kat. Ausst., Köln/Zürich/Wien 1996

Ekkehard Mai (Hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei-Zeichnung-Graphik, Kat. Ausst., Köln/Zürich/Wien 1996/1997.

Kienzle/zur Nedden/Ruppel 1986

Siegfried Kienzle/ Otto C.A. zur Nedden/ Karl H. Ruppel (Hg.), Reclams Schauspielführer, Ditzingen 1986.

König/Winkler/Bayer/Hopp 1973

Roderich König/Gerhard Winkler/ Karl Bayer/Joachim Hopp (Hg. und Übers.), Naturkunde (Naturalis historia, lat./dt), München 1973.

Kristeller 1972

Kristeller Paul Oskar, Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt/Main 1972.

Kröll 1994

Katrin Kröll/ Hugo Steger (Hg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Freiburg i. Breisgau 1994, S. 11-107.

Kuhn 1986

Helmut Kuhn, Der Kupferstecher Ranzoni, in: Der Kupferstecher Hans Ranzoni d. J. Österreichische Exlibris-Gesellschaft, Wien 1986, S. 5-8.

Kuhn 1988

Dorothea Kuhn, Grundzüge der Goetheschen Morphologie, in: Goethe-Jahrbuch 1978, S. 199-211.

Lichtenstern 1990

Christa Lichtenstern, Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Runge bis Joseph Beuys (Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Christa Lichtenstern, Bd. 1) Weinheim 1990.

Lichtenstern 1992

Christa Lichtenstern, Metamorphose vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst (Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Christa Lichtenstern, Bd. 2), Weinheim 1992.

Lovejoy/Boas 1965

Arthur Oncken Lovejoy / George Boas, Primitivism and Related Ideas in Antiquity. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Antiquity, I, New York 1965.

Luff/Steer 2003

Robert Luff / Georg Steer (Hg.), Konrad von Megenberg. Das Buch der Natur, II, Kritischer Text nach den Handschriften, Tübingen 2003.

Luz 1987

Christiane Luz, Das exotische Tier in der europäischen Kunst, Stuttgart 1987.

Mahon 1971

Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, Westport 1971.

Marco Polo 1986

Marco Polo, Il Milione. Die Wunder der Welt (Übersetzung und Nachwort E. Guignard), Zürich 1986.

Marijnissen 1999

Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 1999.

Mode 2005

Heinz Mode, Fabeltiere und Dämonen, Berlin 2005.

Mommsen 1958

Theodor Mommsen (Hg.), C. Iulii Solini Collectanea rerum memorabilium, Berlin 1958.

Pagnoni-Sturlese 1998

s. Hist. Wörterb. d. Philosophie

Platon, Politeia

Platon, Politeia/ Der Staat, übers. und hg. von Karl Vretska (Reclam), Ditzingen 2006.

Platon, Thaitetos

Platon, Theaitetos/ Theätet, übers. und hg. von Ekkehard Martens (Reclam), Dietzingen 2003.

Perrig 1987

Alexander Perrig, Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde, in: Kroeber Thomas/Pickerodt Gerhart (Hg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a.M. 1987, S. 31-87.

Pochat 1970

Götz Pochat, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, 21), Stockholm 1970.

Pochat 1986

Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

Pochat 1996

Götz Pochat, Utopie in der bildenden Kunst, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), Utopie. Gesellschaftsformen, Künstlerträume, Graz 1996, S. 69-100.

Pochat 1997

Götz Pochat, Das Fremde im Mittelalter. Darstellungen in Kunst und Literatur, Würzburg 1997.

Pokorny 2007

Erwin Pokorny, Hieronymus Bosch hält sich bedeckt. Zu Forschungsstand und rezenter Literatur, in: Kunstchronik 2007, 3, S. 129 – 133.

Putz 1965

Otto Putz, Künstlergruppe Parz, in: Kat. Ausst., Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, 1965, 5-6.

Raith 1967

Werner Raith, Die Macht des Bildes. Ein humanistisches Problem bei Gianfrancesco della Mirandola, München 1967.

Ränsch-Trill 1996

Barbara Ränsch-Trill, Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, hg. von Lorenz Dittmann/Ursula Franke/Frank-Lothar Kroll/ Maria Moog-Grünwald, 3), Bonn 1996.

Ranzoni 1986

Hans Ranzoni d.J., Aus meinem Leben, in: s. Kuhn 1986, S. 9-34.

Reichert 1994

Folker E. Reichert, Begegnung mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters, hg. von Horst Fuhrmann, 16), Sigmaringen 1994, 15-64.

Raith 1967

Werner Raith, Die Macht des Bildes. Ein humanistisches Problem bei Gianfrancesco della Mirandola, München 1967.

Reitzenstein 1963

Richard Reitzenstein, Hellenistische Wundererzählungen, Stuttgart 1963.

Rosenberg 1967

Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen, München 1967.

Rosien 1952

Waltraud Rosien, Die Ebstorfer Weltkarte, Hannover 1952.

Sachs/Badstübner/Neumann 2004

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann (Hg.), Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004.

Satre 1962

Jean Paul Satre, Das Imaginäre, Reinbek 1962.

Scheler 1979.

Max Scheler, Schriften aus dem Nachlass (Zur Wesenslehre und Typologie), Gesammelte Werke, 11, Bern/München 1979.

Scheutz o.J.

Waltraud Scheutz, Hans Hoffmann-Ybbs' Erinnerungen, Artikel d. Zeitschrift HfG, Linz o.J. (ohne Paginierung).

Schmied 1998

Wieland Schmied, Capricci bei de Chirico, Max Ernst, Margritte, Dali?, in: s. Kanz 1998, S. 209-223.

Schiffkorn 1998

Aldemar Schiffkorn, in: Künstlerzentrum Wasserschloß Parz Grieskirchen 1964/1998, Kat. Ausst., Grieskirchen 1998 (ohne Paginierung).

Schmieder 1994

Felicitas Schmieder, Europa und die Fremden. Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters, hg. von Horst Fuhrmann, 16), Sigmaringen 1994.

Schön 2000

Markus Schön, schriftliche Aufzeichnungen über Hans Hoffmann-Ybbbs (unpubl.), Parz/Wien 2000 (ohne Paginierung).

Seel 1995

Otto Seel (Hg.), Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik, Zürich 1995.

Silver 2006.

Lary Silver, Hieronymus Bosch, München 2006.

Sottriffer 1997

Kristian Sottriffer, Über Hans Hoffmann-Ybbs, in: Hoffmann-Ybbs 1997, S. 9-12.

Steiner 1994

Reinhard Steiner, Formen der Unordnung. Über Drölerie im Mittelalter, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck/ Kerstin Hengeross-Dürkop, Frankfurt/Main 1994, Bd. 1, S. 505 – 513.

Stoll 2003

Heinrich Wilhelm Stoll, Handbuch der Religionen und Mythologie der Griechen und Römer, Wiesbaden 2003.

Stowasser 1994

Stowasser, lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, Ausg. 1994, Wien/München/Oldenbourg, 1994.

Tartarkiewics 1987

Tartarkiewics, Geschichte der Ästhetik, 3, Basel/Stuttgart 1987.

Unterkircher 1986

Unterkircher Franz (Hg.), Tiere, Glaube, Aberglaube. Die schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium, Graz 1986.

Unverfehrt 1980

Gerd Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980.

Unverfehrt 1985

Gerd Unfervehrt, Karikatur – zur Geschichte eines Begriffs, in: Ders. u.a. (Hg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Kat. Ausst., München 1985, S. 345-354.

Vandenbroeck 1987

Paul Vandenbroeck, Zur Herkunft und Verwurzelung der „Grillen“. Vom Volksmythos zum kunst- und literaturtheoretischen Begriff, 15. - 17. Jahrhundert, in: De zeventiende eeuw, 3, Heft I, 1987, S. 52-84.

Vetter 2007

Helmut Vetter, Die Philosophie der europäischen Antike. II, Von Aristoteles zum Neuplatonismus (Skriptum d. Vorlesung), Wien 2007.

Völker 1994

Klaus Völker (Hg.), Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, Frankfurt/a. M. 1994.

Warncke 2007

Carsten-Peter Warncke (Text)/ Ingo F. Walther (Hg.), Pablo Picasso 1881-1973, Bd. 2, Bonn 2007.

Weddigen 2000

Tristan Weddigen (Hg.), Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000.

Wehrberger 1994

Kurt Wehrberger, Der Löwenmensch, in: Der Löwenmensch. Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit (Ausst. Kat. Ulm), Ulm 1994, S. 28-45.

Wittkower 1984

Rudolf Wittkower, Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Die Wunder des Ostens. Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer, Köln 1984, S. 87-151.

9. ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1-6: Privatbesitz, Wien, Kopie n. Fotografien d. Originale.

Abb. 7, 7a: Privatbesitz, Wien, Kopie n. Original.

Abb. 8-9: Privatbesitz, Wien, Kopie n. Original.

Abb. 10, 11, 12: Hoffmann-Ybbs 1997, Abb. auf S. 22, 29, 51.

Abb. 13-20: Baum 1978, Abb. auf S. 21, 23, 18, 31, 37, 13, 11, 51.

Abb. 21, 21a, 21b: Hans Hoffmann-Ybbs (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, *Animali fantastici*, Kat. Ausst., Casa Giorgione Museum, Castelfranco/ Veneto, 1995 (ohne Paginierung).

Abb. 22, 23, 23a: Hoffmann-Ybbs, *Avanti* o.J. (ohne Paginierung).

Abb. 24: Hoffmann-Ybbs 1997, Abb. auf S. 75.

Abb. 25: Archiv Hans Hoffmann-Ybbs, Privatbesitz, Wels, Abb. von URL:

<http://www.hoffmann-ybbs.at> (dort: Nachlass, Druckgrafik Nr. 30).

Abb. 26: L'istituto per gli Incontricurali/ Neue Galerie der Stadt Linz (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst., Gorizia 1986 (ohne Paginierung).

Abb. 26 a: Privatbesitz, Wien, Kopie n. einer Einladung.

Abb. 27, 27a, 27b, 27c, 27d, 28, 28a: L'istituto per gli Incontricurali/ Neue Galerie der Stadt Linz (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst., Gorizia 1986 (ohne Paginierung).

Abb. 29, 29a: Hoffmann-Ybbs, *Avanti* o.J. (ohne Paginierung).

Abb. 30: L'istituto per gli Incontricurali/ Neue Galerie der Stadt Linz (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst., Gorizia 1986 (ohne Paginierung).

Abb. 31, 32, 33, 34: Hoffmann-Ybbs 1997, Abb. auf S. 92, 93, 97, 87.

Abb. 35: L'istituto per gli Incontricurali/ Neue Galerie der Stadt Linz (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst., Gorizia 1986 (ohne Paginierung).

Abb. 36, 36a: O.Ö Kunstverein (Hg.), Hans Hoffmann-Ybbs, Kat. Ausst.

Landeskulturzentrum Ursulinenhof, Linz 1977, Titelblatt d. Publikation.

Abb. 37, 38, 39: Hoffmann-Ybbs 1997, Abb. auf S. 68, 55, 73.

Abb. 40: Baltrušaitis 1997, S. 18, Abb. 1B.

Abb. 41, 41a: ebenda, S. 30, Abb. 11.

Abb. 42, 43, 44, 45: Marijnissen 1999, Detail von Abb. auf S. 461, 456, 233, 68.

Abb. 46: Mode 2005, Abb. von S. 28.

Abb. 47, 47a, 47b, 47c: Pochat 1996, S. 78, Abb. 13.

Abb. 48: Luz 1987, S. 6, Fig. 1.

- Abb. 49: Baltrušaitis 1997, S. 211, Abb. 123 A.
- Abb. 50: Virginia Pitts Rembert, Bosch. Hieronymus Bosch und die Lissabonner Verführung. Eine Perspektive aus dem dritten Jahrtausend, S. 177, Abb. 140.
- Abb. 51: Ariane Delacampagne/ Christian Delacampagne (Hg.), Here be dragons. a fantastic bestiary, Princeton 2003, S. 45, Abb. 36.
- Abb. 52: Ewinkel 1995, S. 351, Abb. 64.
- Abb. 53: ebenda, S. 322, Abb. 33.
- Abb. 54: ebenda, S. 324, Abb. 35.
- Abb. 55: ebenda, S. 388, Abb. 105.
- Abb. 56: Ambroise Paré, Des monstres et prodiges, Genève/Genf 1971, S. 137, Fig. 72.
- Abb. 57: ebenda, S. 138, Fig. 73.
- Abb. 58: Ariane Delacampagne/ Christian Delacampagne (Hg.), Here be dragons. A fantastic bestiary, Princeton 2003, S. 48, Abb. 39.
- Abb. 59: Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, Kat. Ausst., Wien 2002/2003, S. 126, Abb. 69.
- Abb. 60: Antonia Hoerschelmann/Peter Weiermair (Hg.), Von Schiele bis Wotruba. Arbeiten auf Papier 1908 bis 1938, Kat. Ausst., Wien/Frankfurt/a. Main 1995, S. 138,
- Abb. 61: Lichtenstern 1992, S. 217, Abb. 160.
- Abb. 62: Lichtenstern 1990, S. 41, Abb. 8.
- Abb. 63: Grandville o. J., Abb. auf S. 1206.
- Abb. 64: Grandville o. J., Abb. auf S. 1241.
- Abb. 65: Grandville o. J. Abb. auf S. 1035.
- Abb. 66: Grandville o. J. Abb. auf S. 955.
- Abb. 67, 67a: Grandville o. J. Abb. auf S. 925.
- Abb. 68: Grandville o. J. Abb. auf S. 970.
- Abb. 69: Grandville o. J. Abb. auf S. 956.
- Abb. 70: Lichtenstern 1992, S. 156, Abb. 96.
- Abb. 71: Hoffmann-Ybbs, Avanti o.J. (ohne Paginierung).
- Abb. 72: Warncke 2007, S. 397, Abb. „Guernica“ (I. Zustand).
- Abb. 73: Warncke 2007, S. 456, Abb. „Das Beinhaus“ (I. Zustand).
- Abb. 73a: Warncke 2007, S. 457, Abb. „Das Beinhaus“ (3. Zustand).
- Abb. 75: Japanische Zeichnungen. Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Text von John R. Hillier (Bibliothek der Meisterzeichnungen, Bd. 10) o. J., Abb. S. 143.
- Abb. 76: ebenda, S. 121.

Abb. 77: Kanz 2000, S. 234, Abb. 44.

Abb. 78: Unverfehrt 1985, S. 68, Abb. 47.

Abb. 79: Reinhold Heller, Toulouse-Lautrec. Der Maler vom Montmartre, München/New York 1997, S. 118.

Abb. I: Hoffmann-Ybbs 1997, Titelbild d. Publikation.

Abb. II: ebenda, zweites Deckblatt d. Publikation.

Abb. III: ebenda, S. 46.

Abb. IV: Privatbesitz, Wien, Kopie n.

Abb. V: Hoffmann-Ybbs 1997, S. 71.

Abb. VI: Kat. Ausst., Retrovie-Avanguardia 1918-2000. Von den Schützengräben zum vereinten Europa. Dalle trincee all'europa (Edition Grenzgänger, Folge 32), Abb. S. 37.

Abb. VII: Warncke 2007, S. 389, Abb. 8.

10. ABBILDUNGEN



Abb. 1: Hans Hoffmann, bez. „17.VIII.46, Kunigundenkirche, Dürnstein“, Bleistift, Verbleib unbekannt.



Abb. 2: Hans Hoffmann, bez. „alter Hof, ...haus Dürnsdorf“, Bleistift, Verbleib unbekannt.



Abb. 3: Hans Hoffmann, o.T., 1947, Feder mit Tusche, Verbleib unbekannt.



Abb. 3a: Detail



Abb. 4: Hans Hoffmann, o.T., 1947, Feder mit Tusche, Verbleib unbekannt.



Abb. 4a,b: Detail



Abb. 5: Hans Hoffmann, o.T., 1947, Feder mit Tusche, Verbleib unbekannt.



Abb. 6: Hans Hoffmann, o.T., 1947, Feder mit Tusche, Verbleib unbekannt.



Abb. 7: Hans Hoffmann, o.T., 1947, Holzschnitt, Privatbesitz.



Abb. 7a: Detail, Tiere.



Abb. 8: Hans Hoffmann, Ex libris Gerta Huffsky, vor 1950, Radierung, 6,0 x 7,7cm, Privatbesitz.



Abb. 9: Hans Hoffmann, Ex libris Dr. Irmgard Stain, vor 1950, Radierung, 6,1 x 8,5 cm, Privatbesitz.

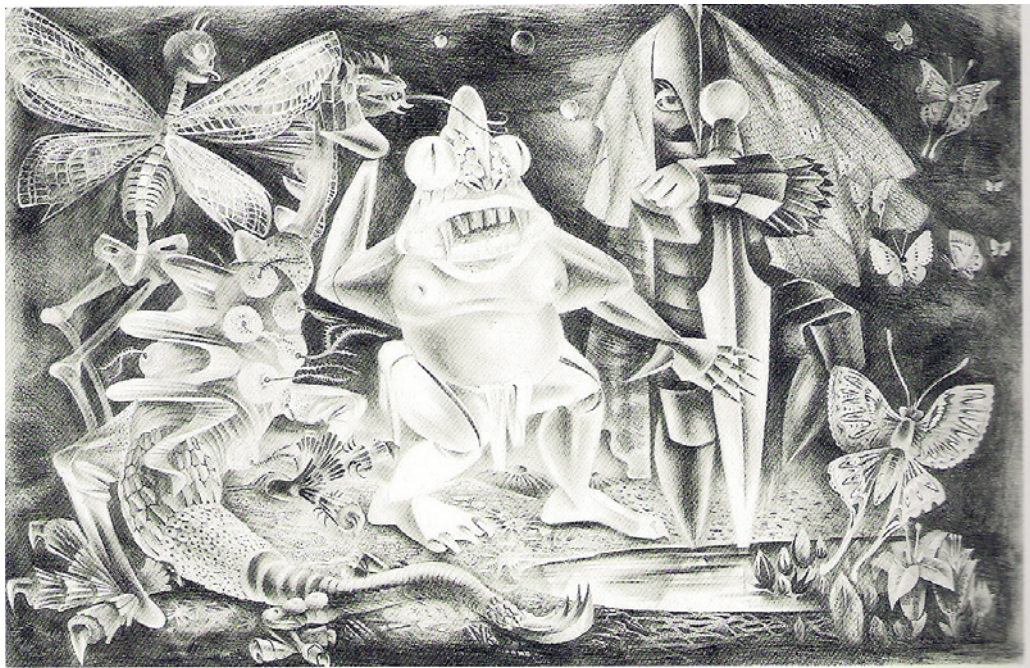


Abb. 10: Hans Hoffmann, Biotop, 1953, Bleistift, 47 x 73 cm, Verbleib unbekannt.

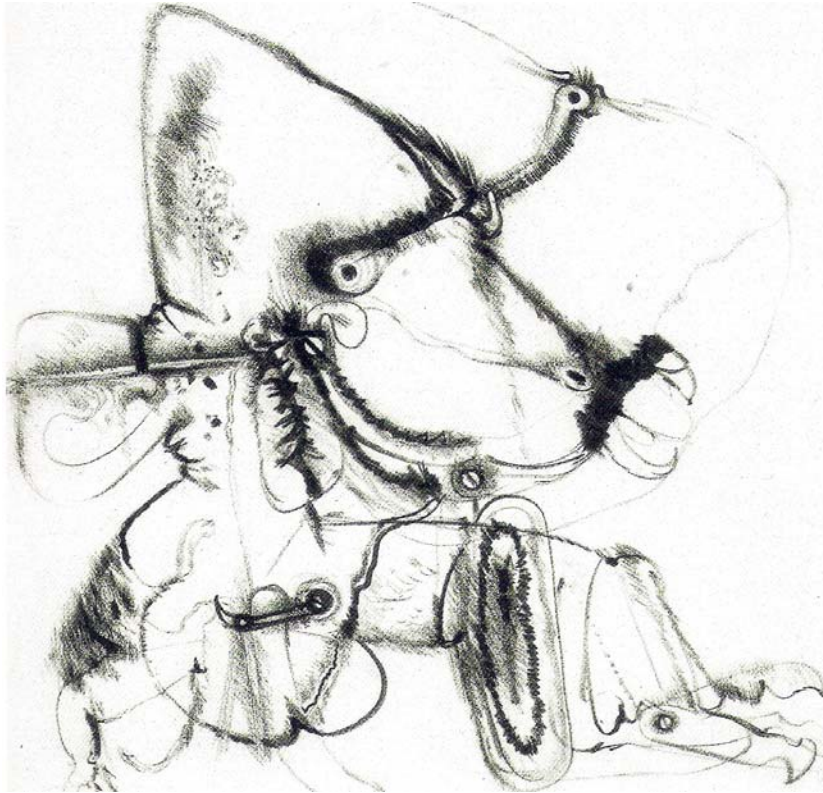


Abb. 11: Hans Hoffmann-Ybbs, Homunculus, 1976, Kohle, 60,5 x 61 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 12: Hans Hoffmann-Ybbs, Neuer Mensch, 1993, Rohrfeder mit Tusche, 30 x 22 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 13: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., vor 1978, Tusche mit Pinsel, Verbleib unbekannt.



Abb. 14: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., vor 1978, Tusche mit Pinsel, Verbleib unbekannt.



Abb. 15: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., vor 1978, Tusche mit Pinsel, Verbleib unbekannt.

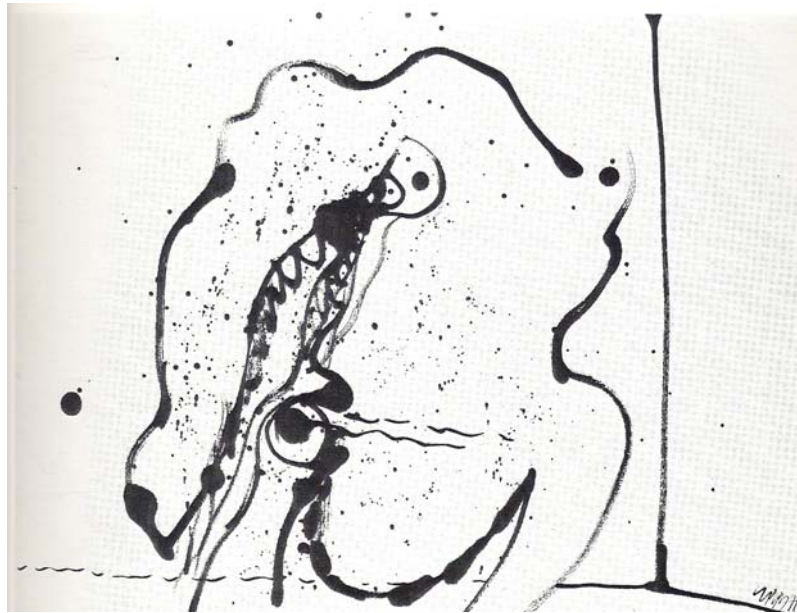


Abb. 16: Hans Hoffmann-Ybbs, Er, 1977, Tusche mit Pinsel, 63 x 48 cm, Verbleib unbekannt.

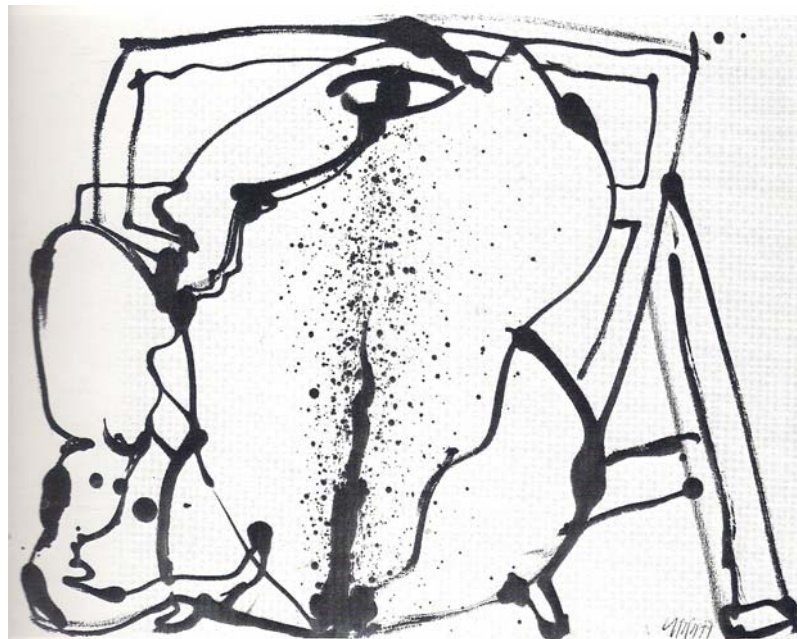


Abb. 17: Hans Hoffmann-Ybbs, Sie, 1977, Tusche mit Pinsel, 62 x 47 cm, Verbleib unbekannt.

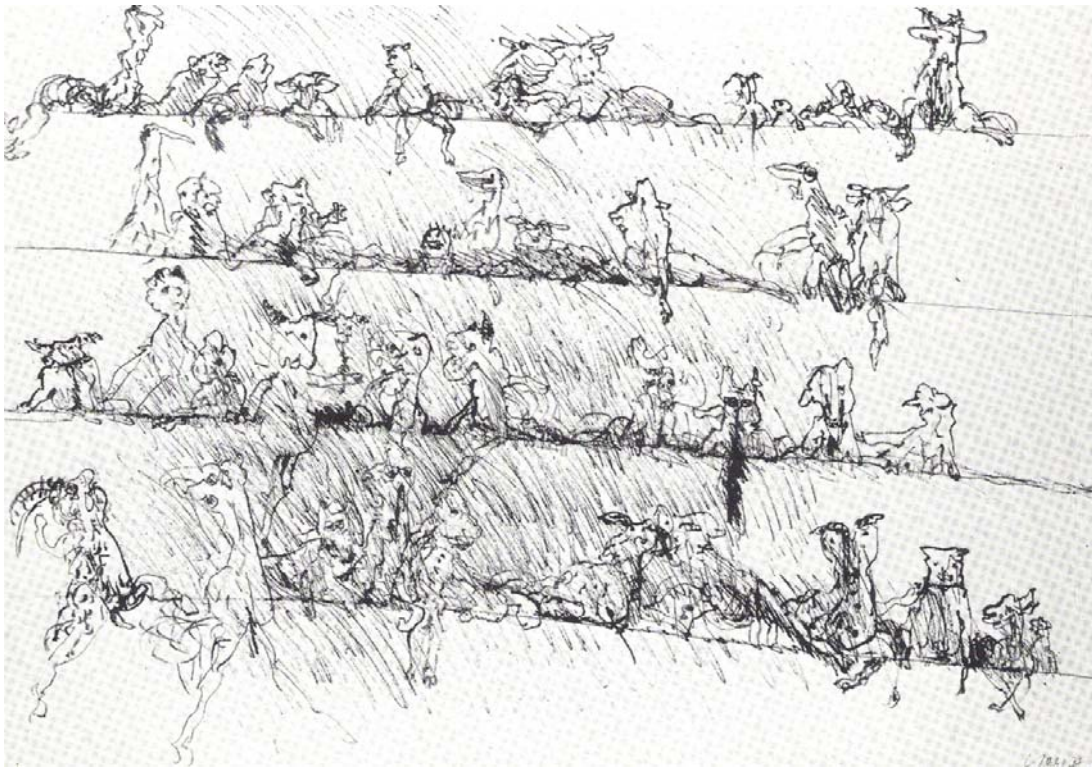


Abb. 18: Hans Hoffmann-Ybbs, Zirkus Maximus, 1977, Tusche mit Rohrfeder auf Bütten, 87,5 x 63 cm, Verbleib unbekannt.

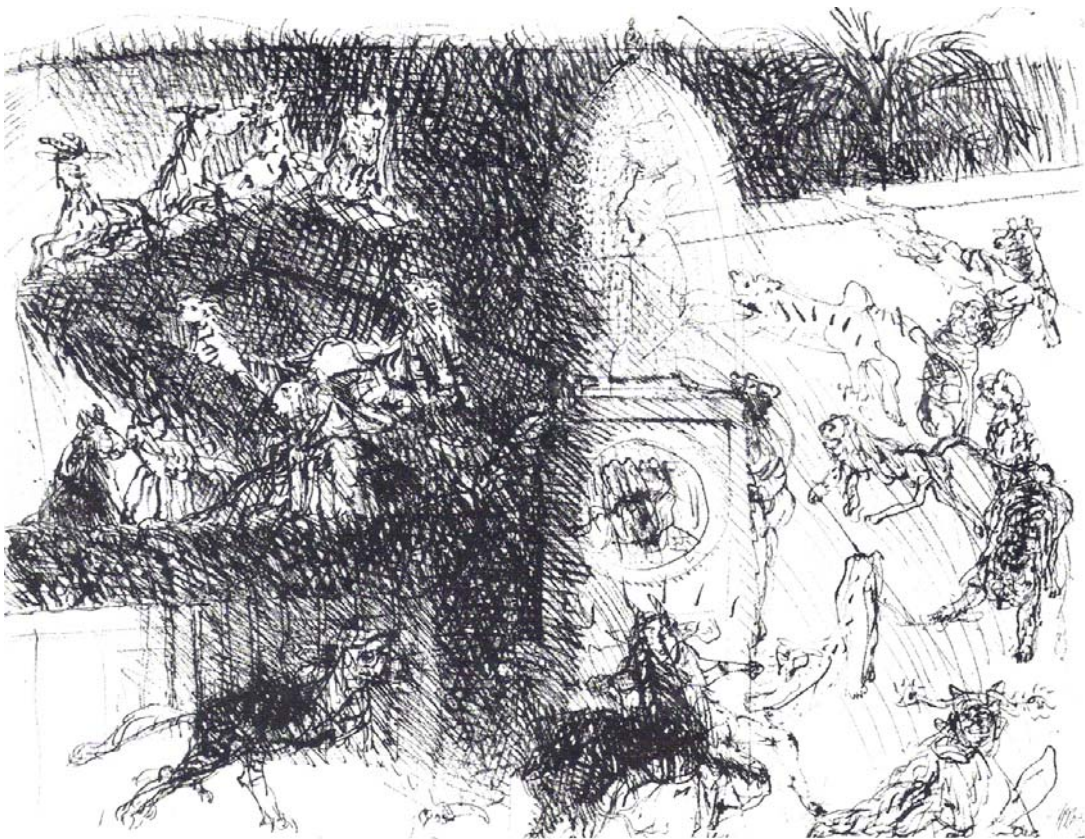


Abb. 19: Hans Hoffmann-Ybbs, Tiergarten Villa Borghese, 1977, Tusche mit Rohrfeder auf Bütten, 81 x 62 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 20: Hans Hoffmann-Ybbs, Freie Stelle im Tiergarten, 1977, Tusche mit Rohrfeder, 63 x 48 cm, Verbleib unbekannt.

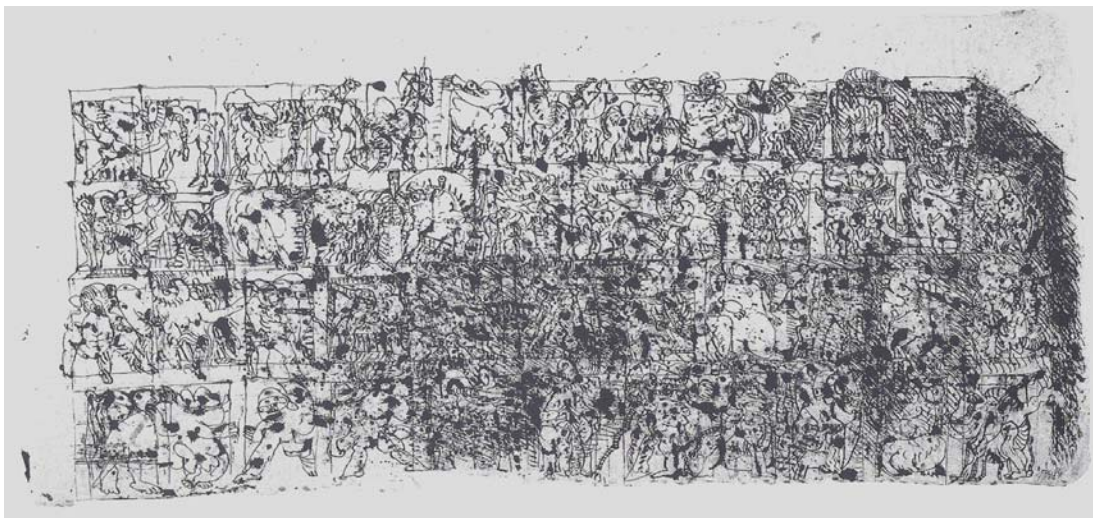


Abb. 21: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., 1984, Tusche mit Feder, Verbleib unbekannt.



Abb. 21a: Detail/ Figuren



Abb. 21b: Detail/ Figuren



Abb. 22: Hans Hoffmann-Ybbs, Grafik in Skizzenblock, o.T., vor 1987, Tusche mit Rohrfeder, Verbleib unbekannt.

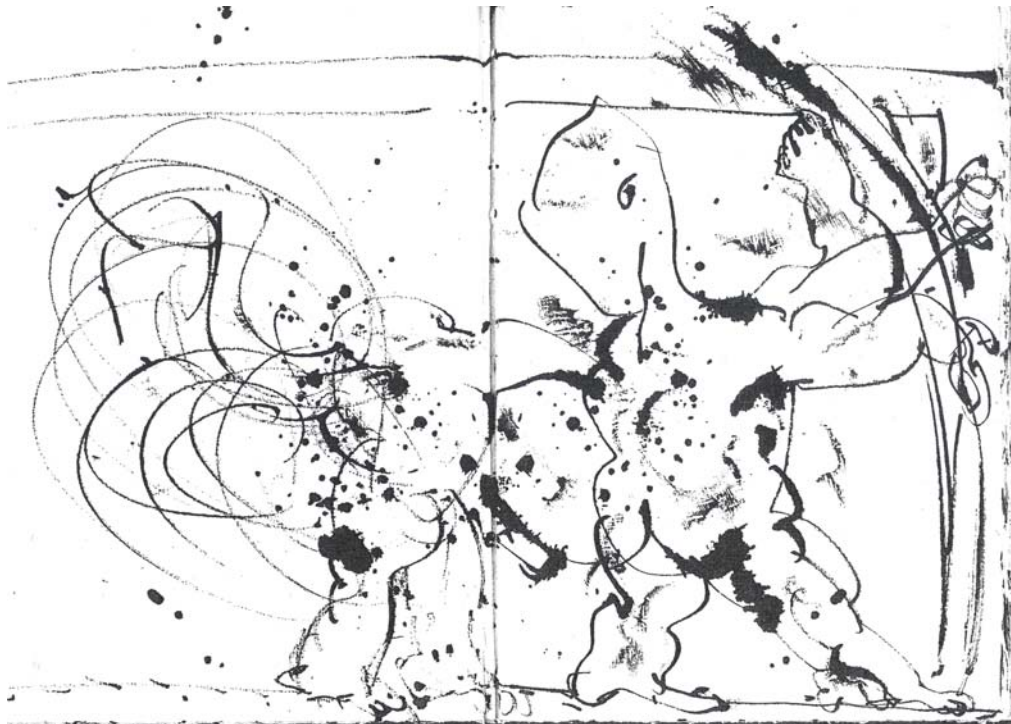


Abb. 23: Hans Hoffmann-Ybbs, Grafik in Skizzenblock, o.T., vor 1987, Tusche mit Rohrfeder, Verbleib unbekannt.

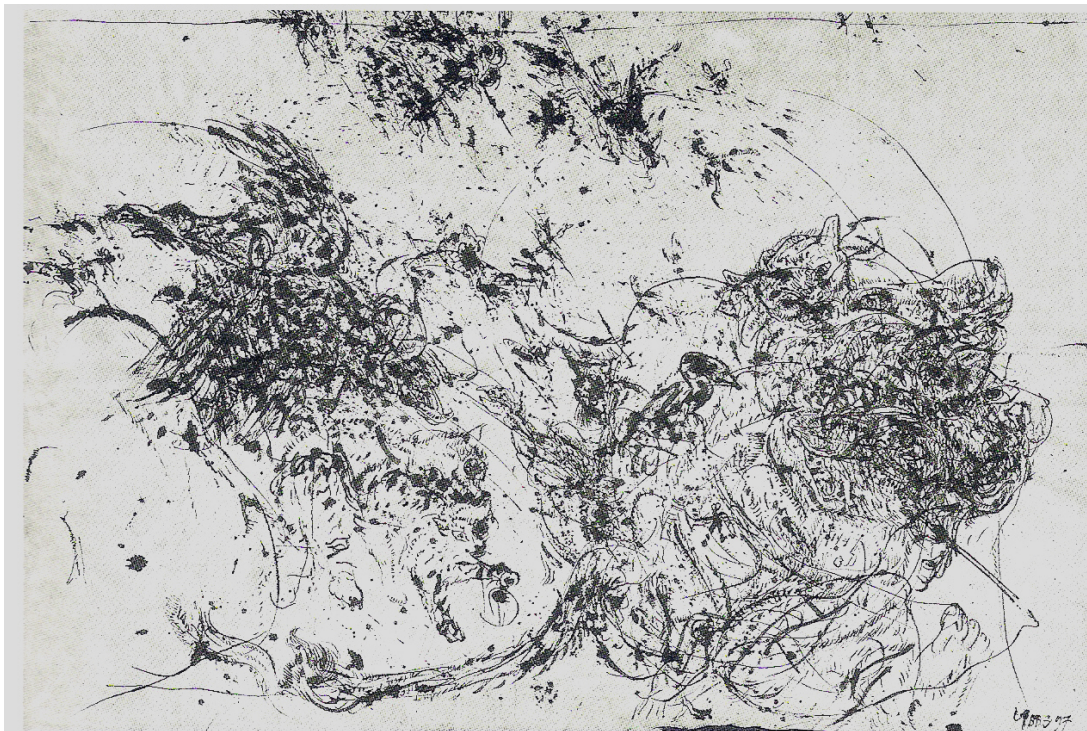


Abb. 24: Hans Hoffmann-Ybbs, Minotaurus, 1997, Tusche mit Rohrfeder, 51 x 76,5 cm, Verbleib unbekannt.

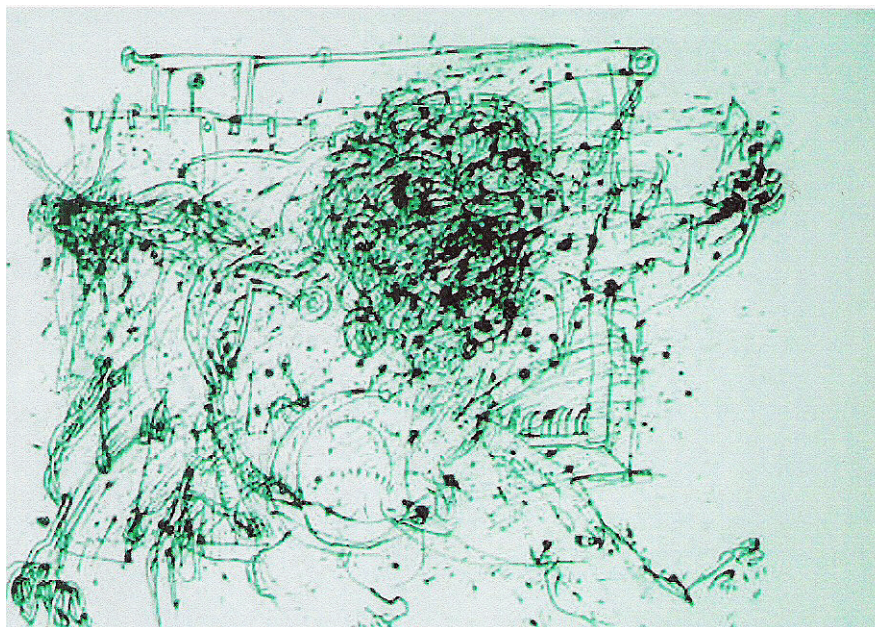


Abb. 25: Hans Hoffmann-Ybbs, Minotaurus, 1998, Lithographie, 64 x 48 cm.



Abb. 26: Hans Hoffmann-Ybbs, Brindisi, 1983, Feder mit Tusche, 38 x 45 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 26a: Hans Hoffmann-Ybbs, 1983, Detail d. Einladung zur Eröffnung des Hans Hoffmann-Ybbs-Saales im Café d. Hotel-Westbahn-Wien, Privatbesitz.



Abb. 27: Hans Hoffmann-Ybbs, *Lotta nelle strade*, 1983, Tusche mit Feder, 51 x 67 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 27a: Detail/ Figur



Abb. 27b: Detail/ Figur



Abb. 27c: Detail/ Figur



Abb. 27d: Detail/ Figur



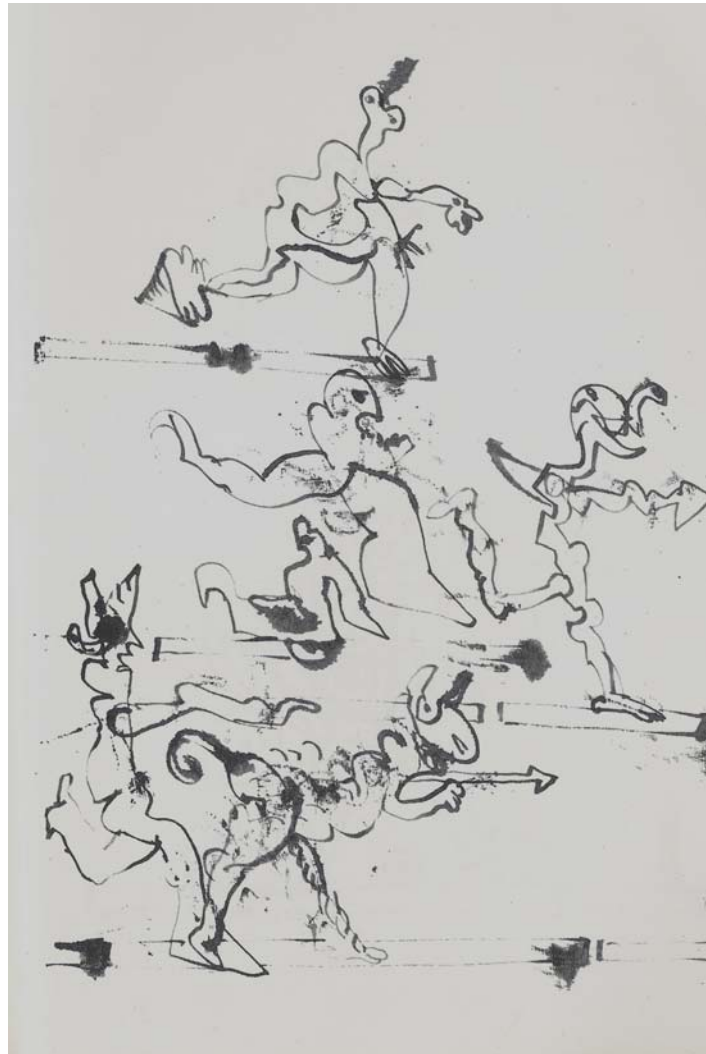


Abb. 28: Hans Hoffmann-Ybbs, Maratona, 1984, Tusche mit Feder, 29,5 x 22 cm, Verbleib unbekannt.

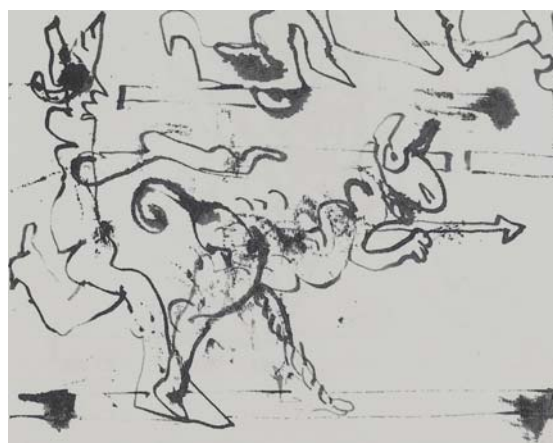


Abb. 28a: Detail/ Figur



Abb. 29: Hans Hoffmann-Ybbs, Skizzenblatt, o.T., vor 1987, Verbleib unbekannt.



Abb. 30: Hans Hoffmann-Ybbs, Termite, 1984, Tusche mit Feder, 29,5 x 22 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 31: Hans Hoffmann-Ybbs, Begrüßung, 1980, Kaltnadelradierung, 15 Stück, 25 x 23,5 cm.

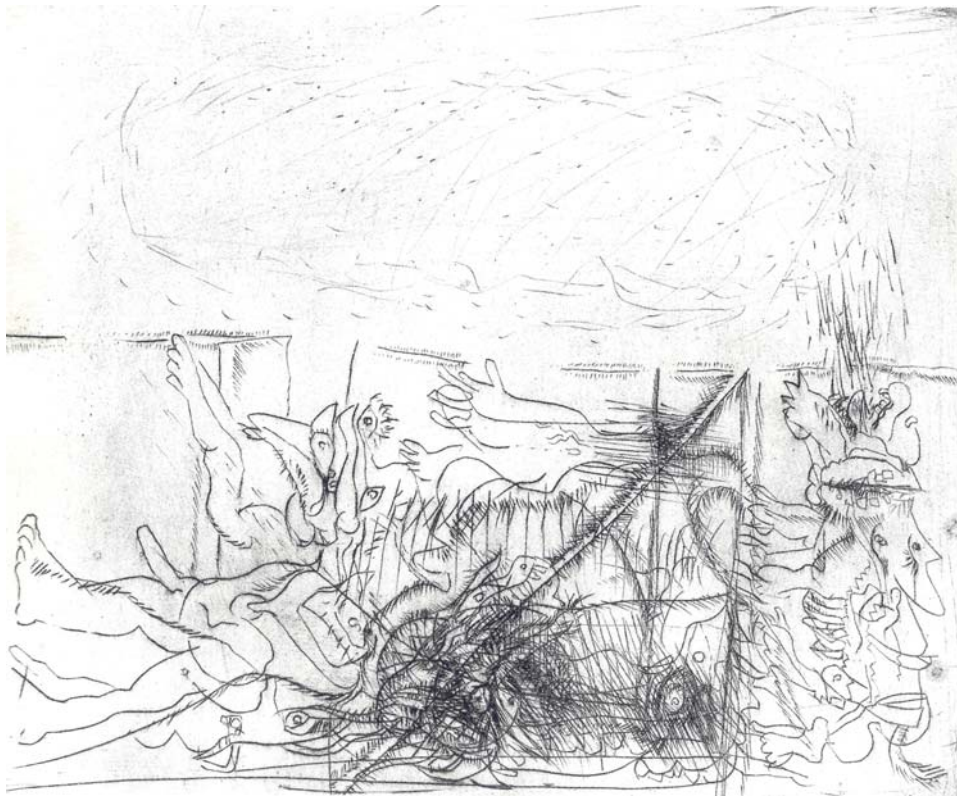


Abb. 32: Hans Hoffmann-Ybbs, Nach unten, 1980, Kaltnadelradierung, 15 Stück, 16 x 19,5 cm.



Abb. 33: Hans Hoffmann-Ybbs, Verwandlung, 1986, Kaltnadelradierung, 8 Stück, 23,5 x 25 cm.

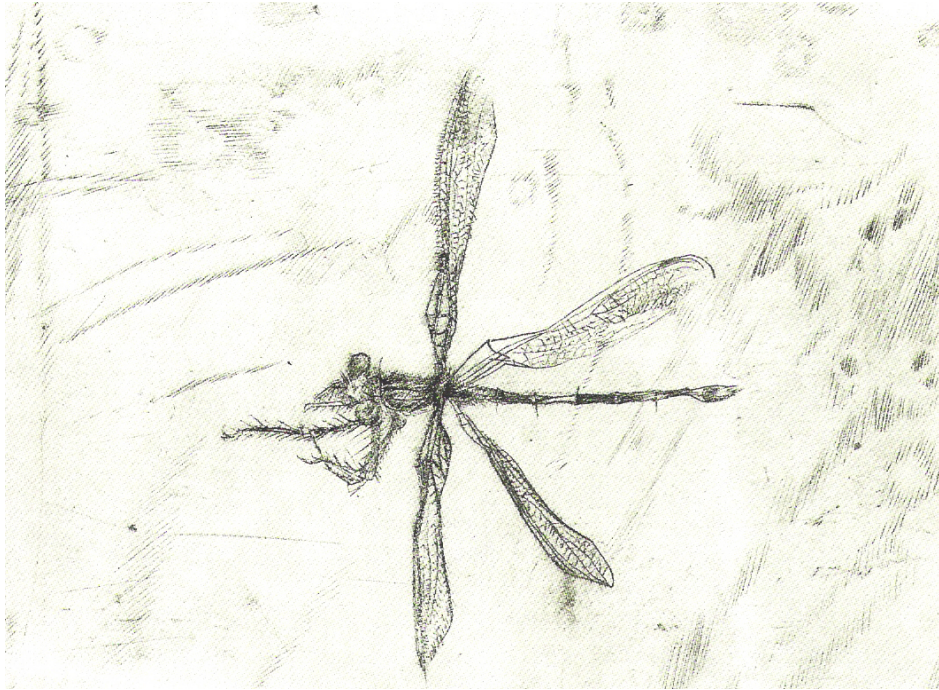


Abb. 34: Jungfer, 1976, Kaltnadelradierung, 15 Stk., 17 x 11,5 cm.

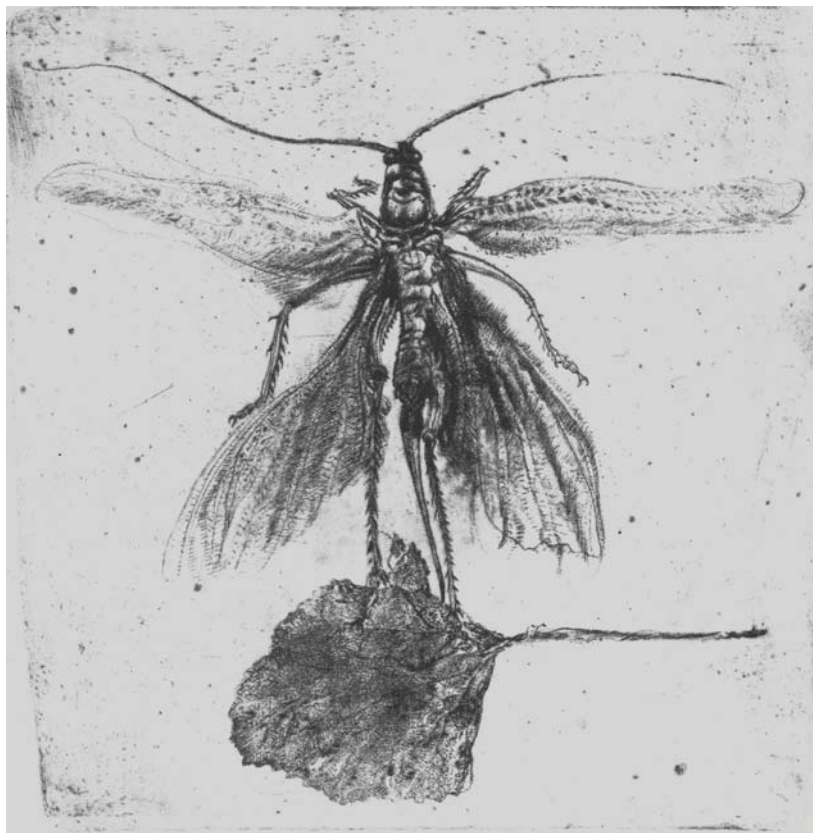


Abb. 35: Hans Hoffmann-Ybbs, Kaltnadelradierung,



Abb. 36: Hans Hoffmann-Ybbs, Titelblatt, Tusche mit Pinsel (Kat. O.Ö. Kunstverein).



Abb. 37: Hans Hoffmann-Ybbs, Er, 1996, Tusche mit Rohrfeder, 30 x30 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 38: Hans Hoffmann-Ybbs, Krokodil elegant, 1994, Tusche mit Rohrfeder, 48 x 64,5 cm, Verbleib unbekannt.

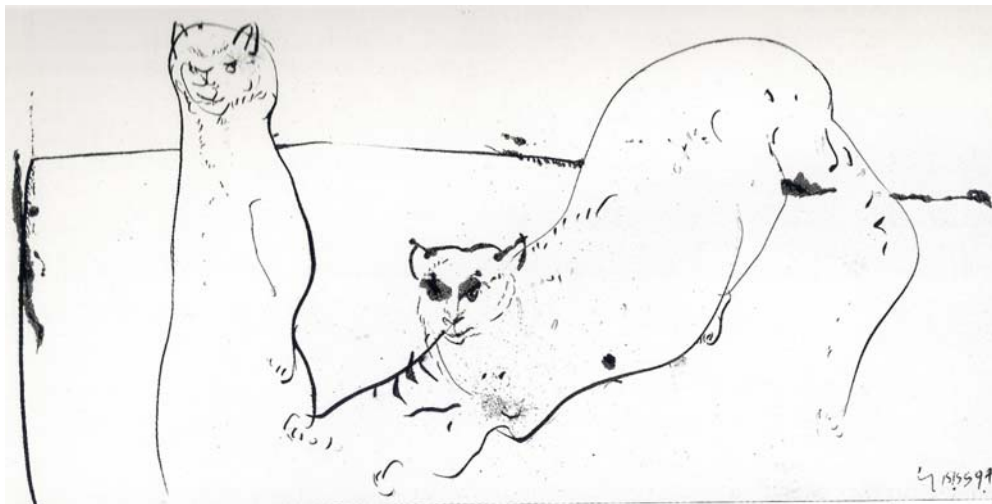


Abb. 39: Hans Hoffmann-Ybbs, Die Beiden, 1997, Tusche mit Rohrfeder, 20 x 40 cm, Verbleib unbekannt.

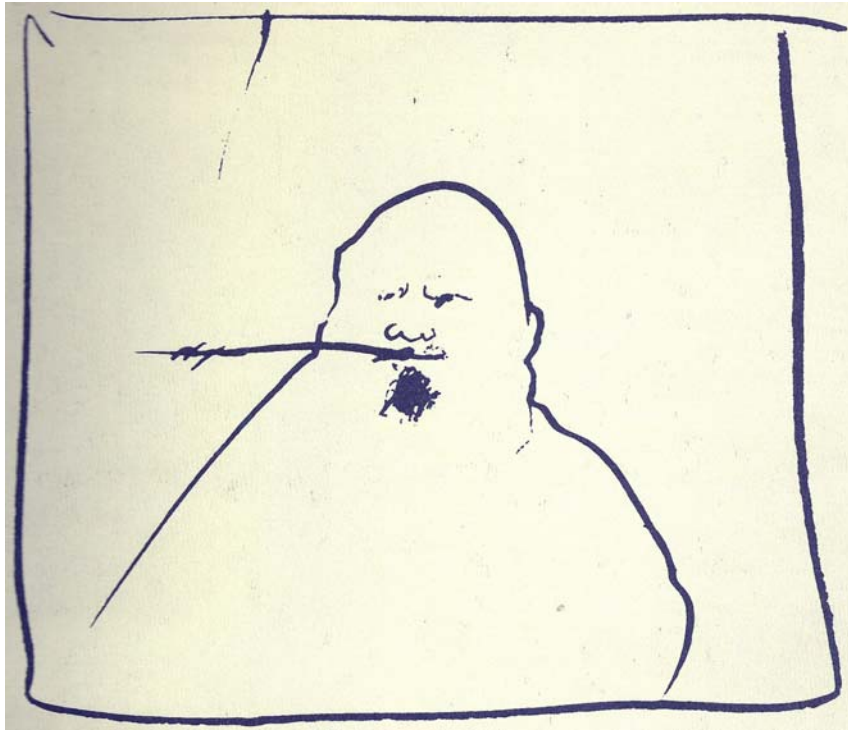


Abb. I: Hans Hoffmann-Ybbs, Selbstdarstellung , Titelbild d. Publikation Hans Hoffmann-Ybbs 1997, vor 1998, Tusche, Verbleib d. Originalgrafik unbekannt.



Abb. II: Hans Hoffmann-Ybbs, Selbstdarstellung, zweites Deckblatt Katalog Hans Hoffmann-Ybbs 1997, vor 1998, schwarzer Fineliner.



Abb. III: Hans Hoffmann-Ybbs, Ich selbst, 1991, Tusche mit Rohrfeder, 32 x 32 cm, Verbleib unbekannt.

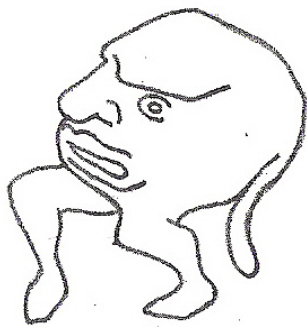


Abb. 40: nach Baltrušaitis,
Relief des Chorgestühls der Kirche zu Lynn, um 1415.



Abb 41a: Ungeheuer, Detail.



Abb. 41: nach Baltrušaitis, Ungeheuer von den Rändern des Stundenbuchs von Théroutanne, Ende 13. Jh., Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 14284.

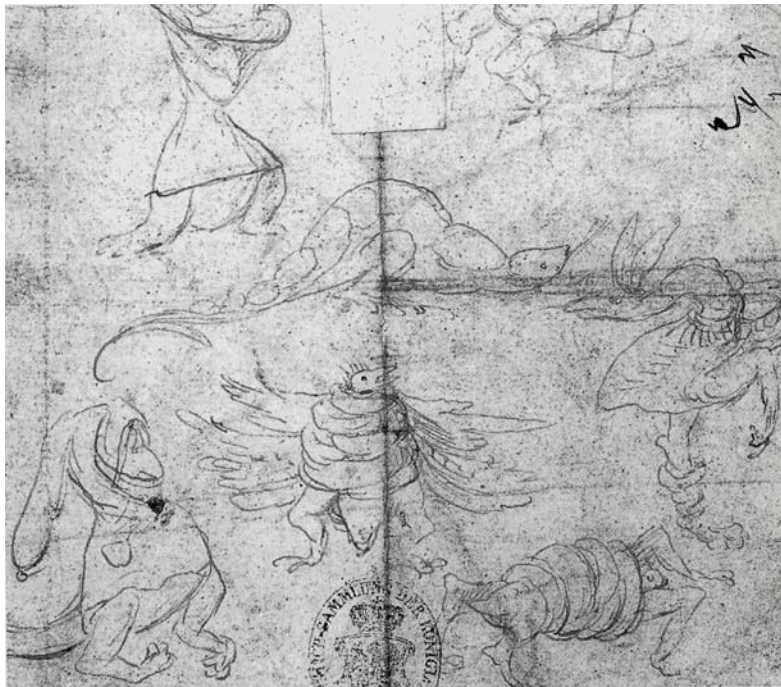


Abb. 42: Hieronymus Bosch (?), Tusche mit Feder, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 27a: Hans Hoffmann-Ybbs, Lotte nelle strada, Detail.



Abb. 43: Hieronymus Bosch, Tusche mit Feder, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Detail.



Abb. 44: Hieronymus Bosch, Weltgerichtstriptychon, zwischen 1500 und 1508, Öl auf Holz, Akademie der Bildenden Künste Wien, Detail.



Abb. 44a: Weltgerichtstriptychon, Detail.



Abb. 44b: Detail Weltgerichtstriptychon (90° gedreht).



Abb. 45: Hieronymus Bosch, Der Heuwagen, Triptychon, Öl auf Holz, Prado, Madrid, Detail.



Abb. 36a: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T. (Insektenschwarm), Detail.



Abb. 46: Pablo Picasso, Minotaurus, Grafische Slg. München.



Abb. 47: Michael Wolgemuth, in: H. Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493.



Abb. 47a: *Weltchronik*,
Detail Semikentaur.



Abb. 47b: *Weltchronik*,
Detail Kynokephaloi.



Abb. 47c: *Weltchronik*,
Detail Kranichmensch.

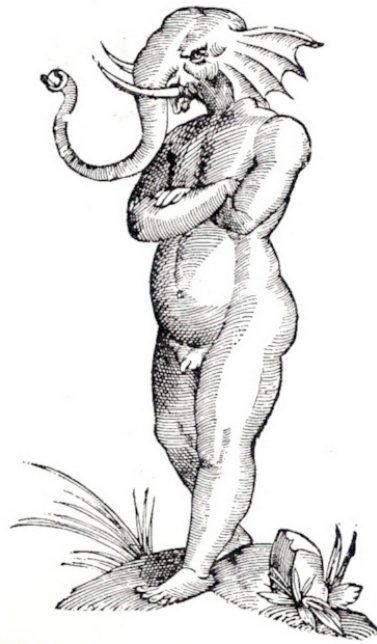


Abb. 48: Elefantenmensch, in: Ulysee Aldrovandi, „Monstrum Historia“, 1642, Württembergische Bibliothek.



Abb. 49: nach Baltrušaitis, Dämon mit Rüssel, 1081, nach einer Zeichnung von Li Long-mien, Paris, Musée Guimet.



Abb. 50: Martin Schongauer, Die Versuchung d. Heiligen Antonius, ca. 1470, Kupferstich, British Museum, London, Detail.



Abb. 16a: Hans Hoffmann-Ybbs, Er, Detail.

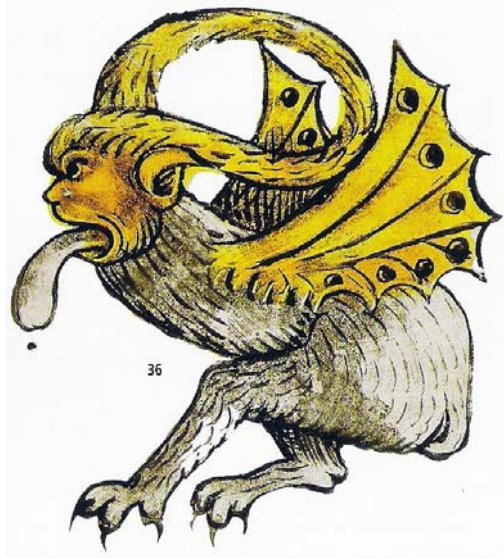


Abb. 51: Fantastisches Tier, 16. Jh., Fragment einer Glasscheibe, 14 x 14 cm, Musée de la Renaissance, Ecouen, Frankreich.



Abb. 52: Mönchskalb, nach 1523, Holzschnitt.



Abb. 53: Anonym, Detail Titelblatt, t, um 1577, Holzschnitt, Zürich, Zentralbibliothek.

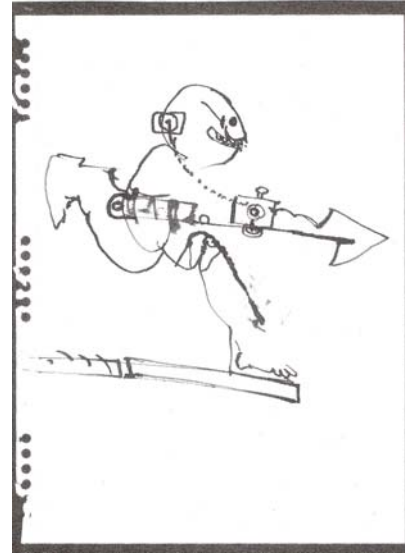


Abb. 29a: Hans Hoffmann-Ybbs, Detail.



Abb. 54: Das Bergische Monstrum, Detail Titelblatt, 1591, Holzschnitt, Zürich, Zentralbibliothek.



Abb. 55: Monstrum mit Froschkopf, Detail.



Abb. 23a: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., Detail.



Abb. 56: Martikhora aus André Thévets „Cosmographie universielle“, 1571, Holzschnitt.



Abb. 57: Bestie von Haiti aus s. Abb. 56.

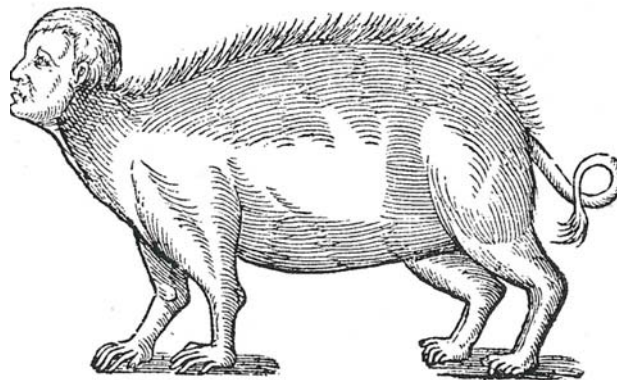


Abb. 58: Mensch-Schwein-Mischwesen, um 1573/79, Holzschnitt, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 59: Alfred Kubin, Das Menschentier, 1920-25, Feder in Tusche auf Katasterpapier, 30 x 37,9 cm, Leopold Museum Wien, Inventar 966.



Abb. 60: Alfred Kubin, Hochgebirge, um 1925, Bleistift, Tusche, 35,8 x 26,5 cm, Graphische Sammlung Albertina, Inventar 34 394.

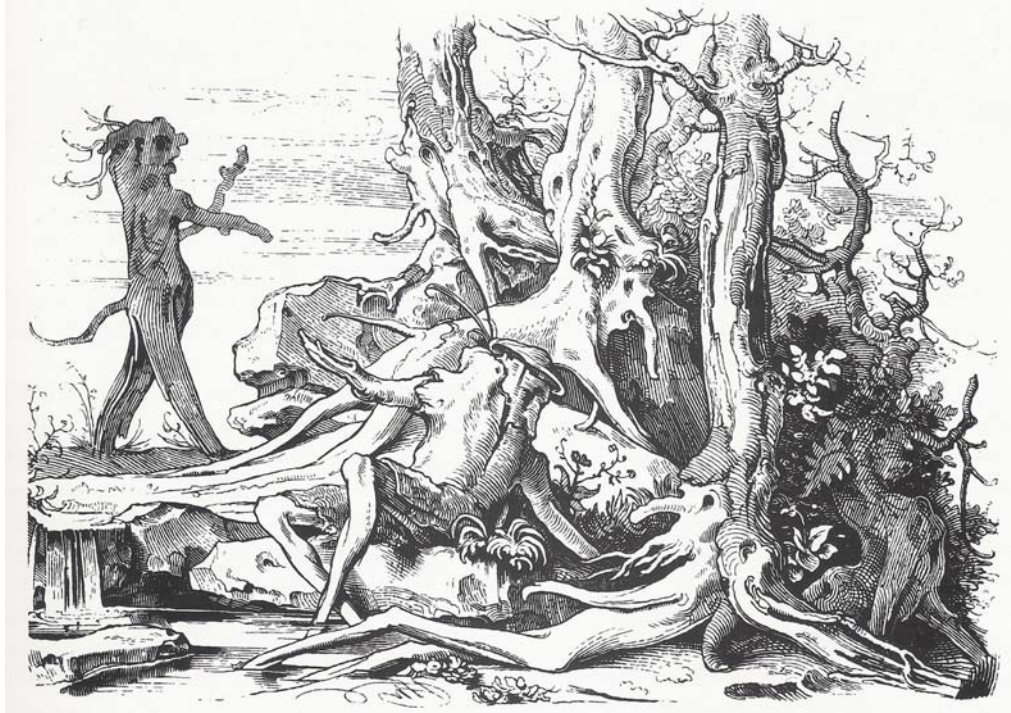


Abb. 61: Moritz von Schwind, Das organische Leben der Natur, 1848, Holzschnitt, in: Fliegende Blätter, Nr. 144.



Abb. 62: Johann Heinrich W. Tischbein, Zur Physiognomik der Bäume, 1781, Tuschezeichnung, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.



Abb. 63: Grandville, Pavot, sortez de votre sommeil, Holzschnitt für »Un autre Monde«, 1844, 15,6 x 13,0 cm.

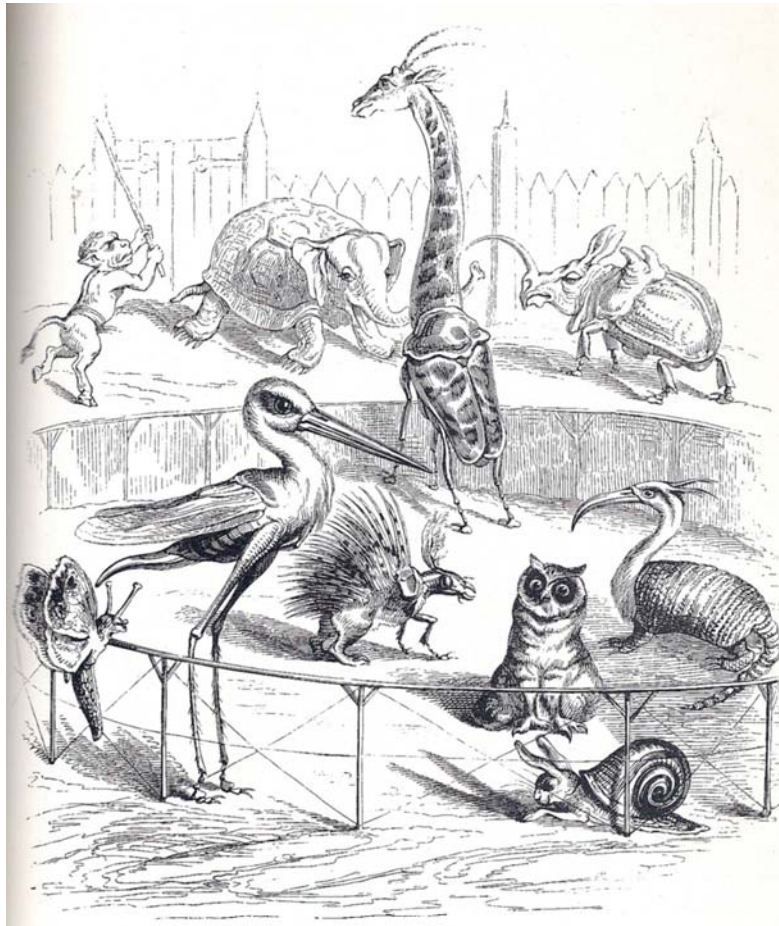


Abb. 64: Grandville, Le cerf-cerf-volant, le bouquetin-puce, le casoir-chamois et autres, s. Abb. 63, 14,3 x 12,5 cm.

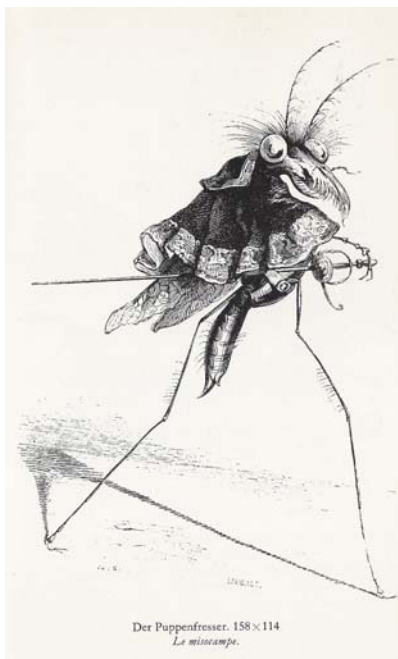


Abb. 65: Grandville, Le misocampe, s. Abb. 67, 15,8 x 11,4 cm.



Abb. 66: Grandville, Un scarabée, s. Abb. 67, 2,7 x 2,2 cm.



Abb. 67: Grandville, Quand il était couché au soleil, soit seul, soit avec un de ses amis, il ne se serait pas dérangé pour un empire, 1842, Holzschnitt für « Scènes de la Vie privée et publique des Animaux », 12,1 x 11,7 cm.



Abb. 67a: Grandville, Detail.



Abb. 68: Grandville, L'auteur se présente, 67, 5,0 x 4,7 cm.



Abb. 69 : Grandville, Chacun se doit s. Abb. A la patrie, s. Abb. 67, 10,4 x 6,5 cm.



Abb. 70: André Mason, L'Ane d'or, 1939, Federzeichnung, 29 x 21 cm, Paris, Galerie Louise Leiris.



Abb. 71: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., Tusche mit Rohrfeder auf Bütten, vor 1987, Studie aus einem Skizzenbuch, Verbleib unbekannt.

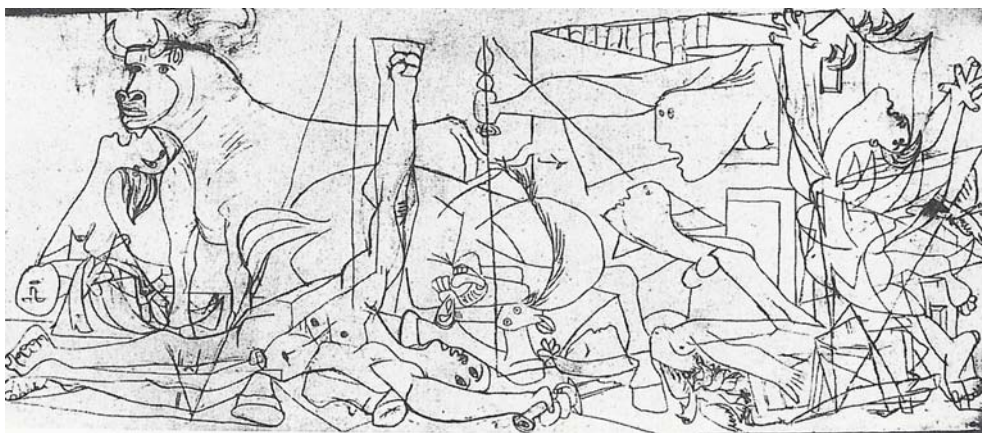


Abb. 72: Pablo Picasso, Guernica (I. Zustand), 11. Mai 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Zervos IX, 58 Madrid, Museo Nacional del Prado, Cason del Buen Retiro.

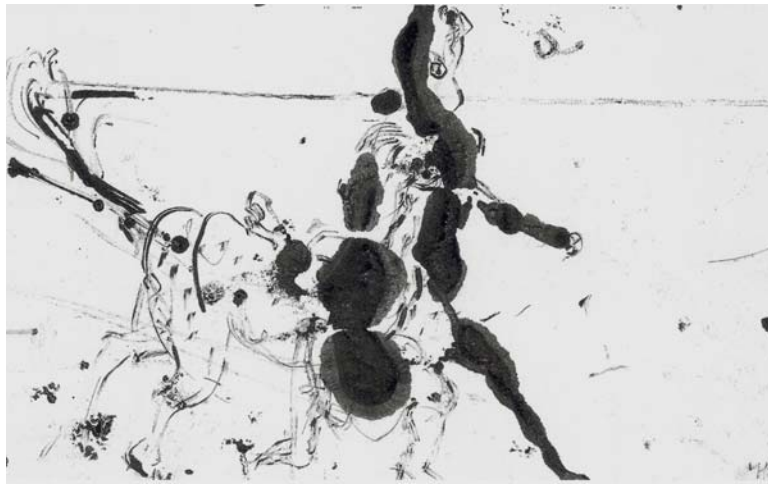


Abb. V: Hans Hoffmann-Ybbs, die Jagd, 1997, Tusche mit Feder, 20 x 40 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. VI: Hans Hoffmann-Ybbs, Letzte Maske, 2000, Öl auf Leinwand, 100 x 200 cm, Verbleib unbekannt.

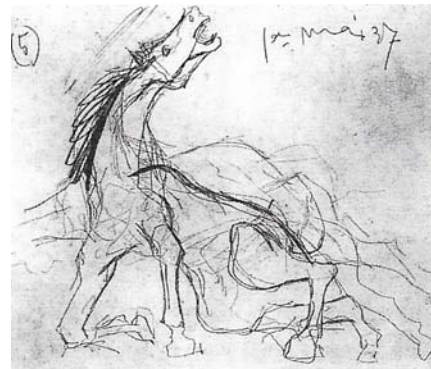


Abb. VII: Pablo Picasso, Pferd/Pferdekopf, Mai 1937, Bleistift auf blauem Papier, 21 x 26,8 cm/ 26,9 x 21 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Cason del Buen Retiro.

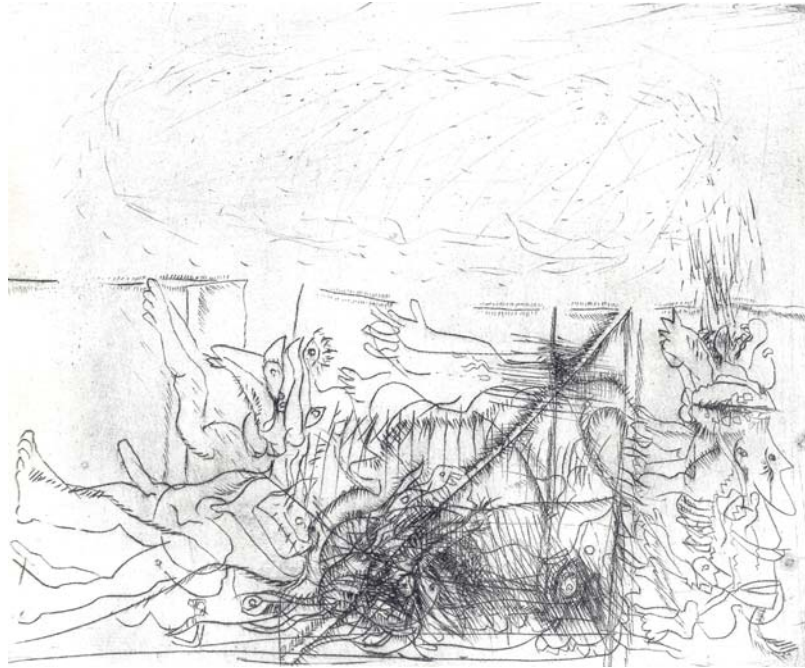


Abb. 32: Hans Hoffmann-Ybbs, Nach unten, 1980, Kaltnadelradierung, 15 Stück, 16 x 19,5 cm.

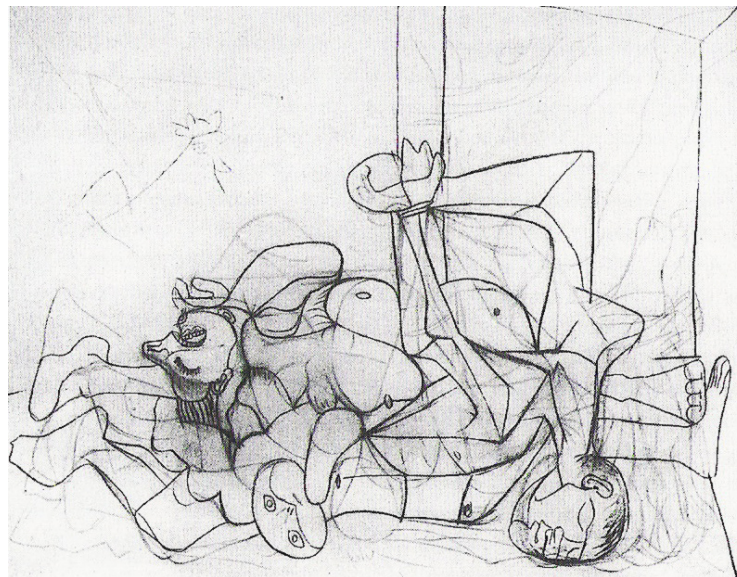


Abb. 73: Pablo Picasso, Das Beinhaus (I. Zustand), Le charnier, Paris (1944)-1945, Kohle auf Leinwand, 199,8 x 250,1 cm, Zervos XIV, 72.

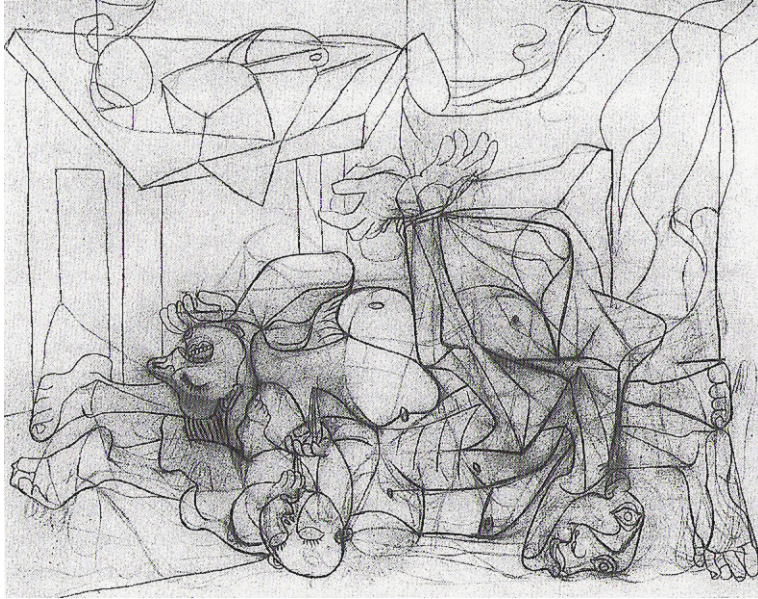


Abb. 73a: Pablo Picasso, Das Beinhaus (3. Zustand) Le charnier, Paris (1944)-1945, Kohle auf Leinwand, 199,8 x 250,1 cm, Zervos XIV, 75.



Abb. 74: George Sklar, Waschbär, 1947, Tusche mit Pinsel, 27,4 x 24,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.

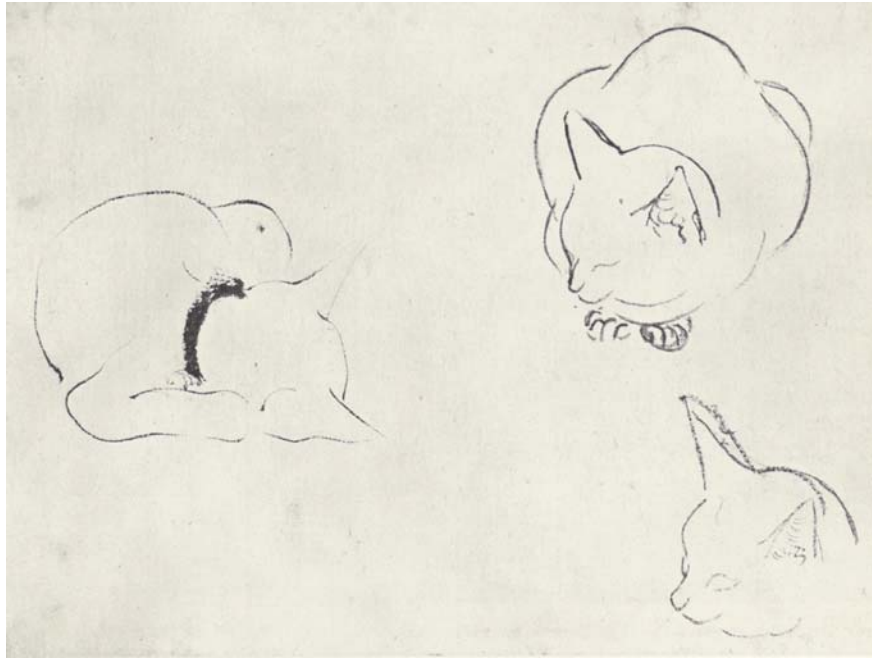


Abb. 75: Utagawa Kuniyoshi , Drei Studien von Katzen, erste Hälfte 19. Jh., Tusche auf Papier, 23,6 x 3,28 cm, Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde.



Abb. 76: Shōjō Shōkadō (1584-1639), Hotei, Tusche mit Pinsel, London, Ralph Harari.



Abb. 77: Gianlorenzo Bernini, Karikatur von Kardinal Scipione Borghese, um 1632, Tusche mit Feder, Rom, Vatikanische Bibliothek.



Abb. Ia: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., (Selbstkarikatur), Detail.



Abb. IIa: Hans Hoffmann-Ybbs, o.T., (Selbstkarikatur), Detail.



Abb. 78: Henri de Toulouse-Lautrec, Selbstkarikatur, nach 1891.



Abb. 79: Henri de Toulouse-Lautrec, Frontalaufnahme, 1896.



Abb. IV: Walter Buck, Porträtfotographie von Hans Hoffmann-Ybbs, vor 1999, Privatbesitz.

ANHANG

Die vorliegende Arbeit „Hans Hoffmann-Ybbs, Aspekte im Grafischen Oeuvre“ zeigt die Vielschichtigkeit fantasievollen Gestaltens innerhalb des grafischen Oeuvres dieses Künstlers auf.

Hans Hoffmann-Ybbs kam am 01.01.1928 in Ybbs an der Donau/ Niederösterreich zur Welt. Nach seiner Ausbildung an der Grafischen Bundeslehr- und Versuchsanstalt in Wien übersiedelte er nach Wels in Oberösterreich und begann zunächst als Grafiker zu arbeiten. Er entschloss sich jedoch sehr bald, als bildender Künstler tätig zu werden. In Charlotte Buck-Rachette (1908-2006) traf er Anfang der 50iger Jahre seine Lebenspartnerin. Mit der Übersiedelung nach Schloss Parz bei Grieskirchen im Jahre 1962 begann ein neuer und entscheidender Lebensabschnitt für den Künstler. Das Schloss blieb bis zu seinem Tod am 30.08.2005 seine Wohn- und Wirkungsstätte.

Die Grafiken von Hoffmann-Ybbs spiegeln den fantasievollen Reichtum seiner Vorstellungswelt wieder. Sie war durch mehrere Faktoren und Ereignisse beeinflusst worden. Der Künstler hatte seit frühester Kindheit mit Freude und aufmerksamen Blick Fauna und Flora studiert. Die Fantasie war seine bedeutendste Kraft im schöpferischen Gestaltungsprozess. Hierin liegen die Gründe, warum zunächst der Begriff der Fantasie in seiner vielfältigen philosophischen Rezeptionsgeschichte und Bedeutung thematisiert wird. Der theoretischen Abhandlung über fantasievolle Gestaltungsprinzipien (Capriccio, Grotteske, Drôlerie und Karikatur) folgen Kapitel zu den Themen „Mischwesen“, „Fabelvölker“ und „Monstra-Darstellungen“. Im Sinne eines die Gestalt verändernden Prozesses wird auch der Begriff der Metamorphose und seine Bedeutung für die Kunst besprochen.

Anhand der bildvergleichenden Gegenüberstellungen (16.-20. Jahrhundert) wird gezeigt, dass die Gestaltungsprinzipien, die den Figuren und Bildthemen in den Grafiken von Hoffmann-Ybbs zugrunde liegen, nicht neu und voraussetzungslos sind. Sie zeigen entweder Ähnlichkeiten in der Umsetzung von fantasievollen Figuren und Bildthemen, oder eine konkretere Abhängigkeit von Vorlagen oder künstlerischen Vorgängern (z.B. Picasso).

Markus Schön

1973 geboren in Mödling, lebt in Wien
 1993 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte

Beruflicher Werdegang (Auswahl)

seit 1995 freier Dienstnehmer an mehreren kulturellen Einrichtungen in Wien
 (Auswahl):

Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste (1995 – 2006)
 Leopold Museum (seit 2001)
 Liechtenstein Museum (seit 2003)
 Österreichisches Parlament (2003 – 2006)

Aufgabenbereich: Kunstvermittlung (Führungstätigkeit, Kunstgespräche,
 Konzeption von Vermittlungsprogrammen und Workshops, Erstellen von
 Audio Guides).

03-06/1999 Tutor am Institut für Kunstgeschichte

05-08/2003 wissenschaftliche Mitarbeit am Themenweg „Klimt am Attersee“

seit 09/2003 Ordination Prof. Dr. Wolfgang Schwägerl, 1010 Wien

Aufgabenbereich: Sekretariat, Therapiezentrum.