

Motivkapitel: Zwischen Himmel und Erde. Vögel als Medien der Verbindung



Abb. 33

Bisher lag in dieser Arbeit der Fokus auf der Darstellung unbelebter Gegenstände in Intarsien. Im Folgenden soll nun gezeigt werden, dass auch andere Formen der Darstellung in Intarsien durchaus vorkommen. In der bislang herangezogenen Typisierung, die zwischen Landschaftsdarstellungen, Einblicken in Schränke sowie vereinzelt Heiligenfiguren unterscheidet,¹ findet eine Untergruppe der Bildobjekte keine Erwähnung: diejenige der Tiere und noch spezifischer der Vögel, die in einer großen Artenvielfalt und in



Abb. 34

1 Dubois: Zentralperspektive, S. 100.

unterschiedlichen Konstellationen auftreten. Am häufigsten verbreitet scheint die singuläre Darstellung überlebensgroßer Hähne, Fasane oder Uhus an Schwellensituationen zu sein, bevorzugt in den Durchbrüchen der Architekturan­sichten und damit an den Übergängen zwischen Innen- und Außenraum oder gestaltetem Raum und Natur (siehe zum Beispiel Abb. 33 und 34). Gerade der Hahn und der Uhu bieten sich aus Sicht der ikonologischen Lesart als Embleme für Tag und Nacht an. Das gehäufte Auftreten und die Art der Darstellung legen indes noch andere Möglichkeiten der Interpretation nahe. Wenn in Intarsien, wie Dubois weiter ausführt, »der Raum – und nicht menschliche Figuren – im Mittelpunkt steht«², so ermöglicht dies, die Vögel nicht als Teil einer bildinternen *istoria* zu verstehen, sondern als Extensionen des Raumes. Dazu bieten sie sich, so die These, aufgrund ihres genuin grenzüberschreitenden Charakters an. Als Tiere, die sowohl Boden- als auch Luftraum bewohnen, wirken sie – nicht zuletzt aufgrund ihrer Eigenschaft, zweiflügelig zu sein – als Verbindungsmechanismen zwischen diversen räumlichen und ideellen Sphären. Diese These soll im Folgenden anhand von drei Beispielen, selbst eine Art Typisierung, erprobt werden. Die Motive sollen dabei als Operationen der Verbindung zwischen dem Bildinhalt, der Technik der Herstellung und der Materialität herausgestellt werden.

Eulen

Als besondere Unterkategorie der Vogel-Darstellungen in Intarsien kann die Eule gelten. Da sie ein tierisches Emblem für die Weisheit darstellt oder auch für »religiöse[] Erkenntnis«³ steht, scheint sie eine passende Dekoration für Möbel in *Studioli* oder liturgisches Mobiliar. Als Nachtvogel wird sie oft in Zusammenspiel mit oder als Gegensatz zu Tieren, die den Tag repräsentieren, wie Hahn oder Nagetier, eingesetzt. So beispielsweise auf dem Lese­pult in Santa Maria in Organo in Verona (Abb. 35). Die seitlichen dreieckigen Flächen des Lese­pultes zeigen jeweils einen kleinen kreisförmigen Durchbruch, auf dem an der einen Seite ein Käuzchen auf einem Stein sitzt und auf der anderen Seite ein Nager frontal hindurchblickt (Abb. 36). Christlich-ikonografisch wird eine solche Kombination als Zeichen für die Allgegenwart Christi gesehen, da Christus ebenso wie die Tiere zu jeder Tages- und Nachtzeit präsent ist. Praxeologisch gesehen könnte eine solche Gestaltung den

2 Ebd.

3 Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Eule.



Abb. 35

Mönchen in ihren täglich gleichen Routinen des Gebets sowohl eine visuelle Ablenkung als auch eine Bestätigung des eigenen Tuns bieten, da sie – ähnlich den Tieren – auch des Nachts und am frühen Morgen aktiv sind. Hier zeigt sich allerdings bereits der Schwellencharakter der Eule; in den ausgewählten Beispielen sind sie jeweils an den Übergängen der Bildgründe positioniert, sei es an Orten des Einblicks (Abb. 34), des Ausblicks (Abb. 12 und 37) oder eines Durchblicks (Abb. 35). Ihre Besonderheit ist allerdings nicht nur ihr Verweilscharakter als ikonografisches Motiv, sondern auch die Art der Verfertigung. Im Gegensatz zu den Vögeln, die im Folgenden besprochen werden, sind die Eulen, Käuze oder Uhus,⁴ die hier gezeigt werden, detaillierter dargestellt. Ihre Körper bestehen nicht aus großen gemaserten Flächen, die sie glatt erscheinen lassen, sondern zeigen mannigfaltige Strukturen, die dem unterschiedlichen Federkleid Rechnung tragen. Dies soll im Folgenden am Beispiel

4 Da die Tiere hier nicht als Referenzen auf real existierende biologische Gattungen verstanden werden, wird im Folgenden der Unterschied zwischen Eulen, Käuzen und Uhus vernachlässigt.

des Käuzchens, das sich auf dem Schrank des Archicenobio in der Abtei Monte Oliveto Maggiore befindet, durchexerziert werden (Abb. 12 und 37). Der Schrank wurde von Fra Giovanni da Verona 1502 fertiggestellt und zeigt auf seinen zwei Türflügeln jeweils zwei Bildfelder mit unterschiedlichen Motiven. Auf dem oberen Feld des linken Türflügels wird ein Ausblick durch eine Architektur auf die umgebende Landschaft der Abtei gezeigt. Prominent ist genau auf der Höhe der Durchgangsarchitektur ein Käuzchen platziert, dessen Körper von der Seite zu sehen ist, der Kopf ist den Betrachter*innen zugewandt.



Abb. 36



Abb. 37

In Abbildung 37, die die Darstellung im Streiflicht zeigt, wird das Spezifikum der Eulen-Darstellung deutlich. Im Gegensatz zu den anderen hier vorgestellten Vogelkörpern wird bei den Eulen ein starker Fokus auf die einzelnen Federn gelegt. Hierbei kommen verschiedene Holzbearbeitungstechniken zum Einsatz, die gemäß den Strukturen der Federn verwendet werden. So sind zum Beispiel die langen Schwungfedern des Flügels sichtbar, die aus einzelnen eingelegten Furnierstücken bestehen und eine starke Maserung quer zum

Schwung der Federn aufweisen. Die Deckfedern des Flügels werden aus kurzen und abgerundeten Furnierstücken gebildet, die zum Teil noch eingelegte Federkiele zeigen und aus unterschiedlichen Hölzern mit jeweils kontrastierender Helligkeit zusammengesetzt sind. Das Federkleid an Kopf und Rumpf hingegen wurde in das größere Furnierstück eingeritzt und weist unterschiedliche Strukturen auf: So zeigen sich an Beinen und Bauch gruppenförmig angeordnete Striche, die größtenteils horizontal ausgerichtet sind. Im Brust- und Kopfbereich hingegen wurden kleine, gerundete Flaumfedern angedeutet, die sich überlappen. Besonders auffällig ist weiterhin das Gefieder unterhalb der Augen, das aus unzähligen Linien besteht, die sich strahlenförmig vom Auge ausbreiten. Diese Linien ergeben sich aus jeweils einzeln eingelegten Holzsplittern und stellen somit eine sehr diffizile und kleinteilige Arbeit dar, die eine prominente Rolle in dem gesamten Bild des Käuzchens einnimmt. Der Fokus auf die kleinteilige Arbeit dieses Gesichtsgefieders, praktisch eine Übererfüllung des Nachgeahmten, wirft erneut die Frage nach der exzessiven Mimesis auf, die sich hier in einer selbstreflexiven Material-Mimese ausdrückt und sich ebenfalls in den Federn auf dem Flügel des kleinen Vogels findet. Die gerundeten, sich überlappenden Federn erinnern an Holzziegel – die sie ja auf Herstellungs- und Materialebene auch sind. Die kleinteilige, genaue Darstellung und der Fokus auf die Technik des Einlegens sowie die Materialität des Holzes führen hier nicht nur dazu, dass die ›Illusion‹ einer originalgetreuen mimetischen Abbildung gelingt, sondern sie exponieren auch gleichzeitig die Bedingungen ihrer eigenen Verfertigung. In der versuchten detailgetreuen Nachahmung der Federn des Käuzchens tritt das Spezifische des Holzes deutlich zutage. Mit anderen Worten: Das Holz zeigt sich umso mehr, je mehr es etwas anderes zeigt. In der Nachahmung erfahren somit Nachahmendes und Nachgeahmtes eine Annäherung, die sowohl ihre Differenzen als auch ihre Ähnlichkeiten offenbart. In die transformationsontologische Mimesis sind somit nicht nur Gegenstände wie Bilder oder Dinge eingebunden, sondern auch Assemblagen aus Materialität und Technik. Das intarsierte Käuzchen ist das Ergebnis einer Verflechtung von Material, Technik und Mimesis und hat als solches eine Rückwirkung auf die Wahrnehmung eines echten Käuzchens. Wie das Haut-Textil-Holz-Geflecht, das anhand der Darstellung von Scipio Africanus herausgearbeitet wurde,⁵ kann hier von einer Verflechtung zwischen Gefieder und Holzfurnieren gesprochen werden.

5 Siehe Kapitel *Material-Mimese Haut*.

Zwischen Türen und Engeln: Vögel an der Schwelle

Die Bedeutung von Motiven des Übertritts und der Grenzziehung für die Darstellungen in den Intarsien wird anhand der exzessiven Verwendung von Trompe-l'Œil-Motiven evident. Intarsien, so die Grundthese, stellen auf eine ganz besondere Art und Weise Techniken und Operationen der bildimmanenten Grenzziehung und Übertretung zur Schau und generieren damit Bildräume, die stetig diese Grenzen verunsichern und anknüpfend auch ihren eigenen Status als Bild infrage stellen. Als ein topologisches Nach-vorne-Wachsen des Bildes stellen Trompe-l'Œils eine Hyperpiktoralität oder eine *exzessive Mimesis* aus. Die bildschwellenübertretenden, selbst durchbrochenen Türen, die als ein Merkmal der Intarsiendarstellung gelten,⁶ bilden bereits ein solches Trompe-l'Œil aus. Nun findet sich allerdings in intarsierten Dorsalen und Paneelen noch eine Form der Darstellung, die diese Übertretung weiter überhöht: In dem Chorgestühl von Ambrogio di Biagio Pucci, das sich heute in der Villa Guinigi in Lucca befindet, finden sich mehrere Darstellungen von Vögeln, die sich auf den aufgeklappten Läden der Durchblicke niedergelassen haben (Abb. 38–41).⁷

Hier treten einige Spezifika hervor: Während in vielen andere Abbildungen bisher nur Türen oder klappbare Läden an Schrankeinsichten vorkamen, die die abgeschlossenen, teils beengten Innenräume der Schränke durch Übertretung des Bildraumes erweiterten, so bilden die Klappen hier eine Art Fensterläden. In der Abbildung 38 wird der Blick durch einen bogenförmigen Durchbruch auf die engen Gassen einer Stadt geleitet, im Hintergrund ragt ein Kirchturm mitsamt Glocke über die Häuser. Der Himmel ist – von einigen angedeuteten, eingeritzten Wolken abgesehen – leer. In diesem leeren Zwischenraum von Bogen und Turm sitzt ein Vogel auf dem linken unteren Fensterladen. Der Kopf ist ebenfalls nach links gewandt und gibt ein genaues Profil mit einem langen Schnabel und einer charakteristischen Federzeichnung zu erkennen. Er wird selbst gerahmt durch die Läden auf der linken Seite, den Bogen der Architektur von oben und den Turm im Hintergrund

6 Siehe Olga Raggio: *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*. Vol. 1: Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo, New York 1999, S. 105.

7 Die Vögel in den Abb. 38–41 lassen sich wohl als Schwalben identifizieren. Gerade der auffällig gestaltete Vogel in Abb. 38 lässt sich allerdings keiner bekannten Vogelart zuordnen, was darauf schließen lässt, dass er selbst auch keine genau identifizierbare ikonografische Funktion hat. Er ist damit eher ein Stellvertreter für die Gattung ›Vogel‹ und die damit einhergehenden Operationen, die im Folgenden beschrieben werden. Für diese ornithologische Einordnung danke ich Gudrun Püschel.

sowie die Fensterläden auf der rechten Seite. Diese Rahmungsstruktur, die auf vielfältigen Ebenen, also Vorder-, Mittel- oder Hintergrund angebracht ist, betont den Vogel als prominentes Bildobjekt. Er ist mittig und füllt somit eine Leerstelle im Bild aus.



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41

Geht man von einer räumlichen Anordnung des Bildes aus, wie es der Verweis auf Vorder-, Mittel- oder Hintergrund bereits andeutet, so fügt der Vogel der vordersten Ebene, den herausragenden Fensterläden, eine weitere räumliche Ausbuchtung hinzu beziehungsweise verschiebt die Zuordnungen der drei Gründe. Der Vogel ragt ebenso über die Fensterläden heraus wie die Läden über den Rahmen der gesamten Fensterarchitektur. Als topologische Figur erweitert er das Bild nach vorne und stülpt es noch weiter aus. Er ist

ein Trompe-l'Œil auf einem Trompe-l'Œil, oder: ein Trompe-l'Œil zweiter Ordnung.

Das Trompe-l'Œil stellt im Medium der Intarsie einen Operator der Veräumlichung und Verbindung dar, der die Verbindungstechniken der gespaltenen Bilder auf der Ebene der Darstellung wiederholt.⁸ Dass das Trompe-l'Œil zweiter Ordnung in Form eines Vogels auftritt, verweist auf den hybriden Charakter des Tieres. Vögel stellen selbst Verbindungsoperatoren zwischen den Sphären Himmel und Erde dar, sowohl in christlich-metaphorischer als auch in säkularisiert-räumlicher Bedeutung. Als ein Tier, das sich sowohl in der Luft als auch auf der Erde aufhalten kann und in seiner Hybridität dabei stets auf das jeweils andere verweist, bietet es sich geradezu als Metafigur an.

In dieser Vermittlungsposition lassen Vögel ihre Verwandtschaft mit anderen geflügelten Mediatoren, den Engeln, erkennen. Engel stellen ebenfalls Hybridfiguren und Medien par excellence dar, als Nicht-Menschen und Nicht-Götter verweilen sie in einem Dazwischen.⁹ Die Flügel der Engel ermöglichen ihnen zuallererst den Sphärenwechsel: Als Verkündungsinstanzen und Gesandte sind sie im christlichen Glauben oft die Vermittlung für das Wort Gottes. Der Philosoph Michel Serres hat den Engeln über ihre christliche Bedeutung hinaus ein ganzes Buch gewidmet und sieht sie in postmodernen, säkularisierten und globalisierten Welten in den Infrastrukturen der Logistik, des Flugverkehrs, aber auch in gesellschaftlich marginalisierten Personengruppen wie obdachlosen Menschen neu erscheinen. Wie alle Medien machen sie sich allerdings nur in ihrer Störung bemerkbar: »Die Engel sollen eigentlich Ordnung herstellen und für die Einhaltung der Etikette sorgen, aber sie zerfallen selbst in eine gewaltige Unordnung. Die Engel stören das Bild des einen Gottes und der wenigen Heiligen.«¹⁰ Als ein großes kosmisches Rauschen verunklaren sie in ihrer Vermittlungsposition die Sphären, zwischen denen sie vermitteln sollen, und lassen sich so auf das Bildmotiv der Trompe-l'Œil-Vögel zurückbeziehen. Der Vogel auf der Fensterlade unterläuft die bildkompositorische Trennung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und sortiert sie damit neu.

Als geflügeltes Wesen ist der Vogel aber nicht nur den Engeln nahe, sondern auch dem profanen Objekt, auf dem er selbst sitzt: der Tür. Der Türflügel ist in der Alltagssprache so fest verankert, dass er beinahe als verblasste Metapher gelten kann; durch die Nebeneinanderstellung von Türflügel

8 Siehe Kapitel *Geöffnete Türen, geschlossene Fenster. Das Trompe-l'Œil in der Intarsie*.

9 Vgl. Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Engel.

10 Michel Serres: *Die Legende der Engel*, Frankfurt am Main 1995, S. 82.

und Vogel erfährt die Herkunft des Wortes allerdings eine erneute Aktualisierung. Als bewegliches Element der Tür setzt der Flügel Prozesse des Ein- und Ausschlusses, der Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung in Gang und dynamisiert somit diese Gegensätze. Möglich gemacht wird dies über das Scharnier, das ebenfalls als Vermittlungsinstanz und somit als Medium dieser Prozesse begriffen werden kann.¹¹ Der Vogel, ebenfalls wie die Tür ein zweiflügeliger Aktant, tritt nun seinerseits an die Stelle des verbindenden Objekts. Als bewegliches Bildelement in einer ansonsten relativ starren Komposition macht er – ebenso wie der Laden, auf dem er sich befindet – auf das Potential einer Wandlung und auch des Übertritts aufmerksam. In seiner Darstellungsweise als Trompe-l’Œil auf dem Trompe-l’Œil bewegt, verbindet und verunklart er somit die vormals diskreten Bereiche auf bildlicher und symbolischer Ebene.

Gezähmte Mimesis: Papageien im Käfig

Während an den Chorgestühlen, Lesepulten oder Aufbewahrungstruhen in Kirchen und Kathedralen eher Eulen, Hähne oder dergleichen zu finden sind, zeigt sich mit Blick auf die *Studioli* indes ein ganz anderer Darstellungsschwerpunkt. So sind sowohl im *Studiolo* von Urbino als auch in dem von Gubbio Papageien in Käfigen zu finden. Die Kunsthistorikerin Olga Raggio und der Restaurator Antoine Wilmering gehen in ihrer ausführlichen Studie zur Restauration des Gubbio-*Studiolo* darauf ein, lesen die Darstellungsweise aber lediglich als indexikalische Verweise auf eine materielle Kultur der Renaissance: Papageien seien als Haustiere bei König*innen, Herrscher*innen, reichen Kaufleuten und sogar Päpsten überaus beliebt gewesen und aus Indien und Nordafrika importiert worden.¹² Dazu mag ihr buntes Federkleid beigetragen haben, vor allem aber ihre Fähigkeit, Sätze oder Wörter zu wiederholen, machten sie so beliebt. Als mimetische Tiere ähneln Papageien damit in ihrer Metaphorik den Affen.¹³ Die Symbolik des mimetischen Tieres ist ebenso

11 Das Teilprojekt »Einbetten, Aufklappen, Anhängen« der Forschungsgruppe »Medien und Mimesis«, in dessen Rahmen diese Arbeit entstanden ist, hat sich ebenfalls mit Scharniermedien befasst.

12 Olga Raggio: Gubbio Studiolo, S. 146–149.

13 Siehe dazu Thomas Zaunschirm: Affe und Papagei – Mimesis und Sprache in der Kunst, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 1 (1984), H. 4, S. 14–17. Zum Affen als Aushandlungsort eines dezidiert menschlichen Exzeptionalismus siehe Antonia Ulrich: Äffen und NachschAffen, in: kunsttexte.de 2 (2005), S. 1–14.

ambivalent wie die Mimesis an sich, die, wie Balke schreibt, »seit ihrer antiken Konzeptualisierung über einen *protokollarisch-regulierenden* und einen *exzessiven* Pol«¹⁴ verfügt. Im angenommenen Nachäffen oder Nachplappern offenbart sich zum einen ein Verunsicherungspotential des angenommenen menschlichen Exzeptionalismus durch die Mimesis an sich. Zum anderen wird jedoch genau diese Nachahmung verunglimpft, wie die negative Konnotation der Begriffe des Nachäffens und Nachplapperns bereits andeutet. In dem vorgeworfenen Mangel eines Geistes oder Verständnisses wird nicht zuletzt wieder eine kulturtechnische Unterscheidung zwischen Mensch und Tier eingezogen und die Reproduktion des Mediums Sprache eingehegt.

In der Ikonografie schlägt sich diese Ambivalenz der Papageien sowohl als Zeichen für Gelehrsamkeit als auch als eine gedankenlose Nachplapperei und damit Torheit nieder. Sie sind somit passende, wenn auch mehrdeutige Motive für ein *Studiolo*. Darüber hinaus verweisen sie auch auf die Liebe – gerade wenn sie in Paaren auftreten – sowie die Prunksucht und können schließlich auf den ehelichen sowie materiellen Status des auftraggebenden Fürsten gelesen werden. Im Folgenden wird allerdings das Augenmerk auf die Verflechtung zwischen dem Motiv und dem Material sowie der Technik gerichtet. Der Papagei in diesen Darstellungen, so die These, ist also kein allein ikonografisches Motiv, sondern eine spezifische Schnittstelle zwischen Material, Technik und symbolischer Bedeutung. Die Eigentümlichkeit, dass die Papageien hier in ihren Käfigen dargestellt werden, verweist auf diese besondere Kombination (Abb. 42 und 43).

Der im Käfig gehaltene Vogel ist in der Ikonografie zum einen ein Symbol für den Menschen, der in seiner körperlichen und damit sündigen Hülle gefangen ist, zum anderen ein Symbol für die gebändigte menschliche Passion.¹⁵ Der Papagei im Käfig kann allerdings noch eine darüber hinausgehende Deutung implizieren. Wie bereits ausgeführt, liegt die Stärke und vielleicht auch das Interesse von Intarsien nicht in der Ausformung gerundeter oder belebter Körper. An dem Detail aus dem *Studiolo* in Urbino, verfertigt von Guiliano da Maiano (Abb. 42), kann dies deutlich beobachtet werden. Zwei kleine Papageien drängen sich in einem hohen, schmalen, sechseckigen Käfig, der gerade so in eine ebenso schmale Nische passt und an einem kleinen Haken an der Decke aufgehängt ist. Starke Lichtreflexionen auf dem Haken und den Zierkugeln, die am Käfig angebracht sind, lassen vermuten, dass sie Metall oder ein anderes reflektierendes Material stilisieren sollen. Die

14 Balke: Mimesis, S. 17.

15 Rohark: Intarsien, S. 85.

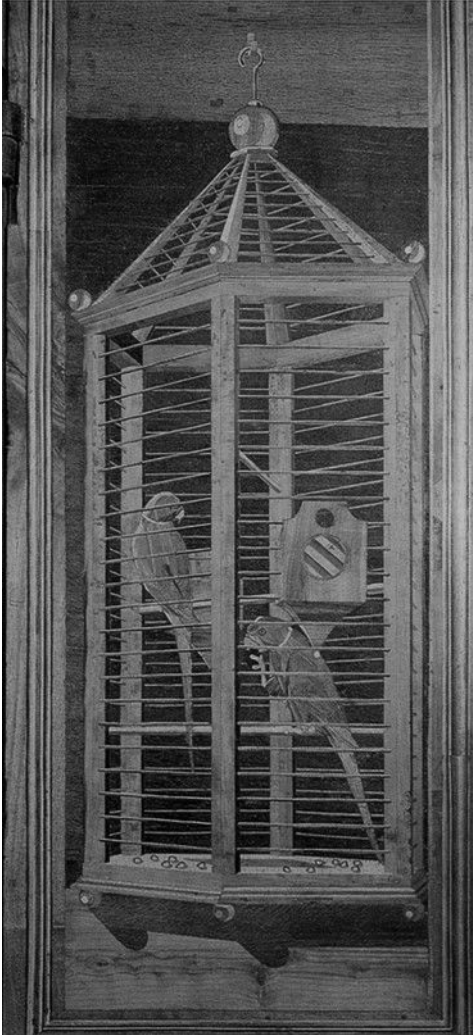


Abb. 42



Abb. 43

Streben des Käfigs, der aus einem verdickten Rahmen mit unzähligen dünnen, stäbchenartigen Querstreben aufgebaut ist, scheinen hingegen nicht zu reflek-

tieren und legen somit die Vermutung nahe, dass sie selbst Holz darstellen sollen. Die Papageien sitzen in unterschiedlicher Höhe und, wie es scheint, in unterschiedlichen Bildfeldern, da der Raum zwischen ihnen von einer vertikalen Strebe separiert wird. Nichtsdestotrotz verweisen die beiden Vögel aufeinander. Der linke Papagei, dessen Rückseite zu sehen ist, dreht den Kopf in Richtung des rechten Papageis, der uns detailliert im Profil gezeigt wird. Gemein ist ihnen auch die Art, wie sie verfertigt wurden. Ihre Körper sind scheinen aus größeren Holzstücken mit wenig Kontrast und Variation zusammengesetzt zu sein, was insgesamt einen recht flachen Effekt ergibt. Die Körper wirken trotz der Bewegung, zu der der rechte Papagei gerade ansetzt, seltsam unbelebt.

Dieser Eindruck wird verstärkt durch die dünnen Querstreben des Käfigs, die den Vordergrund der Komposition und somit das Raster bilden, durch das die Papageien erst gesehen werden können. Durch die exzessive Mimesis, die hier Holz mit Holz nachahmt, erfährt die Darstellung der dünnen, unscheinbaren Streben das Moment einer täuschenden Ähnlichkeit und lässt die Papageien im Vergleich noch weniger detailliert erscheinen. Hinzu kommt das Potential der intarsierten Linie, die auf der Ebene der Verfertigung immer gleichzeitig auch ein Schnitt ist. Die Körper der Papageien werden auf Herstellungs- und Darstellungsebene zerteilt, die Linien des Käfigs schneiden das Leben aus den Vögeln. In ihre Einzelteile zerlegt, sind sie nicht mehr das Symbol der gezähmten menschlichen Passion, sondern vielmehr eine weitere Zurschaustellung der Technik des Zerschneidens und damit der Intarsie selbst. Nicht die Form der figürlichen Darstellung, sondern die Technik und Materialität schieben sich hier, buchstäblich, in den Vordergrund. Die Linien der Zentralperspektive, die, wie Damisch schreibt, ebenfalls fast gewaltsam die Fläche zerschneiden¹⁶ und damit Darstellungen des Lebens unmöglich machen, finden sich hier wiederholt in den Käfigstäben. Diese Art der Darstellung ist derart prominent, dass der Renaissance stilistisch eine feste Ordnung und arretierte Bildobjekte zugeschrieben werden. Die Gewalt der Linie, die Damisch bereits in der Zeichnung oder der Malerei sieht, wird noch einmal mehr gesteigert durch den Schnitt, der tatsächlich ein Moment der Gewalt beinhaltet.¹⁷

Die Papageien im Käfig bieten aber noch eine andere Lesart, die sich primär aus dem Bildinhalt ergibt und nur zweitrangig mit der Technik und dem verwendeten Material auseinandersetzt. Wie bereits beschrieben, gilt der

16 Siehe Damisch: *Theorie der Wolke*, S. 165.

17 Siehe Kapitel *Die Gewalt des Trompe-l'Œils*.

Papagei in der Ikonografie unter anderem als mimetisches Tier, er plappert nach und imitiert eine Sprache, die er selbst nicht beherrscht und versteht. In dieser Lesart kann der Papagei im Käfig als eine gebändigte Mimesis verstanden werden, die in Schach gehalten werden muss, um nicht zu überbordend und exzessiv zu sein. Intarsien und ihre Trompe-l'Œils stellen, wie schon bemerkt, eine exzessive Mimesis zur Schau, eine Nachahmung, die weit über das Nachgeahmte hinausgehen und somit einen Überschuss produzieren. In dem Motiv der gefangenen und zerteilten Körper ließe sich nun also mit Balke der regulatorische Charakter der Mimesis exemplifizieren. Die Papageien im Käfig zeigen eine fixierte, gebändigte und buchstäblich beschnittene Mimesis, die sich zum einen innerdiegetisch über die Begrenzungen durch die Käfigstäbe und zum anderen durch die flache Gestaltung der Vogelkörper ausdrückt. Gleichzeitig kommt die exzessive Mimesis durch die Eigenmimese des Holzes und den Überhang des Käfigs zum Ausdruck – also vermittelt über Dinge und Materialien. Eine exzessive Mimesis, so führt uns das Beispiel der Papageien im Käfig vor Augen, funktioniert in den Intarsien trotz eines Grundmaterials, das sich an der Schwelle zwischen belebt und unbelebt befindet, nicht über die Darstellung des Belebten. Das überaus ambivalente Motiv des Papageis wird hier weiter verunklart beziehungsweise in eine dialektische Bilddiegese eingebunden, die sich nicht eindeutig auflösen lässt.

Die Darstellung von Vögeln verschiedenster Art in Intarsien ist besonders auffällig und stellt eine Besonderheit des Bildprogrammes dar. Während in anderen Bildmedien wie Buchmalerei oder Tafelgemälden gehäuft Fliegen, Libellen oder andere Insekten als Trompe-l'Œils fungieren, finden sich in Intarsien ebenfalls Vögel als Trompe-l'Œils und damit als Vermittlungsfiguren zwischen den Sphären Bildfläche und Realraum. Als ebenfalls geflügelte Tiere teilen sie sich die ins Tierreich übersetzte Scharnieroperation und die dementsprechende Homologie zur Tür und zu den mit ihr verbundenen Klappoperationen. Was die Vögel von den Insekten trennt, ist zunächst, dass sie positivere Konnotationen mit sich bringen. Sie werden nicht in gleicher Weise als Störung wahrgenommen; sie besiedeln den Luftraum und stellen darüber eine Verbindung zum christologischen Himmel her. In der symbolisch aufgeladenen vertikalen Skala sind Vögel dem Himmel zugeordnet, während die Insekten und gerade die Fliegen des Teufels in der niederen Sphäre ansässig (und aufsässig) sind.

An den Vögeln kommt allerdings noch eine weitere Operation des Trompe-l'Œils zum Tragen. Fliegen und andere Insekten wurden gerade in Buchmalereien oder auf Tafelgemälden abgebildet und stellten als solche Aushandlungsorte zwischen den Sinnen der Visualität und der Haptik dar. Der Topos,

dass versucht wurde, die Fliegen wegzuscheuchen, um dann mit der Hand zu erfahren, dass sie nur aufgemalt waren, ist ebenso wie der getäuschte Parrhasios ein Ursprungsmythos des Trompe-l'Œils, der häufig einen Geniekult bekräftigen soll.¹⁸ Dass die Hand zu ent-decken vermag, wo die Augen getäuscht wurden, verweist auf einen Konnex zwischen Haptik und Visualität, der sich nur an Medien entfalten kann, die gleichermaßen von beiden Sinnen zu erreichen sind. Stundenbücher erweisen sich somit als ideales Medium für diese Art von Trompe-l'Œils, da sie – wie auch die Fliegen – kleinformatig sind und ständig die Sphäre des Körpers berühren. Auf den großformatigen Dorsalen der Chorgestühle würden die winzigen Fliegen untergehen und aus der Ferne nicht zu erkennen sein. Die Vögel können hier also aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten als hochskalierte Fliegen begriffen werden, die ebenso wie ihre kleinen Verwandten als Übertretungen der bildinhärenten Schwellen sowie selbst als Schwellenfiguren fungieren.

18 Diese Variation der meisterhaften Täuschung gibt es in der Renaissance in mehrfacher Ausführung: »In der Künstleranekdote der Renns. wird die naturgetreue, optisch täuschende Darstellung einer F. auf einem Gemälde des Lehrmeisters durch dessen Schüler als Zeugnis früher Meisterschaft erachtet. Dieser Topos findet sich in verschiedenen Künstlerviten: Das Kunststück vollbrachten Giotto im Atelier Cimabues [...], Andrea Mantegna [...] und Domenico Beccafumi.« Cornelia Kemp: Fliege, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX, Stuttgart 1997, Sp. 1196–1221.