La chasse à la chouette

Ein Beitrag zur Ikonographie des Vogelfangs mit dem Kauz[1]

Von Christoph Gasser

Erotische Darstellungen, Lockkauz, Vogelfang, Symbolik, 16.-18. Jahrhundert. -
Erotic representations, decoy owl, bird-catching, symbolism, 16th-18th century.

Im Jahre 2015 wurde in Paris ein Gemälde versteigert,[2] das in kunst- wie in kulturhistorischer Hinsicht bemerkenswert ist (Abb. 2). Die Komposition lehnt sich an eine klassische Vogelfangszene mit Leimruten und Lockkauz an, wenngleich mit anderen Akteuren. Der Vogelfänger ist ein gehörnter Teufel, der sich in einem Busch versteckt hält. Als Lockvogel auf der runden Jule fungiert eine nackte Frau, die er mit der Zugleine bewegt. Der wertvolle Schmuck der Frau, ihre Haartracht und der Spiegel sind Attribute der Schönheit und der Eitelkeit. Auf dem Bild hat die nackte Schönheit zahlreiche Vögel angelockt, die Männerköpfe tragen, und sich auf den aufgesteckten Leimruten fangen. Als Pendant zum teuflischen Vogelfänger findet sich auf der rechten Bildhälfte versteckt ein Mann mit modischer Halskrause, der in Gestik und Attribut den allegorischen Hintergrund der Szene andeutet. Sein zum Auge gerichteter Zeigefinger ist eine in Italien („Occhio!") wie in Frankreich („Mon oiel!") bekannte Geste, die zur Vorsicht mahnt („Obacht!", „Aufgepasst!"). Die Katze, die der Mann im Arm hält, soll auf dessen Schläue hinweisen.

Die Botschaft aufzupassen, um nicht den Verführungen der Frau zu erliegen und gefangen zu werden, ist noch eindeutiger auf der ursprünglichen Vorlage für dieses Gemälde. Das Bildmotiv folgt in seiner Grundgestaltung einem Blatt des italienischen Zeichners und Kupferstechers Giacomo Franco (Venedig oder Urbino 1550-Venedig 1620).[3] Am unteren Blattrand ist ein elfsilbiger Vierzeiler in Blockreim angefügt mit einer expliziten Warnung „Fuggite incauti giovinetti i lacci / d'un volto lusinghiero, ancorche bello / accio che il rio Demon con il cim[bello] / della civetta non v'intricchi, e imp[acci]". (Übersetzung: „Flieht, unvorsichtige Jünglinge, vor den Schlingen / eines schmeichelhaften [schmeichelnden] Gesichts, obgleich [es] schön [ist], / damit der böse Dämon mit dem Lockvogel / der ‚civetta' euch nicht bezirze und fange."; Abb. 1). Der Begriff „civetta" für den Steinkauz hat dabei einen doppeldeutigen Sinn. In Anlehnung an das Verhalten und der Wirkung des Lockkauzes beim Vogelfang wird in Italien der Begriff „civetta" in wenig schmeichelhaftem Sinne auch für eine aufreizende und kokette Frau verwendet, die dadurch die Männer erregt und verführt. Auf dem Blatt trägt der Jüngling mit Fingerzeig und Katze eine höfische Jacke der Zeit zur Halskrause und hat ein Spruchband mit der Inschrift „AMI ANG EE BVFONI" beigegeben. Die ersten drei Wortteile sind Akronyme für einen Ausspruch im venetischen Straßenjargon.[4] Der Sinnspruch ist an die Narren gerichtet, die auf die

Abb. 1: Giacomo Franco, „Fuggite incauti giovinetti ...", Kupferstich, Venedig, Ende 16. Jh./Beginn 17. Jh. (Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE TF-1-FOL [microfilm P17046]).

Abb. 2: „La chasse à la chouette ou La Belle et ses Adorateurs", Ölgemälde, Frankreich, 17. Jh. (Paris, Foto: © ARTCURIAL).

Reize der schönen Frau reinfallen und so vom Teufel gefangen werden.

Das Motiv des Kupferstichs von Franco, der heute zu seinen seltensten Arbeiten zählt und in keinem Werkverzeichnis aufscheint,[5] muss im Frankreich des 17. Jahrhunderts großen Anklang gefunden haben. Wie bereits Paul Perdrizet 1907 zeigte, existieren vom Bildmotiv mindestens vier Ausführungen als Ölgemälde, mit seitenverkehrter und etwas abgeänderter Darstellungsweise. Zwei davon befinden sich in den Museen von Besançon (Abb. 3)[6] und Calais (Abb. 5),[7] zwei weitere waren in Privatbesitz, nämlich beim Rechtsanwalt und Politiker Francis Joseph Charles, genannt Franck, Chauveau (Paris 1846-1921) und bei einer Dame aus der Umgebung von Paris. Ob es sich dabei um die beiden Gemälde handelt, die noch heute in privaten Sammlungen sind (Abb. 4),[8] lässt sich nicht klären. Mittlerweile sind noch weitere Kopien von diesem Bildmotiv bekannt geworden. Offen bleibt, ob es noch weitere gibt.[9]

Der Maler Auguste Dieudonné Royer (Troyes 1835-1920) ergänzte die Liste 1909 mit einem fünften Gemälde aus dem Museum von Troyes (Abb. 6), in welchem er Konservator war.[10] Das Werk wird nun dem Maler Jacques François Courtin (Sens 1672-Paris 1752) zugeschrieben.[11] Von dem Motiv auf dem Gemälde in Besançon gibt es zwei sehr ähnliche Ausführungen, wovon sich die eine 1964 in Privatbesitz befand.[12] Fünf der genannten Gemälde sind französischer Provenienz, während eines der flämischen Schule zugeschrieben wird.

Allen sechs Werken ist gemein, dass sie trotz mancher Änderung sehr stark dem Bildaufbau und den Bildelementen von

Abb. 3: „La chasse à la chouette", Ölgemälde, Frankreich, 18. Jh. (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 843.4.6).

Abb. 4: „La chasse à la chouette", Ölgemälde, Frankreich, 18. Jh. (Paris, Privatbesitz, Collection Lebel).

Abb. 5: „La chasse à la chouette", Ölgemälde, flämisch, 18. Jh. (Calais, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 951.48.1. © F. Kleinefenn).

Abb. 6: Jacques François Courtin, „La chasse à la chouette", Ölgemälde, Frankreich, erste Hälfte 18. Jh. (Troyes, Musée des Beaux-Arts, 890.2.5; © Carole Bell, Ville de Troyes).

Franco folgen. Dagegen zeigen weitere Details nur mehr oder weniger starke ikonographische Anlehnungen.[13]
Von den sechs bislang bekannten Werken ist das 2015 versteigerte Gemälde das der Vorlage am nächsten stehende, während weitere vier Beispiele mehrere Abweichungen zeigen. Das hängt auch damit zusammen, dass es sich zumindest bei drei Gemälden um stark ähnelnde Kopien handelt (Besançon, Collection Lebel, Calais). Trotz dieser ikonographischen Abhängigkeit untereinander lässt sich daraus keine eindeutige Chronologie ableiten.[14] Einzig die Bildmotive der einzelnen Gemälde lassen eine plausible zeitliche Abfolge annehmen. Die früheste und prägendste Darstellung ist demnach jene auf dem Gemälde von Artcurial 2015, die in ihrem Bildaufbau wiederum als Vorlage für die nachfolgenden Kopien gedient hat, unabhängig davon, ob im Original oder in einer weiteren Kopie. Diese Übereinstimmung im Bildaufbau ist trotz einzelner ikonographischer Neuerungen und stilistischer Unterschiede nahezu vollkommen,[15] denn nur ein einziges Bildelement kommt in den nachfolgenden Ausführungen neu hinzu. Dies ist das Hündchen mit Männerkopf, das sich an der Stange der Jule emporreckt.[16] Zu den auffälligsten Änderungen zählen zwei der Vögel, die auf dem Gemälde von Calais (und auf allen anderen Kopien) zum Pfau (rechts an der Julenstange) und zum Truthahn (am linken Baum) werden. Weiters erkennbar sind Elster, Fasan und Stieglitz, während die anderen „Vögel" ein anonymes Federkleid tragen.
Geht man nur von der Bildmotivik aus, dann wäre die Darstellung auf dem Gemälde von Calais als zeitlich früheste der drei gleichwertigen Kopien anzusehen. Die Frau auf der Jule ist noch immer unbekleidet und ihre beiden kleinen Haarknoten entsprechen sogar noch dem Blatt von Franco. Im Gegensatz dazu trägt sie bereits seit der frühesten Ausführung (Artcurial) einen Spiegel als Zeichen der Eitelkeit und Hoffart und ist unbeflügelt. Der teuflische Vogelfänger wird nun allmählich zum Faun. Ein weiteres Bildelement wird dagegen radikal geändert, denn der mahnende Jüngling zur rechten Seite trägt nun eine bäuerliche Bekleidung. Diese steht bewusst in Kontrast zu den weltlichen wie geistlichen Modeaccessoires der „Vögel" und soll die Schläue des einfachen Mannes suggerieren. Der soziale Unterschied erweitert nun die Bildbotschaft. Kleidung wie Symbolik des Jünglings passen gut in die Motivik der niederländischen Genremalerei der Zeit und lassen die Vermutung zu, dass diese Figur daraus entlehnt wurde. Dazu passt auch, dass das Gemälde von Calais flämischen Ursprungs ist.

Obwohl das Gemälde von Troyes zu den freieren Interpretationen dieses Bildmotivs zählt,[17] steht es in einzelnen Details dem Gemälde von Calais sehr nahe.[18] Dagegen kopieren die beiden Gemälde der Collection Lebel und von Besançon zum Teil bis in das kleinste Detail die Darstellung auf dem Gemälde von Calais. Zu den auffälligeren Unterschieden zählt, dass die Frau nun zum Teil verhüllt ist, wobei sie auf dem Gemälde der Collection Lebel unter dem roten Umhang auch noch ein weißes Tuch trägt. Zudem hat sie als Haartracht wiederum zwei runde Haarknoten, geziert mit blauen Blüten. Der Jüngling trägt nun ein rotes Hemd, bei den Vögeln wurden dagegen nur wenige Details geringfügig verändert. In Summe erscheinen die Vögel auf dem Bild in der Collection Lebel sorgfältiger ausgeführt, wie man gerade beim Truthahn sieht, der nun erstmals die typische Schwarz-Weiß-Musterung der Schwanzfedern zeigt. Auffällig sind die feineren Gesichtszüge der Frau auf dem Gemälde der Collection Lebel, dagegen ist der Faun auf dem Bild von Besançon naturalistischer ausgeführt. Auf dem Bild der Collection Lebel findet sich dagegen ein dicker Ast anstelle der geraden Julenstange.
Dem Bild von Besançon sehr ähnlich ist eine dritte Kopie vom Motivtypus der teilweise verhüllten Frau, die sich 1964 im Besitz von Pierre Ponnelle befand.[19] Trotz der nahezu perfekten Übereinstimmung unterscheidet es sich von jenem von Besançon in zahlreichen kleinen Details. Vom Darstellungstypus dieser Gemälde (Calais, Troyes, Collection Lebel; Besançon, Collection Ponnelle) existiert auch ein anonymer Nachstich, der in groben Zügen dem Bildmotiv folgt. Die Dame auf diesem Blatt ist nun bekleidet.[20]
Die freieste Interpretation dieser Darstellung findet sich letztlich auf einem Gemälde im Museum von Port-Royal des Champs.[21] Die leicht verhüllte Schönheit [22] steht auf einer rechteckigen Holzplatte an einem Baum, worunter sich der Faun versteckt. Die Leimstangen sind nun vollkommen verschwunden; die bunte Vogelschar, die sich niedergelassen hat, sitzt auf den Ästen. Die ganze Szene ist in einen dichten Wald versetzt, wo auch der Jüngling im Hintergrund steht.
Allen Beispielen ist gemein, dass die Darstellung der eigentlichen Jagdrequisiten eine untergeordnete Rolle spielt. So machen die Leimruten immer mehr den Eindruck harmloser Sitzstangen und die Jule wird zu einer großen Holzscheibe entfremdet. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass man der Bildvorlage von Franco folgte. Der Widerspruch in der realen Wiedergabe der einzelnen Motivelemente zeigt aber auch, dass man zumindest diesem Aspekt kein Interesse beimaß.

Obwohl das dargestellte Motiv offenbar einen derartigen Anklang fand, dass es mehrfach kopiert und imitiert wurde und als Druckgrafik erschien, blieb es dennoch nur ein isoliertes Phänomen von zeitlich begrenzter Dauer. Grund dafür war, dass Symbolik und Botschaft des Motivs aus einem anderen kunst- und kulturhistorischen Kontext (Italien) stammten und in Frankreich nicht Fuß fassen konnten. Dabei war der Vogelfang als amouröse oder erotische Allegorie in der französischen Kunst und Literatur durchaus bekannt und verbreitet, bediente sich aber anderer Sinnbilder und Embleme. Im Mittelalter werden in der französischen Literatur in erster Linie der Kloben und der Leim in Metaphern für den amourösen Vogelfang verwendet. In frühen Beispielen aus der darstellenden Kunst bedient sich die „Vogelfängerin" eines Stellnetzes, nach dem italienischen Terminus „pantera" genannt, um die angelockten und/oder herbeifliegenden Herzen einzufangen.[23] Ab dem Spätmittelalter findet sich vereinzelt auch der Vogelfang mit Kauz und Leimruten als Liebesmetapher in der französischen Literatur[24] und Kunst,[25] was dem allgemeinen Bekanntheitsgrad dieser volkstümlichen Jagdmethode entspricht. Dieses Bild kann sich jedoch nicht halten, weder ikonographisch noch semantisch. Bemerkenswert ist zudem, dass die Bezeichnung „chouette" für eine kokette, verführerische Frau erst spät allgemein Eingang findet in die französische Umgangssprache und Literatur. In Italien, wo sich die Ikonographie des Vogelfangs mit dem Kauz, real wie allegorisch, ungemein reichhaltig präsentiert, wird der zweifelhafte Übername „civetta" für eine aufreizende Frau seit dem 13. Jh. zum Allgemeingut.[26] In Frankreich lassen sich diese und verwandte Termini, wie „choëter = faire la coquette", zwar ebenfalls ab dem 13. Jh. nachweisen, doch es bleibt bei auffallend wenigen Einzelbeispielen, wie etwa in Rabelais' Songe de Panurge 1546, wo die „chouette" mit einer „voleuse ... femme légère, coquette et trompeuse" verglichen wird, oder bei einer kurzen Passage in den Memoiren des Lefèvre de Beauvray 1777.[27] Erst ab den 1830er-Jahren wird die „chouette" und ihr Gebaren in Frankreich zum allgemein bekannten, umgangssprachlichen Begriff und zum populären Sinnbild.[28]
Selbst in der französischen Jägersprache etabliert sich schon früh die Bezeichnung

„chasse à la pipée“ als Fachbegriff für den Vogelfang mit Lockkauz und Leimruten. Nur ganz selten findet sich die Bezeichnung „chasse à / avec la chouette“, zumeist als Umschreibung oder in Verbindung mit „aux gluaux“. Im Gegensatz etwa zu Italien wird in Frankreich die verführerische Lockpfeife, die „pipée“, zum zentralen, namensgebenden Symbol.[29] Die „pipée“ wird zum geflügelten Wort, „à la pipée“ zur doppeldeutigen Redewendung. Dies ist selbst dann noch der Fall, als sich Szenerie und Bildelemente ändern – wie etwa in Gemälden des 18. Jh. Der erotische Gedanke dieser Werke, die meist Titel wie „La pipèe“ oder „L'oiseleur“ haben, bleibt bestehen, verliert aber an sexueller Anzüglichkeit. Besonders beliebt werden sehr unschuldig wirkende, idyllische Szenerien mit einem Pärchen im Freien oder im Wald,[30] in mehr oder weniger klaren Posen, unter Beigabe einzelner Attribute wie Vögel, Käfige, Zugleine und ähnlichem. Dabei ist der eigentliche Fangvorgang in der Regel gar nicht mehr zu sehen.[31] Dies geht sogar so weit, dass diese erotischen Allegorien für andere Genres übernommen und somit in einen gänzlich anderen Zusammenhang gestellt werden. So findet sich zum Beispiel das Motiv des vogelfangenden Pärchens „à la pipèe“ als Allegorie für die „Luft“ in einer Kupferstichserie der vier Elemente von Joseph Wagner (Thalendorf 1706-Venedig 1780)[32] und in geändertem Motivaufbau auf dem Blatt „L´Air“ von Johannes Esaias Nilson, Augsburg 1741/88.[33] Auch Fischfangszenen mit derartigen Pärchen haben denselben symbolischen Hintergrund.[34]
Einer der bekanntesten Vertreter des Genres war der französische Maler, Kupferstecher und Dekorateur François Boucher (Paris 1703-1770),[35] dessen umfangreiches Oeuvre zahlreiche derartige galante und erotische Motive umfasst.[36] Diese Motive werden nicht nur kopiert,[37] sondern finden auch Eingang in die angewandte Kunst (Tapisserien, Keramik).[38]

Die Frau als „Vogelfängerin“ [39] und/oder Lockvogel ist in der französischen Kunst und Literatur ein durchaus gängiges Motiv.[40] In den zahlreichen Variationen erotischer Vogelfangdarstellungen kommt der Steinkauz aber äußerst selten vor und die wenigen bekannten Beispiele gehen in der Regel auf externe Einflüsse zurück.[41] Zu den seltenen Beispielen aus Frankreich zählt Blatt 26 einer pornographischen Serie von Kupferstichen des frühen 17. Jahrhunderts (Abb. 7).[42] Die beiden Vogelfängerinnen haben eine Vagina als Lockkauz aufgesteckt, die von geflügelten Penissen umflogen wird. Der beigefügte Spruch in

Abb. 7: „Cette belle trouppe“, Kupferstich, Frankreich, 18. Jh. (Paris BnF, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE AE-10-4 [microfilm M309943]).

Blockreim beschreibt, wie die Damen mit einer List / Täuschung / Irreführung (fr. „con“, symbolisch für den Lockkauz) hundert „Vögel“ im Wald fangen, die zur Lockpfeife heranfliegen.[43]
Dagegen erhält die kleine Vogelfangszene mit Lockkauz auf dem Kupferstich „Chasse aux Oiseaux“ von Anne Claude Philippe de Caylus nach einer Vorzeichnung von Jean Antoine Watteau (Valenciennes 1684-Nogent sur Marne 1721) erst durch die beigegebene Bildlegende ihre erotische Note „Comme ayant posé ses gluaux / l'oiseleur par un faux ramage / attire les petits oiseaux / S'en saisit, et les met en cage / ainsi l'amour ce dangereux enfant / de ses plaisirs rend nôtre ame occupée, / et par un espoir décevant / il prend les cœurs à la pipée“ (Übersetzung: „Sobald er seine Leimruten aufgesteckt hat / lockt der Vogelfänger durch einen falschen [trügerischen] Gesang / die kleinen Vögel an / ergreift sie und steckt sie in den Käfig / gleichermaßen nimmt die Liebe, dieses gefährliche Kind / der Freuden, unsere Seele ein / und durch eine enttäuschte Hoffnung [Erwartung] / fängt sie die Herzen mit der Lockpfeife [resp. mit den Leimruten]“).[44]
In der Tradition der satirisch resp. allegorischen Darstellung steht wiederum ein Ölgemälde des frühen 18. Jahrhunderts, das sich in den Sammlungen des Hôtel d'Agar in Cavaillon, Département Vaucluse, befindet.[45] Ähnlich dem beschriebenen Sujet dient auch hier eine reizvolle Dame, diesmal in modischer Kleidung, als Lockvogel auf der Jule. Um sie herum haben sich die bekannten Vögel mit Männerköpfen eingefunden, die sich auf den Leimruten fangen. Anstelle des teuflischen Vogelfängers sind es nun aber Damen, die den „Vögeln“ nachstellen. Ungeachtet der ungeklärten Provenienz des Gemäldes, ist allein schon aufgrund der Szenerie von fremdem Einfluss auszugehen. Das suggeriert nicht nur die Seltenheit der dargestellten Fangmethode in der französischen Kunst. Dasselbe Bildmotiv zeigt ein Gemälde des italienischen Malers Pietro Fabris, der zwischen 1756 und 1792 in Neapel tätig war.[46] Das Bild ist Teil eines zweiteiligen Ensembles, das Frauen beim „Vögelfangen“ zeigt .[47] Eingebettet in eine süditalienische Landschaft, stellen sie den Vögeln (mit Männerköpfen) zum einen auf dem Vogelherd, ital.

Abb. 8: Pietro Fabris, „The Game of Civetta“, Ölgemälde, Neapel, spätes 18. Jh. (Denver, Art Museum: Gift of the Berger Collection Educational Trust, 2019.8.2; Photography courtesy Denver Art Museum).

„paretaio“ (Abb. 9), und zum anderen mit Leimruten und Dame als „civetta“ nach (Abb. 8).

Beide Motive finden sich auch in der populären Druckgraphik Italiens. Das Motiv der Vogelfängerinnen am Vogelherd zeigt die Radierung „La rete d'amore“ (dt. „Das Netz der Liebe“) aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts,[48] die der Pariser Drucker und Verleger Henri II Bonnart (1642-1711) für den italienischen Markt anfertigte.[49] In Anlehnung daran entstand der Holzschnitt „Le cacciatrici amorose“ (dt. „Die Liebesjägerinnen“), der als Titelillustration zum „Giornale per l'anno 1813“ von Rossi in Parma gedruckt wurde.[50]

Aus der Zeit um 1810/30 stammt die Radierung „La civetta del diavolo“ (dt. „Die ‚civetta' des Teufels“), der dieselbe Szenerie zu Grund liegt wie auf dem Blatt von Franco.[51] Von einem Busch aus bedient der Teufel eine junge Schönheit als „civetta“ (Lockkauz) auf einer traditionellen spindelförmigen Jule (Abb. 10). Der jungen Frau nähern sich bereits einige Männer, während andere zurückhaltend abwarten und die Szene beobachten. Hinter dem Teufel erkennt man einen großen Käfig, in dem bereits etliche gefangene Männer eingesperrt sind. Alle menschlichen Akteure tragen die Mode des Empire. In drei Vierzeilern wird die Szene beschrieben. „Tentennin, che si è messo nel boschetto / fa girar sul perno la sua civetta / e uno zimbello tal cotanto alletta / che vi corron gli augei senza sospetto.“ „L'incauto pettirosso il primo casca / e riman con le penne spelacchiate / vanno i fringuelli dentro della frasca / ma l'astuto frisone sprezza l'occhiata.“ „Guardano i vecchi uccelli da lontano / dagli altri il tordo a disprezzarla impara / ma quando il diavol la civetta ha in mano / se un uccel non v'incappa è cosa rara.“ (Übersetzung: „Tentennin [Spitzname für den Teufel], der sich im Wäldchen versteckt / bewegt auf der Jule seine ‚civetta' / und ein solch Lockvogel ist dermaßen verlockend / dass die Vögel herbeifliegen ohne Verdacht. Das unvorsichtige Rotkehlchen fällt als erstes darauf herein / und bleibt mit zerrupften Federn / [auch] die Buchfinken fallen in die Zweige ein [darauf herein] / doch der schlaue Kernbeißer verschmäht den [verlockenden] Blick. Die alten Vögel schauen von weitem zu / die Drossel lernt von den anderen, sie [Frau] zu verschmähen / doch wenn der Teufel die ‚civetta' in der Hand hat [führt] / dann kommt es selten vor, dass ein Vogel nicht darauf reinfällt.“). Wenngleich der Text keine Andeutung enthält, ist das Blatt eher im Sinne einer scharfen Kritik der neuen Damenmode des Empire zu sehen und weniger als frauenfeindliche Satire.

Abb. 10: „La civetta del diavolo“, Radierung, Italien, um 1810/30 (Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-10b).

Schon kurze Zeit nach diesem Blatt erschien ein Nachdruck durch einen anderen Drucker,[52] der sich in verschiedenen kleinen Details unterscheidet.[53] Obwohl dies für ein gewisses Interesse spricht, bildet das Motiv eine singuläre Ausnahme in der sonst so reichen italienischen Ikonographie zum Lockkauz. Dagegen sind Beispiele mit dem Vogelherd in Kunst und Literatur häufiger, wenngleich zahlenmäßig immer noch wesentlich geringer als in anderen europäischen Ländern wie Deutschland und Frankreich. Zu den italienischen Eigentümlichkeiten zählt das Opern-Intermezzo „L'uccellatrice“ (dt. „Die Vogelfängerin“) von Niccolò Jommelli (Aversa 1714-Napoli 1774).[54,55] Die französische Bearbeitung erhielt den italienischen Namen „Il paratajo“ (dt. „Der Vogelherd“) resp. den technisch unzutreffenden französischen Titel „La pipée“.[56]

Mit dem Motiv der schönen Frau als Lockvogel des Teufels schuf Giacomo Franco zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine bitterböse Bildsatire, die in Italien in dieser Form einzigartig war und lange Zeit auch blieb. Auch in den meisten übrigen Ländern Europas ist das misogyne Sujet der Frau als Werkzeug des Teufels in der Ikonographie des symbolischen Vogelfanges kaum anzutreffen. Nur für Deutschland ist eine singuläre Traditionslinie belegt, die der erotischen Allegorese des Vogelfangs mit Kloben und Lockkauz entspringt.[57] Dabei wird die Frau als Lockvogel (Lockkauz) allmählich zum Symbol teuflischer Verführung. Das früheste Beispiel ist im „Narrenschiff“ von Sebastian Brant 1494 belegt, das dadurch eine große Verbreitung findet.[58] Der Holzschnitt zum Abschnitt „Uberhebung der hochfart“ zeigt den Teufel, der eine eitle Frau (mit Spiegel) als Lockkauz auf seinen Kloben setzt.[59] Wird hier noch abmildernd nur die lasterhafte und somit sündige Frau angeprangert,[60] so richten sich spätere Darstellungen ganz allgemein gegen die Frau und sind somit mehr oder weniger sexistisch. Dies gilt bereits für das künstlerisch bedeutendste Beispiel, die „Vier nackten Frauen“ von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1497 (Abb. 11). Der Kupfer-

Abb. 9: Pietro Fabris, „The Game of Civetta“, Ölgemälde, Neapel, spätes 18. Jh. (Denver, Art Museum: Gift of the Berger Collection Educational Trust, 2019.8.1; Photography courtesy Denver Art Museum).

Abb. 11: Albrecht Dürer, „Die vier nackten Frauen", Kupferstich, 1497 (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1238).

stich zeigt vier nackte Schönheiten, die im Hintergrund vom Teufel aus dem Höllenfeuer aus beobachtet werden. Der Kloben in seiner Hand zeichnet ihn als Vogelfänger aus, das Fanggerät als Symbol der Vulva lässt die heimtückische Funktion der nackten Frauen erahnen.[61] Auf der Radierung „Venus und Amor" von Daniel Hopfer, um 1512/20, schaut der Teufel hinter der verführerischen Venus hervor und hält den symbolträchtigen Kloben in die Höhe. Die (Eulen-)Flügel der nackten Frauenfigur und das Käuzchen in ihrer linken Hand lassen ihre Funktion als Lockvogel (Kauz) erkennen.[62] Auf dem Holzschnitt „Liebespaar, Tod und Teufel" von Peter Flötner, um 1530/35, reckt der teuflische Vogelfänger den Kloben aus der Laubhütte dem Liebespaar entgegen.

Alle drei Beispiele stehen in der Tradition der Motivik der Narrenfängerin,[63] zu der auch die Frau als „Vogelfängerin" zählt.[64] Mit der Reformation ändert sich dieses Bild zusehends und nimmt immer mehr moralisierende und zugleich frauenfeindliche Züge an. Dies zeigt sich auch in der Ikonographie des allegorischen Vogelfangs auf dem Vogelherd.[65] 1521 wird beim traditionellen Nürnberger Schembartlauf der weibliche Vogelfang als Höllendarstellung inszeniert.[66] Ganz in der Tradition der Narrenfängerei fangen die „weyblein ... die jung vnnd alt narren".[67] 1532 wird das Motiv textlich von Hans Sachs verarbeitet und noch im selben Jahr wird sein Gedicht „Die Ewlen Bays" mit einem Holzschnitt von Niklas Stör versehen als Flugblatt gedruckt. Als Vogelfängerin für die Figur der alten Kupplerin fungiert eine junge Schönheit, symbolisch verstärkt durch einen Lockkauz.[68] 1534 verwendet Erhard Schön dasselbe Sujet in seinem Einblattholzschnitt „Die Narrenfalle" und ergänzt den Klobenfang mit einem Vogelherd.[69] Um 1534 benutzt Stör das Sujet erneut für den Einblattholzschnitt „Der Buhler Vogelherd", doch ohne Kloben und die alte Kupplerin wird vom Teufel als Vogelfänger assistiert.

Damit erhalten die ursprünglich ironisch, bisweilen zotenhaften Vogelfangsujets eine moralisierende Note,[70] die in der Literatur der Zeit bereits gegeben war.[71] Gerade die satirischen, doch ebenso frauenfeindlichen Schriften des elsässischen Franziskaners Thomas Murner (Oberehnheim 1475-1537)[72] bedienen sich der Symbolik des Männerfangs mit dem Kloben durch die Frau, die als Lockvogel explizit zum Werkzeug des Teufels wird „denn wo der tüffel vogel facht / das wyb er zuo eim kutzen macht".[73] In der 1514/15 verfassten, doch aufgrund der Zensur erst 1519 publizierten „Geuchmat" kommt dies in Text und Bild zum Ausdruck. Letztlich wird damit an das verbreitete Bild von den Fallstricken des Teufels angeknüpft, das im Mittelalter zum Sujet des Teufelsnetzes weiterentwickelt wird.[74]

Abgesehen von den behandelten Beispielen aus Deutschland und Italien (mit den französischen Epigonen) ist und bleibt das Motiv vom Teufel als Vogelfänger aber die rare Ausnahme. Nur aus den Niederlanden sind zwei Darstellungen bekannt, die beide eine moralisierende Botschaft zum Inhalt haben. Aus dem Jahre 1578 stammt die Radierung mit der Allegorie vom Fall des Menschen von Hieronymus Wierix,[75] während die Darstellung von Jan Luyken 1699 erstmals als Buchillustration erschien und eine große Verbreitung fand.[76] Sujet und Bildelemente sind dieselben,[77] als Lockmittel dienen aber irdische Güter und Reichtümer, als exemplarische Verführungen des Menschen.

Selbst das Motiv der Frau als arglistiger Lockvogel im jagdlichen Sinne ist ungewöhnlich selten. Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746-Bordeaux 1828) ist einer der wenigen, der dieses Sujet aufgreift. Blatt 19 „Todos caerán" („alle fallen [darauf] rein", „alle sind dran", „allen geht es an den Kragen") der „Caprichos" von 1797/99 zeigt eine junge, zoomorphe Schönheit, halb Vogel, halb Frau, auf einem Baum,[78] auf die die „Vögel", gleichfalls halb Vögel, halb Männer, zufliegen.[79] Darunter lauern hinter einem Busch ein altes Weib und zwei junge Schönheiten, die die gefangenen „Vögel" erbarmungslos rupfen (Abb. 12). Auf dem Pendant zu diesem Blatt werden die gerupften „Vögel" von den jungen Frauen mit dem Besen aus dem Haus gejagt, während zwei alte Weiber zuschauen.[80]

Im 19. und 20 Jh., also in einer Zeit, wo die „civetta" resp. „chouette" längst zum Allgemeingut in Sprache und Bild geworden ist, gibt es auch weiterhin entsprechende Allegorien, Anspielungen und Darstellungen (Abb. 13). Diese tragen nun weitaus harmlosere Züge und sind weniger verletzend, wie etwa die Gemälde von Angelo Dall'Oca Bianca (Verona 1858-1942).[81] Eine grundsätzlich sexistische Instrumentalisierung bleibt dennoch bestehen, deren unterschiedliche Ausprägungen wiederum dem Bild der Frau im Wandel der Zeit folgen.

Anmerkungen

[1] Teil 2 einer Studie zur Ikonographie des Vogelfangs mit dem Steinkauz; zu Teil 1 siehe Gasser 2021.

[2] Paris, Artcurial, 27 mars 2015 [vente 2657 „Tableaux et dessins anciens et du XIXe siècle"], Nr. 145: Ecole française du XVIIe siècle „La chasse à la chouette ou La Belle et ses Adorateurs", Öl auf Leinwand, 121 x 98 cm. Davor Cheverny, Orangerie du château, Me Rouillac, 11 juin 1989, Nr. 280 u. Monaco, Christie's, 30 juin 1995 [vente „Tableaux anciens et du XIXème siècle"], Nr. 15. Siehe auch Touraine, Rouillac, June 11, 2018 [sale 2657 „Old Master & 19th Century Paintings and Drawings"], Nr. 145; Cordier 2017.

[3] Auf diese Zusammenhänge hat als erster der bekannte französische Archäologe Émile Frédéric Paul Perdrizet (Montbéliard 1870-Nancy 1938) 1907 in einer noch immer maßgeblichen Arbeit hingewiesen. Zu Giacomo Franco ausführlich Chiara Stefani in Dizionario Biografico degli Italiani 50, 1998.

[4] Ein ähnlicher Ausspruch „AMI. AN. EE. IAPIA. BRAGGON" mit einleitender Redewendung in akronymer Form findet sich als Titel auf einer Radierung von Giuseppe Remondini, Bassano 18. Jh. Dargestellt ist ein Bauer mit Katze im Arm, Fingerzeiggeste und Feigengebärde. Am unteren Blattrand finden sich acht Strophen eines Gedichts in typisch venetischer „lingua zerga/furbesca", die Remondini dem „Libro zergo .." (EA Venedig 1565) entnahm; Milano, SPP m. 13-7; Fuoco acqua cielo terra 1995: 524, Nr. 756. Die korrekte Schreibweise der Strophen gemäß der ältesten und einzigen Hs., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori γ.X.2.5, um 1545, findet sich bei Renier 1903: 135, Anm. 3 u. Renier 1910: 19, Anm. 2.

[5] Bekannt ist nur das Stück aus der berühmten Sammlung Michel de Marolles in der Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE TF-1-FOL (microfilm P17046), das bereits Perdrizet 1907: 146-148 mit Abb. 3 beschreibt.

[6] Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 843.4.6 „La chasse à la chouette", Frankreich, 18. Jh., Öl auf Leinwand, 115 x 90 cm; www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0332001458; Perdrizet 1907: 144-145 mit Abb. 2; Royer 1909; Cordier 2017.

[7] Calais, Musée des Beaux-Arts, 951.48.1 „La chasse à la chouette", flämische Schule, 18. Jh., Öl auf Leinwand, 67 x 130 cm; https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/23023; Perdrizet 1907: 143-144 mit Abb. 1; Muller 1907: 370-371 mit Abb. auf 269; Royer 1909; Cordier 2017.

[8] So das erwähnte Gemälde, das 2015 versteigert wurde, siehe Anm. 2, und jenes in der Sammlung Robert Lebel, Paris, siehe Lebel 2009: Abb. auf 98; Brazs 2011 und Cordier 2017, das laut Angaben der Galerie „la Maison rouge" in das 18. Jh. datiert. Das Gemälde wurde anlässlich der Ausstellung von „Soulèvements" von Jean-Jacques Lebel in Paris, la Maison rouge (Oktober 2009-Januar 2010) gezeigt; http://willemsconsultants.hautetfort.com/archive/2009/12/24/chouette.html.

[9] Das Gemälde, das 1964 im Besitz von Pierre Pon-

Abb. 12: Francisco de Goya y Lucientes, „Todos caerán", Kupferstich, 1797/99 (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1921-2040).

nelle in Beaune war, ist genau jenem im Museum Besançon nachempfunden, zeigt aber den Faun in der ursprünglichen Fassung, wie zum Beispiel auf dem Gemälde der Collection Lebel; Ponnelle 1964 mit Abb. oben. Auch der Pariser Sammler Jean Pétin besaß ein Gemälde mit dem bekannten Sujet. Auf der Rückseite des Werks war eine entsprechende Notiz datiert April 1944 des Kunsthistorikers André Girodie (Bordeaux 1874-Paris 1946), Konservator am Museum von Blérancourt, angebracht; Pétin 1964.

[10] Troyes, Musée des Beaux-Arts, MAH 890.2.5 „La chasse à la chouette", Frankreich, erste Hälfte 18. Jh., Öl auf Leinwand, 126 x 28 cm; www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE032194; Royer 1909

[11] Troyes, Musée des Beaux Arts, fiche 890.2.5; freundliche Mitteilung von Mélanie Kaspesczyk, Musée des Beaux Arts, Troyes.

[12] Ponnelle 1964: Abb. oben.

[13] Dies gilt besonders für das Werk im Musée de Port-Royal des Champs, Magny-les-Hameaux.

[14] Etwaige Zusammenhänge mit der flämischen Malerei aufgrund der allegorischen Bildbotschaft, wie von Perdrizet 1907 vorgeschlagen, sind haltlos, da die Vorlage von Franco einen anderen kulturhistorischen Hintergrund hat.

[15] Das geht sogar so weit, dass das konsequente Nachahmen der Bildelemente punktuell zu immer unnatürlicher wirkenden Darstellungen führt. Dies zeigt sich besonders beim „Vogel", der mit einem Flügel an der Leimrute am Baum rechts vom „Lockvogel" klebt (Artcurial). In den späteren Kopien (Besançon, Collection Lebel, Calais) wirkt dieser Vogel immer unwirklicher.

[16] Auf dem Gemälde von Troyes mit der motivisch spätesten Ausführung ist es angeblich ein Kaninchen/Hase; Royer 1909: 45.

[17] Dazu zählen neben der veränderten stilistischen Ausführung auch neue Bilddetails wie der Reigentanz mit den Faunen und das Taubenpaar, neue Interpretationen derselben wie etwa der teuflische Vogelfänger, der zum Faun wird, das Hündchen, das zum Hasen wird, und die Hintergrundlandschaft. Das Gefieder der „Vögel" ist im Gegensatz zu den anderen Darstellungen sehr einfach gehalten.

[18] Siehe zum Beispiel die Bekleidung des Bauernburschen mit dem weißen Hemd und die nackte Frau.

[19] Ponnelle 1964.

[20] Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, RG MAT-1-BOITE PET FOL (topo 2267); freundliche Mitteilung von Vanessa Selbach, Département des Estampes et de la Photographie, BnF Paris.

[21] Magny-les-Hameaux, Musée de Port-Royal des Champs „La chasse á la chouette", Frankreich, 1739, Öl auf Leinwand ; www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU041PCFR.

[22] Die Frau trägt nun dunkles Haar, während sie auf allen anderen Gemälden blond ist.

[23] So in „Le livre du Coeur d'amour épris" von René d'Anjou, Paris, BnF ms français 24399: 122v, um 1460-1485, und in Anlehnung daran im „Petit Livre d'Amour (Emblesmes et Devises d'Amour)" des Pierre Sala, London, British Library, Stowe MS 955: 13r, Abschrift um 1500.
Eine der frühesten Darstellungen von „geflügelten" Liebhabern findet sich auf einer flämischen Liebesgartenszene, Öl auf Holz, um 1520; Scribner 1977: 25 mit Abb. 2 und Scribner 1988: Abb. 5. Die geflügelten Jünglinge werden von einer Dame mit dem Kloben gefangen.

[24] Siehe das Poem „La farce de la pipée", Paris, BnF ms français 25467: 159r-204r, 15. Jh.; das Stichwort „La farce de la pipee" auf Arlima - Archives de littérature du Moyen Âge; dazu Rousse 1976 u. Payen 1977. Der Lockkauz wird darin nur einmal kurz erwähnt; La farce de la pippee in Poésies des XVe et XVIe siècles … 1830-32 : XX „ne chouete ne chat cornu / ne me servent pas d'une escorce / il nous fault bien une autre amorce / a prendre a verdiers si ruse".

[25] So in einer Sammlung von Zeichnungen und Allegorien, Paris, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5066 réserve: 72r, und die Abschrift Paris, BnF, ms français 24461: 71r, beide 16. Jh. Die sehr naturalistische Darstellung zeigt den Vogelfänger in dessen Laubhütte und die vom Kauz angelockten Vögel, die sich auf den Leimruten fangen. Der Sinnspruch „Nully de ma pipee n'aproche / s'il n'est en amours bien apris / qu'en la fin n'en cheut en reproche / car les plus rouges y sont pris" bezieht sich nur auf die Lockpfeife; (Übersetzung: „Niemand nähere sich meiner Lockpfeife / wenn er nicht in der Liebe gut bewandert ist / damit er es am Ende nicht bereut / weil die Rötesten [Leidenschaftlichsten] werden gefangen"). Zu den seltenen Jagddarstellungen zählt u. a. jene von Daniel Rabel (Paris 1578-1637) mit Vogelfängern in einer Laubhütte sowie Lockkauz und Leimrutenbaum; Radierung, erstes Drittel 17. Jh.; Roma, Istituto Centrale per la Grafica, S-FC114499.

[26] Siehe die entsprechenden Stichworte mit Belegstellen im Grande Dizionario della Lingua Italiana III, 1964.

[27] www.cnrtl.fr/lexicographie/chouette und www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/chouette. Zu den gängigen Vorstellungen über „Kauz, Eule" siehe u. a. Rolland 1879: 38-49 und Sainéan 1905: 71-117.

[28] Ausführlich dazu https://www.languefrancaise.net/Bob/1314 mit dem frühesten Beleg 1830. Die Bandbreite der Anspielungen reicht dabei vom derben Slang der Pariser Hurenviertel bis hin zur politischen Karikatur.

[29] Ob in Anlehnung an den römischen Sinnspruch „Fistula dulce canit volucrem dum decipit auceps" (Sprüche Cato's; Übersetzung: „Süss [lieblich] tönt die [Lock-]Pfeife, während der Vogelfänger den Vogel täuscht") bleibt offen. Lockgeräte (Blätter, Pfeifchen) spielen auch beim Vogelfang mit dem Kloben eine entscheidende Rolle.

[30] Siehe u. a. Beispiel „Die Vogelfänger mit Käfigen und Utensilien bei Dame", Öl auf Leinwand, 18. Jh., Frankreich, Rennes, Musèe des beaux-arts 872.32.20; Charles Dominique Joseph Eisen, Der Vogelfänger mit zwei Begleiterinnen, Öl auf Leinwand, 18. Jh. Bordeaux, Musèe des beaux-arts Bx E 139, Bx M 6568

[31] Siehe u. a. Beispiel das Blatt „La chasse" mit einem Kinderpärchen beim Vogelfang, Puntasecca von Jean Baptiste Le Prince, zweite Hälfte 18. Jh., Paris, Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild 18859 LR/recto, die Zeichnung dazu im Victoria & Albert Museum, London; als Pendant dazu das Blatt „La peche", ebda; das Blatt „L'Air" mit drei Putti beim Vogelfang, Acquaforte von Claude Duflos d. J., Paris, Louvre, Collection Edmond de Rothschild 18514 LR/recto und 6022 LR/recto ; „L'Amour oiseleur" mit vier Putti beim Vogelfang, Acquaforte von Bernard Lepicie (1698-1755) ebda, Collection Edmond de Rothschild 18852 LR/recto und mit seitenverkehrter Darstellung 18853 LR/recto und 188854 LR/recto.

[32] Der Bezug ist durch die „Vögel" als Sinnbild für die „Luft" gegeben. Aus diesem Grund finden sich auf diesen Darstellungen Details der Beizjagd und des Vogelfangs als entsprechende Tätigkeiten in Bezug auf „Vögel, Flug"; so das Blatt „Aer" von Hendrik Goltzius, um 1597 (Falkner, Vogelkäfig); siehe London, The British Museum 1852,1211.86; das Blatt „Aer" von Conrad Meyer, Mitte 17. Jh. (Beizjagd, Leimrichtstätte) siehe Amsterdam, Rijksmuseum RP-P-2004-313; das Blatt „L'Air" von David Teniers d. J., um 1736 (Falkner, Vogelfänger am Vogelherd) siehe London, The British Museum 1850,0713.35 oder Kassel, MHK, GS 20303: fol. 19,2.

[33] Als Pendant zum Pärchen mit Vogeljäger samt Lockeule ist auch ein Pärchen mit Falkner dargestellt, dazu ein Vogelherd, siehe Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum JENilson AB 3.90.

[34] Zu einigen Beispielen siehe Goodman 1995. Ein Bilderpaar mit Vogelfang und Fischfang bei Amsterdam, Christie´s, 01.09.2004 (Sale 2631 „Pictures, Watercolours and Drawings"), Nr. 10, Öl auf Leinwand, französisch, 18. Jh. Ein Beispiel im Stil von Boucher ist das Blatt „La pêche" von Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797), Paris, Louvre, Collection Edmond de Rothschild 5971 LR/recto mit weiterführenden Details.

[35] François Boucher „the painter of grace and pleasure" war Hofmaler von König Ludwig XV. und Günstling der Marquise de Pompadour

[36] Zu den Hauptwerken zählt die Vogelfängerpartie „The Bird Catchers", Öl auf Leinwand, 1748, Los Angeles, J. Paul Getty-Museum, 71.PA.38. Zusammen mit seinem Pendant „The Fountain of Love", ebda, 71.PA.37 war es Vorbild für eine Serie von Tapisserien, die als „Noble Pastorales" bekannt sind; Bordeaux (1976). Zu den bekannten Darstellungen zählt weiters das Blatt „La pipèe", Cravonstich von Gilles Demarteau nach Zeichnung von François Boucher, siehe Paris, BnF, département Estampes et photographie, RESERVE EF-9 (6)-FOL oder Paris, Louvre, département des art graphiques, Collection Edmond de Rothschild 19245 LR/recto und der Nachstich durch den Augsburger Verleger Johannes Esaias Nilson, siehe Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, JENilson AB 3.142; das Blatt „Le trebuchet" von Pierre Alexander Aveline (1702-1760) nach Zeichnung von Boucher, siehe Kassel, MHK, GS 20316: fol. 58 und in Anlehnung daran die Blätter „L'Air" von Claude Duflos d. J., siehe Paris, Louvre, Département des arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild 18514 LR/recto und Collection Edmond de Rothschild 6022 LR/recto sowie „L'Amour oiseleur" von Bernard François Lépicié (1698-1755), siehe Edinburgh, National Galleries of Scotland, P 9116, von letzterem Motiv (Putti) gibt es auch mehrere Ausführungen in Öl, siehe London, Victoria & Albert Museum 495-1882, 19. Jh. und Kunsthandel. Von Boucher inspiriert das Ölgemälde „L'oiseleur" von Charles Dominique Joseph Eisen (1720-1778), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Bx E 139; Bx M 6568.

[37] Siehe zum Beispiel das Blatt „La chasse" von Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797) Paris, Louvre, Collection Edmond de Rothschild 5970 LR/recto, dazu das Pendant „Pêche" ebda 5971 LR/recto; eine Version in Öl „Vogelfängerinnen am Vogelherd", Öl auf Leinwand, Frankreich, 18. Jh., Rodez, Musée des beaux-arts Denys Puech, 1914.5.22. Ein Beispiel aus der niederländischen Genremalerei bietet das Ölgemälde „De vogelaars" von Nicolaas Verkolje, Amsterdam um 1744; Amsterdam, Rijksmuseum SK-A-5041. Ein Nachdruck auch in den „Pastorales", einer 16teiligen Kupferstichfolge hrsg. von Claudine Stella Bouzonnet, Paris, aux Galleries du Louvre, 1661: Blatt 7; London, The British Museum 2019,7068.1; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 23063, Kapsel-Nr. 1256.

[38] Junge Frau am Vogelherd, Dekor auf Fayenceteller aus Creil, Stil Louis XIV, Ende 19. Jh., Creil, Musée Gallé-Juillet 2074.1 und 2008.2.8; „L'Oiseau pris dans les filets", Dekor auf Vase aus Sèvres, New York, S.H. Kress Foundation; Vogelfängerpärchen, Dekor auf Porzellankanne aus Nymphenburg, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

[39] Vogelfang ist hier im übertragenen Sinne gemeint in Anspielung auf den Penis („Vogel").

[40] Noch vielfältiger und reicher ist die niederländische Genrekunst, dazu maßgeblich de Jongh

Abb. 13: „Per la caccia ai merlotti", Postkarte, Italien, 1920er-Jahre. Übers.: „Für die Jagd der ‚merlotti'", Wortspiel für „merli" (Amseln) und „merlotti" (junge Amseln resp. Dummköpfe, Einfaltspinsel). „Aber was hast du denn auf die Jule gesetzt?" „Eine ‚civetta' ... und was für eine!" (Sammlung C. Gasser).

1968-69, dann in de Jongh 1995: 21-58, 245-254. Eine interessante, doch nicht immer stichhaltige Lesung italienischer Beispiele der Renaissance bei Grieco 2010.

[41] Der Kupferstich von Étienne Delaune „Un oiseleur tendant ses filets" aus der siebenteiligen Serie „Sujets champêstres" 1569 kommt hier nicht Betracht, denn es handelt sich nicht um ein klassische Vogelfangszene mit Käuzchen. Der Lockvogel ist hier nur eines der Attribute resp. Details für den Vogelfang allgemein. Zum Blatt siehe u. a. Paris, Louvre, Collection Edmond de Rothschild, L 48 LR/245 recto; London, The British Museum, 1834,0804.151; London, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection 29747:13. Die Originalzeichnung ist in Wien, Albertina 24230.
Ebenso ein rein künstlerisches Jagdattribut ist die Eule mit Beute vor einem langen Vogelnetz auf einem Ölgemälde von Alexandre François Desportes, datiert 1726, das als Teil einer Wanddekoration für Schloss Virginie bei Sceaux gedacht war; Fontainebleau, Musée National du château, 3954; B 1762. Die Szene hat kaum etwas mit einem realen Vogelfangvorgang zu tun.
Der „Vogelfang mit Lockkauz" von François de Cuvilliés d. Ä. (Soignies 1695-München 1768) aus der Serie „Morceaux De Caprices, A Divers Usages inventées par François de Cuvilliés …", Paris, 1745, dürfte von seinem deutschen Arbeitsumfeld geprägt sein. Die unvollständige Szene (es fehlen die Leimruten) hat dekorativen Charakter und keinerlei allegorischen Hintergrund. Zum Blatt siehe Amsterdam, Rijksmuseum RP-P-1908-5488.

[42] Die mehr als 30 Blätter umfassende Serie findet sich in der Sammlung „L'amour au XVIIe siècle" im berühmten „Enfer" der Bibliothèque nationale de France, BnF, Paris, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE AE-10-4 (numéro de microfilm M309943), wiedergegeben bei de Jongh et al. 1997: 87, Abb. 3, daraus übernommen durch Matthey 2002: 199, Abb. 72.

[43] „Cette belle trouppe occupee / a la chaße, comme tu vois / auec vn con prend dans le bois / cent vits volant á la pipee" (Übersetzung: „Diese schöne Gruppe / beschäftigt mit der Jagd, wie du siehst / fängt mit einer List im Wald / hundert Glieder mit der Lockpfeife").

[44] Der Kupferstich aus der Zeit um 1728/35 ist enthalten in L'oeuvre d'Antoine Watteau … 1835; siehe Kassel, MHK, Kupferstich Kabinett GS 20390: fol. 38,2; London, The British Museum 1838,0526.1.62.

[45] Siehe Cordier 2017; https://fr.pinterest.com/pin/76350156162487826.

[46] Zu den wenigen biographischen Details siehe das Stichwort von Roberto Middione in Dizionario Biografico degli Italiani 43, 1993. Fabris war bekannt für seine süditalienischen Veduten.

[47] Denver, Art Museum, Gift of the Berger Collection Educational Trust, 2019.8.2, Ölgemälde, spätes 18. Jh., als „The Game of Civetta" bezeichnet, was nur auf ein Bild zutrifft. Auf dem Zwillingsbild ist der Vogelherd dargestellt, ebda 2019.8.1; siehe New York, Sotheby's, May 22, 1997 („Old Master Paintings"), Nr. 126. Für den Hinweis zu diesem Gemälde sei Vanessa Selbach, Département des Estampes et de la Photographie, BnF Paris, gedankt.

[48] Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-9; siehe Fuoco acqua cielo terra 1995: 534, Nr.772; Grieco 2010: 309-310 mit Abb. 3.9, Il mito del paese di Cuccagna 2015: 135, Nr. 07-09. Um 1800 schuf Giuseppe Olmi eine kolorierte Zeichnung nach diesem Vorbild; Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-17; siehe Fuoco acqua cielo terra 1995: 541, Nr. 783.

[49] Dafür spricht, dass Titel und Sinnspruch in italienischer Sprache verfasst sind.

[50] Milano 2001: 17 mit Abb. 6. Die Auflage betrug 1000 Stück; Bibliographie de l'Empire français. Tome troisième, Paris 1813: 115.

[51] Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-10b, dazu Fuoco acqua cielo terra 1995: 548, Nr. 791 mit unzutreffender Provenienzerklärung; Roma, Museo Nazioanel delle Arti e Tradizioni Popolari IV, 6, a. Nr. 1342, dazu Toschi 1967: Abb XXXVIII. Vom selben Drucker stammt ein weiteres Blatt mit dem Titel „La rete d'amore", das die freizügigen Damen in einem Boot beim „Fischefangen" zeigt; Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-13, dazu Fuoco acqua cielo terra 1995: 545, Nr. 786. Das Sujet vom Männerangeln oder -fischen ist auch aus Deutschland und Frankreich bekannt, siehe u. a. Brückner 1975: Nr. 83, drittes Viertel 18. Jh.

[52] Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, SPP m. 14-10°, koloriert, dazu Fuoco acqua cielo terra 1995: 548, Nr. 792.

[53] Auffällig ist u. a., dass nun die Brustwarzen im großzügigen Dekolleté der Dame angedeutet werden.

[54] Zu Jommelli das Stichwort von Angela Romagnoli in Dizionario Biografico degli Italiani 64, 2004.

[55] Die Uraufführung war am 6. Mai 1750 in Venedig. Das Libretto stammt wahrscheinlich von Carlo Goldoni.

[56] Siehe Clément 1756; Airs choisis de la Pipée 1760. Das Stück wurde erstmals 1753 an der Pariser Oper gespielt.

[57] Dazu ausführlich Gasser 2016: 229-237. Der Kloben wurde im Mittelalter zum Symbol für die Vulva.

[58] Sebastian Brant, Narrenschiff, EA Basel 1494: fol. q ii r. Spiegelverkehrt und etwas derber der Holzschnitt in der Ausgabe Nürnberg 1494: fol. 139r. Brants Moralsatire wurde zum erfolgreichsten Buch vor der Reformation.

[59] Der Sinnspruch dazu lautet „Wer hochfart ist / vnd důt sich loben / vnd sytzen will alleyn vast oben / den setzt der tůfel vff syn kloben".

[60] Die Superbia (Hoffart, Hochmut, Stolz, Anmaßung, Überheblichkeit, Eitelkeit) stellt seit dem 4. Jh. n. Chr. eines der menschlichen Hauptlaster dar, die mit den sieben Todsünden gleichgesetzt werden; siehe u. a. Wolter 2002: 54-65.

[61] In Unkenntnis des Gegenstandes, den der Teufel in der Hand hält, wurde diese Darstellung von der Kunstforschung bislang völlig fehlinterpretiert. Auch die gängige Bezeichnung „Die vier Hexen" ist in diesem Sinne unangebracht. Erst 2003 hat Jeroen Stumpel auf diese Zusammenhänge hingewiesen und die Bildbotschaft korrekt interpretiert.

[62] Scribner 1976; Scribner 1977; Gerissen und gestochen 2001: Nr. 43.

[63] Mohrland 2013: 183-188.

[64] Einige Beispiele zum Fang im Vogelherd (Klapp-, Schlagnetz): Frau fängt Mann im Klappnetz, Miniatur in einem Psalter aus Gent, Oxford, Bodleian Library, MS Douce 6: 84v, flämische Buchmalerei, um 1320/30.
Frau fängt Mann im Vogelherd, Miniatur in Thomasin von Zerklaere, Der Welsche Gast, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320: 16v, Hs. Schwaben, um 1460/70. Die Textpassage dazu lautet „Der toren netz ist weibes schoene /
Swer chvmpt drın der hat seın hôene". In allen anderen bekannten Hs.en des „Welschen Gast" verwendet die Frau eine Schiebebäre, eine Art tragbarer Bügelhamen, die ein erotisches Symbol für das weibliche Schamdreieck darstellt.
Zwei Frauen fangen Männer im Vogelherd, kol. Zeichnung, um 1580, im „Liber Amicorum" des Gilles de Beaufort (1576-1580); Pecquer-Grat 1949: Taf. XVI unten.
Nackte Frau fängt Mann auf dem Vogelherd (Schlagnetz), Federzeichnung von Adriaen Matham, um 1610/60, Amsterdam, Rijksmuseum RP-T-1933-44.
Frauen fangen herbeifliegende Männer im Vogelherd mit jungen Damen in den Lockvogelkäfigen, Ölgemälde, flämisch, 17. Jh., Villa Medicea di Cerreto Guidi, Museo storico della caccia e del territorio, Bardini 597.
Männerfängerinnen am Vogelherd, Kupferstich, Augsburg, um 1710/20, Brückner 1975: Nr. 110 mit dem Pendant Frauenfänger am Vogelherd ebda. Nr. 111.

[65] Hierzu und im Folgenden Gasser 2016: 235-236

[66] In den verschiedenen Schembartbüchern finden sich dazu eindrückliche Bilder wie etwa in Los Angeles, Getty Research Library, 2009.M.38: 65r, wo eine nackte Schönheit als Lockvogel zwischen den Netzen steht und Narrenkappen für die herbeifliegenden Männerköpfe bereithält. Andere Darstellungen in Hamburg, SUB 55b in scrin; Los Angeles, University of California, Library, Collection 170. Ms 351; München, BSB Cgm 2082; Hamburg, SUB 55b in scrin.; Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Will I. 417; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. Merkel 271; Oxford, Bodleian Library, MS Douce 346; Prag, Nationalmuseum, Cod. XIII D 24.

[67] Zwei weitere Beispiele des beliebten Sujets: Frau beim Narrenfang auf dem Vogelherd, dazu der Sinnspruch „Sol ich nicht lachen, das ich kan machen, narren one zil, soviel ich ir haben will" und „Ich lock und pfeiff, bis ich die vögel ergreif", Frankfurt, Historisches Museum, Abdruck eines runden Tonmodels, spätes 16. Jh., Bothe 1922: 91-92 mit Abb. und Wagner 1961: Abb. 29b; Frau beim Narrenfang mit dem Kloben und auf dem Vogelherd, ovaler Kupferstich, deutsch, 16. Jh., Paris, Louvre, Collection Edmond de Rothschild 1685 LR/recto

[68] Das Sujet geht wohl auf das Fasnachtspiel „Die Witwe und ihre Tochter", 15. Jh., des Nürnberger Büchsenmeisters und Dichters Hans Rosenplüt zurück; Gasser 2016: 236, zum Blatt siehe Die Welt des Hans Sachs 1976: Nr. 123 mit Bibliografie.

[69] Von Erhard Schön (Nürnberg 1491-1542) stammt auch der dazu passende Holzschnitt „Der Narrenkäfig"; siehe Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett A 129741; Wien, Albertina D/I/15/65.

[70] Einen religiösen Bezug hat der Holzschnitt von Hans Sebald Beham, 1525, wo der Teufel mit dem Kloben auf Seelenfang geht. Als Lockvogel dient ein Käuzchen mit Heiligenschein.

[71] Schon der Augustinermönch Pierre de Marini, 1447 Bischof von Glandèves, und der Prediger Johannes Geyler von Kaysersberg, 1517 zählen den Kloben zu den Fanggeräten des Teufels.

[72] Thomas Murner war ein bedeutender Humanist und Theologe der frühen Reformationszeit sowie Dichter und Satiriker.

[73] Die Mühle zu Schwindelsheim. - Straßburg 1515: Vers 303-304.

[74] Siehe die satirisch didaktische Reimdichtung „Des Teufels Netz", um 1420, das die Laster der einzelnen Stände anprangert, dazu das Stichwort in [2] Verfasserlexikon 9 (1995): Sp. 723-727; Killy Literaturlexikon 11 (2011): 463-465 und auf https:/handschriftencensus.de/werke/1062, alle mit Bibliografie. Eine eindrückliche Darstellung von den Teufeln als „Menschenfischer" in Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 113: 1v, Bodenseeraum

1441. Zum Teufel als Vogelfänger u. a. Koonce 1959.
[75] Das Blatt „Smenshen val / Casus hominis / La cheute de l'homme" stammt aus der Serie „De val en de redding van de mensheid"; siehe Amsterdam, Rijskmuseum RP-P-1906-184, mit Bibliografie.
[76] Die Darstellung erschien in der moralisch-pädagogischen Belehrung von Elisabeth Jocelijn, Uyterste wille van een moeder aan haar toekomende kind. Amsterdam 1699; siehe Amsterdam, Rijksmuseum RP-P-OB-44.745 mit Bibliografie. Ebenda auch die originale Federzeichnung von Jan Luyken, um 1697/99, Amsterdam, Rijksmuseum RP-T-1883-A-203.
[77] Der Teufel als Vogelfänger bedient einen Vogelherd für den Menschenfang.
[78] Trotz Ähnlichkeiten mit dem klassischen Bild der Eule, auf die die Vögel anhassen, muss es sich beim weiblichen „Lockvogel" nicht zwingend um eine Lockeule handeln, scheint aber naheliegend. Goya hat das Motiv vom Lockkauz in zwei weiteren Werken verarbeitet. Eine Federzeichnung aus dem Album „Images of Spain", um 1812/20, zeigt zwei Vogeljäger, die einen Lockkauz bedienen; New York, The Metropolitan Museum of Art 35.103.23, mit ausführlicher Bibliografie. Ein Ölgemälde aus dem Jahre 1775 mit verschiedenen Vogelfangutensilien, das als Vorlage für einen Wandteppich gedacht war, zeigt u. a. eine Lockeule in einem Käfig; Madrid, Museo del Prado P002856, mit ausführlicher Bibliografie.
[79] Siehe Madrid, Museo del Prado G002107 mit ausführlicher Bibliografie und Amsterdam, Rijksmuseum RP-P-1921-2040 mit Bibliografie. Die Vorzeichnung dazu, Rötel, 1797, Madrid, Museo del Prado D004210 mit Bibliografie. Zum Blatt auch López Vázquez 2009.
[80] Blatt 20 „Ya van desplumados" der „Caprichos"; siehe Madrid, Museo del Prado G002108 mit ausführlicher Bibliografie; Amsterdam, Rijksmuseum RP-P-1921-2041; London, The British Museum 1848,0721.20. Die Vorzeichnung dazu, um 1797, Madrid, Museo del Prado D004233 mit ausführlicher Bibliografie.
[81] Collezione Intesa San Paolo, A.C-00978A-I/IS „Le civette", Öl auf Karton, um 1900/04. Laut Expertise Juli 1942 der Enkelin des Künstlers befand sich das großformatige Ölgemälde, das als Vorlage diente, in der Sammlung des italienischen Unternehmers und Mäzens Fernando du Chêne de Vère, die 1927 verkauft wurde. Vom Ölgemälde existiert ein Nachdruck als Holzschnitt mit dem Titel „Auch ein Paris" in Lieferung VIII zu Moderne Kunst; illustrierte Zeitschrift IX (1895). Es existiert auch eine Ausführung in Pastell, datiert 1904. Verona, Palazzo della Ragione „Civette", Öl auf Leinwand, um 1900/06. Das Bild war 1907 auf der VII. Biennale von Venedig ausgestellt. Als Kunstbeilage findet es sich nachgedruckt in Natura & Arte 7 (1906), Fasz. XIII und als Postkarte (Lithographie).
Zu Angelo Carlo Dall'Oca Bianca das Stichwort von Marina Miraglia in Dizionario Biografico degli Italiani 32, 1986.

Literaturauswahl

Airs choisis de la Pipée, intermède traduit de l'italien, en deux actes [Musique de N. Jomelli] (1760). - H. Constapel La Haye.
Bordeaux, J.L. (1976): The Epitome of the Pastoral Genre in Boucher's Oeuvre: „The Fountain of Love" and „The Bird Catcher" from „The Noble Pastoral". - The J. Paul Getty Museum Journal 3: 75-101.
Bothe, F. (1922): Stein- und Tonmodel als Kuchenformen. - Repertorium für Kunstwissenschaft 43: 80-92.
Brazs, J.P. (2011): La chasse à la chouette. Centre de Recherche sur les Faits Picturaux. Communiqué 10.11.[20]11; www.jpbrazs.com/__download/CRFP/PICTORIAL/CRFP_ com_16-11-11_chouette.pdf.
Brednich, R.W. (1978): Der Vogelherd. Flugblätter als Quellen zur Ikonographie. - Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 24: 14-29. Nachdruck in Brednich 2015: 57-76.
Brednich, R.W. (2015): Überlieferungsgeschichten. Paradigmata volkskundlicher Kulturforschung. - Walter de Gruyter Berlin, Boston.
Brückner, W. (1975): Populäre Druckgraphik Europas – Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. - Callwey München.
Clément, C.-F. (1756): La pipée, comédie en deux actes et en vers mêlée d'ariettes, traduction libre de l'intermède italien „Il Paratajo". Représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du Roi, le lundi 19 janvier 1756. - Duchesne Paris.
Cordier, J. Y. (2017): La chouette ou le hibou harcelés par des oiseaux. La chasse à la pipée, description cynégétique et valeur allégorique. Troisième partie: la description de la pipée par Noël Chomel (1709), et le tableau allégorique où la „Chouette" est une belle qui attire les galants (XVIIIe); http://www.lavieb-aile.com/2017/05/la-chouette-ou-le-hibou-harceles-par-des-oiseaux.la-chasse-a-la-pipee-description-cynegetique-et-valeur-allegorique.troi-8.
de Jongh, E. (1968-69): Erotica in vogelperspectif. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen. - Simiolus 3: 22-74.
de Jongh, E. (1995): Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. - Primavera Pers Leiden.
de Jongh, E. & Luijten, G. (1997): Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700. - Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju Gent.
Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts (1976; Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, 10). - Hans Carl Nürnberg.
Fuoco, acqua, cielo, terra (1995): Stampe popolari profane della Civica Raccolta Achille Bertarelli. Hrsg. von Alberici, C.; Milano, A. & Cervetto, B. - Diakronia Vigevano.
Gasser, C. (2016): Das Kunst-, Weydny- oder Vogelbuch des Jodok Oesenbry. Zentralbibliothek Zürich, Ms. C 22. Edition und Kommentar von Christoph Gasser (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 83 = Neujahrsblatt, 183). - Chronos Zürich.
Gasser, C. (2021): Der Leimstängler. Ein Beitrag zur Ikonographie des Vogelfangs mit dem Kauz. - Kauzbrief 29 (33): 24-33.
Gerissen und gestochen. Graphik der Dürer-Zeit aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen (2001). - Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
Goodman, E. (1995): „Les jeux innocents". French Rococo Birding and Fishing Scenes. - Simiolus 23: 251-267.
Grieco, A.J. (2010): From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality. In: Erotic Cultures of Renaissance Italy ed. by Matthews-Grieco, S.F. (Visual culture in early modernity). - Ashgate Farnham, Burlington: 89-140.
Il Mito del Paese di Cuccagna. Immagini a stampa dalla Raccolta Bertarelli (2015). Hrsg. von Mori, G. & Perin, A. - ETS Pisa.
Koonce, B. G. (1959): Satan the Fowler. - Medieval Studies 21: 176-184.
L'oeuvre d'Antoine Watteau … gravé d'après ses tableaux et dessins originaux … par les soins de M. de Jullienne (1835). 2 Bde. - Gersaint Paris.
Lebel, J.-J. (2009): Soulèvements, sous la direction de Jean de Loisy. - La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, Fage Editions Paris.
López Vázquez, J.M.B. (2009): El capricho 19 Todos Caerán: La fatalidad de la fortuna para toda casta de pájaros y el castigo de los necios a manos de la hijas de la necessidad. - Liño; Revista Anual de Historia del Arte 15: 83-95.
Matthey, I. (2002): Vincken moeten vincken locken. Vijf eeuwen vangst van zangvogels en kwartels in Holland (Hollandse studiën, 39). - Verloren Hilversum.
Milano, A. (2001): Volkstümliche Motive auf italienischen Wandkalendern. In: Arbeitskreis Bild Druck Papier. Tagungsband Bassano 2001; hrsg. von Pieske, C.; Vanja, K. & Nagy, S. - Waxmann Münster, New York, München, Berlin: 13-28.
Mohrland, J. (2013): Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, 8). - Litverlag Berlin u. Münster
Muller, A. (1907): A propos de quelques tableaux du Musée de Calais. - La Revue des Artistes du Nord 2 [Nr. 23]: 368-371.
Payen, J.-C. (1977): Un théâtre nostalgique: La Pipée, farce courtoise. - Romania 98 (= Nr. 390): 220-244.
Pecquer-Grat, M. (1949): Le „Liber Amicorum" de Gilles Beaufort (1576-1580). In: Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat. Bd. 2. Paris: 389-403.
Perdrizet, P. (1907): La chasse à la chouette. Contribution à l´histoire de la peinture satirique. - La Revue de l´art ancien et moderne [= Nr. 125]: 143-150.
Pétin, P. (1964): Eve tentatrice [réponse à Pierre Ponnelle]. - Connaissance des Arts Nr. 152 (Oktober): 51. Poésies des XVe et XVIe siècles, publiées d'après des éditions gothiques et des manuscrits (1830-1832). - Silvestre Paris.
Ponnelle, P. (1964): Eve tentatrice. - Connaissances des Arts Nr. 144 (Februar): 11.
Renier, R. (1903): Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco. In: Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf. - Istituto Italiano D'Arti Grafiche Bergamo: 123-14.
Renier, R. (1910): Svaghi critici. - Giuseppe Laterza Bari.
Rolland, E. (1879): Faune populaire de la France. Bd. 2: Les oiseaux sauvages. Noms vulgaires, dictons, proverbes, légendes, contes et superstitions. - Maissonneuve Paris.
Rousse, M. (1976): L'allégorie dans la farce de „La Pipée". - Cahiers de l'Association internationale des études françaises 28: 37-50.
Royer, A. D. (1909): Communication à propos d›un article de M. Paul Perdrizet, se rapportant à l'histoire de la peinture satirique et au sujet d'un tableau que possède le musée de Troyes. - Mémoires de la Société académique de l'Aube 73: 41-46.
Sainéan, L. (1905): La création métaphorique en français et en roman: images tirées du monde des animaux domestiques. Le chat (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 1). - Max Niemeyer Halle an der Saale.
Scribner (III), C. (1976): Daniel Hopfer's Venus and Amor: Some Iconographic Observations. - Record of the Art Museum, Princeton University XXXV: 14-21
Scribner (III), C. (1977): Hopfer's Venus and Amor: an Addendum. - Record of the Art Museum, Princeton University XXXVI: 25-27.
Scribner (III), C. (1988): The Garden of Love. Heaven on Earth in Baroque Art. In: The Incarnate Imagination. Essays in theology, the art & social sciences in honor on Andrew Greeley. A Festschrift edited by Shafer, I.H. - Bowling Green State University, Popular Press Bowling Green: 124-149.
Stumpel, J. (2003): The foul fowler found out: on a key motif in Dürer›s Four witches. - Simiolus: 143-160.
Toschi, P. (1967): Populäre Druckgraphik Europas. Italien. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. - Callwey München.
Wagner, M. (1961): Aus alten Backstuben und Offizinen. - Burgbücherei Wilhelm Schneider Esslingen.
Wolter, G. (2002): Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik und Modesatire in Wort und Bild 1150-1620. - Jonas Marburg.

Dank

Der Autor dankt in besonderem Maße Vanessa Selbach, conservateur en chef, chef du service de l'Estampe ancienne et de la réserve Direction des collections Département des Estampes et de la Photographie der Bibliothèque nationale de France in Paris für die wertvolle Hilfe. Autor und Redaktion danken zudem allen, die Bildmaterial für diesen Beitrag kostenlos zur Verfügung stellten (Rijksmuseum Amsterdam; Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Besançon; Musée des Beaux-Arts Calais; Art Museum Denver; Raccolta delle stampe Achille Bertarelli Milano; Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Paris; Artcurial Paris; Fondation Antoine de Galbert Paris). Für die Überlassung von weiterem Bildmaterial sei gedankt Musée des Beaux-Arts Troyes. Die Bildrechte bleiben den einzelnen Leihgebern vorbehalten.