

## Ebenso schelmisch wie klug

Das (selbst-)reflexive Potenzial der Narrenfigur für Gesellschaft und Kunst um 1600

BLICKPUNKT APRIL. Bis heute zieht das Narrenbildnis aus der Sammlung des GNM (Abb. 1) Betrachter\*innen in seinen Bann: Dargestellt ist ein junger Mann, der mit verschmitztem Lächeln und blitzenden Augen sein Gegenüber herausfordernd mustert. Aus seinem geöffneten Mund scheint dabei ein glucksendes Lachen zu schallen. Das Gemälde entstand um 1600 und wird dem Nürnberger Maler Andreas Herneisen (1538–1610) zugeschrieben (vgl. Hess/Hirschfelder 2010, S. 401, Kat. 141). Narrenfiguren sind bereits seit der Antike überliefert und bildeten sich seit dem frühen 13. Jahrhundert „durch Tracht, Attribute, Haltung und Gestik“ (Evers 2001, S. 7) in der bis heute bekannten Form heraus. Während im Spätmittelalter aufkommende Bräuche zu bestimmten Zeiten wie der Fastnacht weiten Teilen der Gesellschaft „Narrenfreiheit“ erlaubten, waren professionelle Narren seit dem Hochmittelalter an Höfen oder auf den Straßen und Märkten omnipräsent. Im 16. Jahrhundert gehörten Narren ebenso zu adeligen wie zu bürgerlichen Haushalten (vgl. Malke 2001, S. 9). Sie erfüllten unterschiedliche Aufgaben, wobei die Unterhaltung ihrer Brotgeber\*innen zu ihren Haupttätigkeiten gehörte. Während Narren im Mittelalter unter anderem als Sinnbild des gottfernen Menschen galten (vgl. Psalm 52), nahmen sie im 16. Jahrhundert zunehmend selbst eine moralisierende Funktion ein. Sie sollten der Gesellschaft, in der sie lebten, den Spiegel vorhalten.

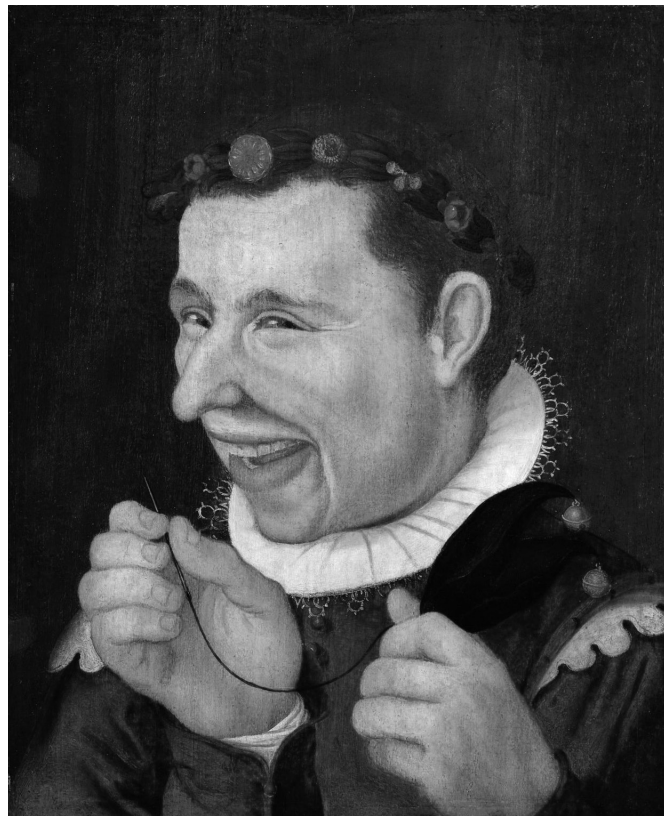


Abb. 1: Andreas Herneisen (zugeschr.), Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, um 1590, Malerei auf Lindenholz, H. 30,7 cm, B. 25,9 cm, GNM, Inv. Gm1548, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1952 (Foto: Georg Janßen).

Eine vergleichbare Funktion scheint auch unser Narr im Gemälde zu erfüllen. In seinen Händen hält er ein Paar Eselsohren mit Schellen sowie Nadel und Faden. Eselsohren etablierten sich bereits seit dem 13. Jahrhundert als eines der gängigen Narrenattribute (vgl. Evers 2001, S. 7) und galten als Symbol für Dummheit (vgl. Malke 2001, S. 14). Narren trugen sie zumeist an einer Kappe, die zu ihrer Kleidung gehörte (Abb. 2). Anders unser Narr: Er kombiniert ein Wams mit zeitgenössischem Spitzenkragen und an den Schultern angenähten Zatteln, die zum Entstehungszeitpunkt längst aus der Mode gekommen waren. Sie stellten einen wichtigen Bestandteil der Narrenkleidung dar, die in der Regel als altertümlich geltende Stile aufgriff, womit sie die zeitgenössische Mode kontrastierte und die strengen Kleiderverordnungen ad absurdum führte. Diese Tradition geht noch auf das mittelalterliche Recht der Narren auf Straffreiheit zurück (vgl. Malke 2001, S. 15). Eine vergleichbare Funktion erfüllten auch die bis heute bekannten Schnabelschuhe (vgl. Abb. 2). Unser Narr präsentiert die Eselsohren seinen Betrachter\*innen. In Kombination mit Nadel und Faden werden sie zu einer scherzhaften Drohung an selbige, ihnen die Narrenattribute anzunähen und sie somit (ebenfalls) als Tor zu entlarven (vgl. hierzu zuletzt Hirschfelder 2001, S. 217). Eine entsprechende Deutung legen auch die Inschriften der zugrundeliegenden druckgrafischen Vorlagen nahe. Die Darstellung geht



Abb. 2: Jost Amman, Narr, 1554-1591, schwarze Tinte, Feder, graue Lavierung auf Papier, H. 17,3 cm, B.11,6 cm, London, The British Museum, Inv. 1899,0120.45 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).

oftmals mit Inschriften versehen, die in unterschiedlichen Textvariationen darauf anspielen, dass die Betrachtenden als die eigentlichen Narren entlarvt werden müssten, wenn sie sich ihrer eigenen Fehlbarkeit bewusst würden. Dieser moralische Apell findet sich im 16. und 17. Jahrhundert in zahlreichen Narrendarstellungen. So entlarvt beispielsweise ein ebenfalls um 1600 entstandener Kupferstich von Jean de Gourmont II. die gesamte Menschheit als Närrinnen und Narren (Abb. 5).

### Reale Narren

Jedoch war die Funktion der Narren im realen Leben deutlich vielschichtiger, sodass die Frage berechtigt erscheint, ob nicht auch unser Gemälde – ebenso wie der Goltziusstich – weitere Sinnebenen in sich trägt. Die Narrenrolle war in der frühneuzeitlichen Gesellschaft ebenso variantenreich wie reglementiert. „Neben dem Narren als Karnevals- und Bühnenphänomen ist die Hofnarrenfigur ihrerseits eine äußerst komplexe kulturelle Konstruktion, die sich aus zahlreichen Facetten ikonographischer und literarischer Bilder sowie ihrer rechtlichen und sozialen Stellung in der Wirklichkeit zusammensetzt“ (Velten 2001, S. 295). Während Begriffe wie „Narrenfreiheit“ eine vollständige Handlungsfreiheit der Narren implizieren, besaßen deren Lebensrealität einen doppelten Boden. Narren waren als gesellschaftliche Randfiguren zugleich in ein Milieu integriert, dessen Lebensrealität von starren Regeln und Konventionen geprägt war. Wie bereits angedeutet, gehörten Narren im 16. Jahrhundert zu fast allen Haushalten der gehobenen Gesellschaft: zu weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen ebenso, wie zu privilegierten Bürgerhäusern (vgl. Malke 2001, S. 20). Der Alltag dieser Menschen war in beinahe jedem Bereich durch Normen definiert und erlaubte nur eine sehr eingeschränkte persönliche Freiheit. Narren

auf einen Kupferstich von Hendrick Goltzius (1558-1617), einem niederländischen Maler und Kupferstecher, von 1588 (Abb. 3) zurück (vgl. Leesberg/Leeflang 2012, S. 151-153). Der von ihm entwickelte Narrentypus fand großen Anklang und eine weite Verbreitung. Er wurde bis in das 18. Jahrhundert immer wieder rezipiert. Unserem Gemälde liegt vermutlich nicht der originale Goltziusstich, sondern einer der zahlreichen seitenverkehrten Nachstiche (Abb. 4) zugrunde.

Die Druckgrafiken sind

waren Teil dieses Kreises. Jedoch durften sie qua Definition diese starren Konventionen durch ihr Handeln aufbrechen und hinterfragen, durften laut, ausgelassen und vulgär sein, beschimpfen und verhöhnen. Hierbei bezogen sie sich auf die Lebensrealität ihrer Zuschauer\*innen, hinterfragten und negierten diese. Im Selbstverständnis ihres Umfelds galten sie somit als dumm und einfältig, gaben jedoch zugleich Anlass zum Lachen, da man sich der Umstände, auf die ihre Scherze anspielten, durchaus bewusst war. Zugleich befriedigten sie ein gewisses voyeuristisches Interesse ihrer Zuschauer\*innen am Verbotenen, indem sie all das vor ihren Augen auslebten, was für sie selbst undenkbar gewesen wäre.

In dieser Rolle befanden sich Narren stets auf einer Gratwanderung zwischen dem Erlaubten und Verbotenen und zogen nicht selten den Unmut ihrer Arbeitgeber auf sich, die selbst entschieden, wann ihrer Meinung nach der Bogen überspannt war. Und so changierte die Narrenrolle zwischen Unterhaltung, dem Interesse am Verbotenen und der stetigen Rückversicherung und Reflexion der eigenen Werte und Normen (vgl. hierzu auch Velten 2001, S. 302). Mit dieser Konstellation ging ein starkes Machtgefälle einher.

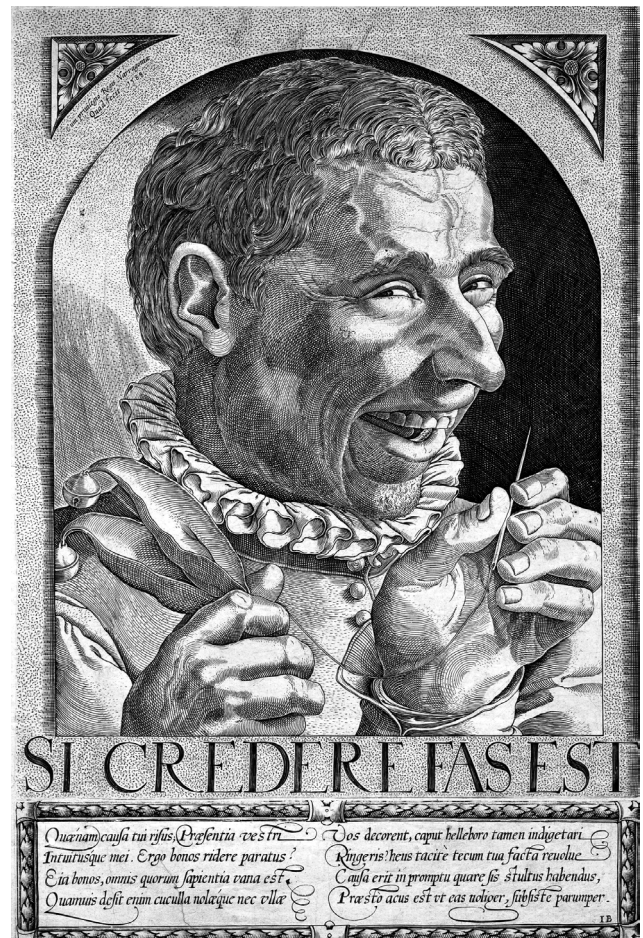


Abb. 3: Mathias Quad (Drucker) nach Hendrick Goltzius, Si credere fas est, 1588, Kupferstich, H. 33,7 cm, B. 22,3 cm, London, The British Museum, Inv. 1874,1010.237 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).



Es erlaubte, dass auf dem Rücken der Narren Konventionen ausgehandelt wurden, zugleich ermöglichte es diesen, Teil einer Gesellschaftsschicht zu sein, zu der sie ihrer Herkunft nach sonst niemals gehört hätten. Eine vergleichbare Rolle nahmen auch die sogenannten „Hofzwerge“ ein (vgl. Seemann 2023). In diesem Gesellschaftssystem standen die Narren und ihre Auftraggeber\*innen und Betrachter\*innen in einem symbiotischen Verhältnis zueinander. Im Wechselspiel zwischen Betrachtern und Betrachtetem wird deutlich, dass es jeweils eines Gegenübers bedurfte, um die eigene Rolle ausfüllen zu können.

### Narren im Bild

An dieser Stelle ist eine entscheidende Parallele zu unserem Gemälde zu verzeichnen. Goltzius schuf mit seinem Narren einen Typus, der aufgrund seiner starken Charakterisierung eine Individualität suggerierte. Jedoch stellt das Bildnis keine reale Person dar, sondern versucht, über künstlerische Mittel einen Typus zu kreieren, der die Eigenschaften und Aufgaben der Narren in sich vereint. Das Brustbild ist auf jene relevanten Charakteristika zugespielt, die für die Typisierung eines Narren ausreichen. Mit

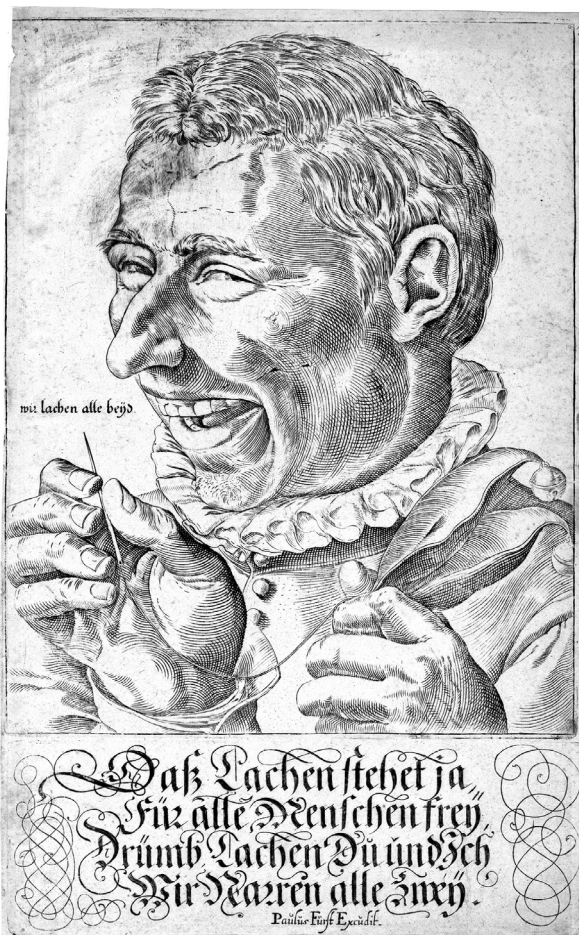


Abb. 4: Paulus Fürst (Verleger) nach Mathias Quad und Hendrick Goltzius, Der Narr, um 1640/50, Kupferstich, H. 24,6 cm, B. 19,5 cm, GNM, Inv. HB16702 (Foto: Sebastian Tolle).

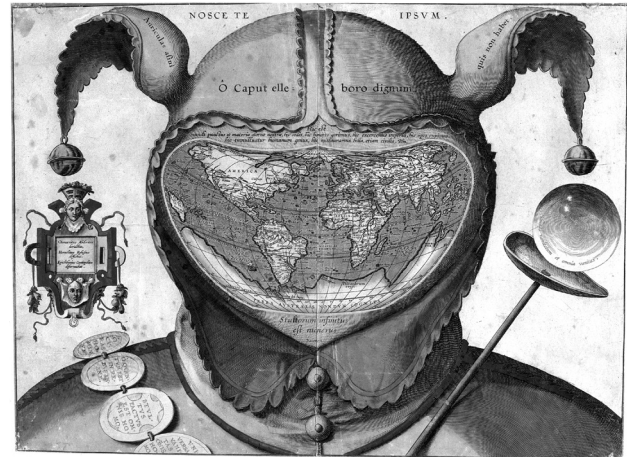


Abb. 5: Jean de Gourmont II. (Inventor) und Abraham Ortelius (Kartograf, Herausgeber), Die Welt unter der Narrenkappe, um 1600, Kupferstich, koloriert, H. 35,7 cm, B. 48 cm, Inv. La213 (Foto: Monika Runge).

seinem Blick mustert der Narr sein Gegenüber geradezu herausfordernd aus dem Bild heraus. Dieser Blick wird zu einem Verbindungselement zwischen dem Bild- und dem Betrachterraum. Was im Kontext der Porträtmalerei der Entstehungszeit zunächst nicht ungewöhnlich erscheint, wird in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck und dem breiten Lachen zu einer Provokation. Der lachende Mund verweist auf die „Hauptaufgabe des Narren, Lachen auszulösen“ (Velten 2001, S. 302) und stellt in Kombination mit dem höhnischen Gesichtsausdruck – wie auch bei den realen Narren – einen Tabubruch dar.

So, wie die gesamte Lebensrealität, war auch die Darstellung von Personen des gehobenen Standes reglementiert. Ein derart gezieltes Zur-Schau-Tragen von Affekten wäre für deren Porträts undenkbar gewesen. Goltzius – und nach ihm Herneisen – spielt auch in weiteren Punkten mit den Darstellungskonventionen. Die Narrendarstellung in Anlehnung an den Porträttypus des Brustbildes stellt eine bewusste Provokation dar. Zugleich erlaubt das Brustbild, sich auf den Kopf und das Gesicht des Narren zu fokussieren und rückt diesen besonders nah an den Bildrand, die ästhetische Grenze, heran. Auf diese Weise erfolgt die Charakterisierung des Dargestellten vor allem über seinen Ausdruck. Was in der Kunsttheorie der Entstehungszeit als „Physiognomielehren“ (Steinemann 2006, S. 457) verbreitet war, nämlich, dass die inneren Empfindungen und der Charakter, der Habitus, im Gesicht des Darstellten ablesbar sein müssten, wird von Goltzius auf die Spitze getrieben: Das breite Lachen mit geöffnetem Mund und der schelmische Ausdruck stellen einen bewussten Normbruch innerhalb der Porträtmalerei dar. Zugleich enthebt sich das Gemälde diesen Anforderungen, in dem es – wie bereits geschildert – keine reale Person, sondern eine Fantasiegestalt darstellt, und stellt durch dieses Spiel mit Konventionen und Normbrüchen zugleich eine Parallele zur Rolle der realen Narren her.

Auf diese Weise wird auch der Blickkontakt aus dem Bild heraus höchst ambivalent. Auch wenn eine scharfe

Beobachtungsgabe zu den wichtigsten Werkzeugen der Narren gehörte, um ihr Gegenüber in seinen Handlungen karikieren zu können, waren sie es doch selbst, die Blicken ausgesetzt waren. Gerade in Bezug auf das bereits angesprochene Machtgefälle war – zumindest auf den ersten Blick – für alle Beteiligten klar, wer der eigentliche Betrachter und wer der Betrachtete war. Hierbei waren es die Blicke der „normalen“ Menschen, die die Narren zu den „Anderen“ machten. Das Herabschauen auf sie erlaubte, sich ihnen sozial überlegen zu fühlen und führte zu einem Prozess des „othering“ (vgl. hierzu auch Garland-Thomson 2010).

Die bildliche Darstellung spielt durch die gekonnte Betonung des Blicks mit diesen wechselnden Rollenzuschreibungen. Im Bild ist der Blick des Narren geradezu ein dauerhaftes, aller Zeitlichkeit enthobenes Starren, dem er für gewöhnlich selbst ausgesetzt war. Der Narrenrolle kam somit sowohl im Bild als auch in der Realität ein subversives Potenzial zu. Durch sie wurden die Starrenden zu den Angestarrten und sollten durch diese Blickbeziehungen auf sich selbst zurückgeworfen werden. Auf diese Weise konnten Narren sowohl Selbstvergewisserung als auch Unbehagen gleichermaßen auslösen. Dies ist insbesondere dann interessant, wenn man bedenkt, dass Herrscherporträts in der Frühen Neuzeit keine reinen Darstellungen waren, sondern unter anderem in einem zeremoniellen Rahmen eine repräsentative Stellvertreterfunktion der dargestellten Person einnehmen konnten: der Herrscher war anwesend, wenn sein Porträt vor Ort war. Auch wenn das Narrenbildnis keine reale Person darstellt, kommt ihm doch eine vergleichbare Funktion zu, wenn es die Aufgabe aller Narren zu erfüllen vermag.

Und so setzt Goltzius seinen Narren bewusst nicht in ein Setting, das dem seiner realen Lebenswelt entsprechen würde, sondern in einen nicht näher bestimmbareren Raum, der nur durch das Spiel mit Licht und Schatten charakterisiert wird. Dieser leere Bildraum – der auch in dem Gemälde durch eine flächige Hintergrundgestaltung aufgegriffen wird – erzeugt zugleich eine Ortslosigkeit und eine Universalität des Dargestellten und erlaubt, das Bild als solches in den „Mittelpunkt der Reflexion“ zu rücken. Das Bild als „Medium“, welches den Bildgegenstand und die Sicht auf ihn darzustellen vermag, wird hervorgehoben. Vergleichbare Bildstrategien wendete beispielsweise Caravaggio in seinen frühen Galeriebildern an, die in etwa zeitgleich mit dem Stich entstanden (vgl. hierzu Kretschmer 1991, S. 174ff.).

Derartige Bezüge sind, wenn auch nicht intendiert, doch zumindest nicht zufällig. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts stellte eine Zeit großer künstlerischer Umbrüche dar, die sich vor allem in einer Neuaushandlung von Darstellungskonventionen äußerten. Befeuert durch entscheidende Ereignisse wie die Reformation und die auf sie folgenden Bilderstürme zu Beginn des Jahrhunderts, kam es neben gesellschaftlichen Veränderungen auch zu einer Modifikation der künstlerischen Produktion und des Kunstmarktes. Durch die Erweiterung des Gattungsspektrums „nach unten“, um die Landschafts-, Genre- und Stilllebenmalerei,



Abb. 6: Andreas Herneisen (zugeschr.), Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, GNM, Inv. Gm1548, Infrarotreflektografie (Foto: Benjamin Rudolph).

im frühen 16. Jahrhundert und das private Sammlungsbild entstanden neue künstlerische Aufgaben. Dies führte zur Gründung großer bürgerlicher und fürstlicher Kunstsammlungen. „Privat“ bedeutete in diesem Kontext vor allem, dass die Bilder im Privatraum eine gesellschaftliche Funktion erlangten, indem sie in kleineren oder größeren Runden betrachtet und diskutiert wurden (vgl. Rosen 2009, S. 18). So war es entscheidend, dass die Darstellung eben solche diskursgenerierenden Inhalte bot. Durch neue innerbildliche Strategien sollte zu einer Auseinandersetzung mit der Kunst angeregt werden (vgl. Brassat 2021). Der unserem Gemälde zugrundeliegende Entwurf von Goltzius entstand in einem solchen künstlerischen, von sich wandelnden Darstellungskonventionen geprägten Milieu.

In diesem Umkreis sind auch die Auftraggeber\*innen hinter unserem Gemälde zu vermuten. Als solche und als Rezipient\*innen kommen Angehörige des Adels, Patriziats oder gehobenen Klerus infrage, in deren Kreisen Narren zum Haushalt gehörten und die entsprechende Darstellungen entweder verschenkten oder in ihre eigene Kunstsammlung integrierten. Die Auftraggeber\*innen hinter unserem Gemälde sind unbekannt. Das Werk befindet sich heute in Besitz der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung. Wann das Gemälde in den Besitz der Familie gekommen ist, ist bislang ungeklärt. Der Familienname ist jedoch unweigerlich mit einer der größten bürgerlichen Kunstsammlungen um 1600 verbunden – der Nürnberger Kunstsammlung des Paulus II. Praun (1548–1616). In den Inventaren des



sogenannten Praunschen Kabinetts von 1616 und 1719 ist das Gemälde jedoch nicht verzeichnet. Ein Hinweis auf ein Bildnis des Claus von Rangstädt (vor 1455–nach 1530), Hofnarr im Dienst der Kurfürsten von Sachsen (vgl. Stadtarchiv Nürnberg 1994, S. 136, Nr. 240 und S. 187, Nr. 54), verdeutlicht jedoch, dass eine vergleichbare Klientel als potenzielle Auftraggeber\*innen und Sammler\*innen zu vermuten ist.

Interessant sind in diesem Zusammenhang einige Veränderungen, die der Maler gegenüber der Vorlage vornahm. Hern-eisen nutzte den Stich als Inspiration, übertrug ihn jedoch nicht einfach, sondern setzte sich künstlerisch mit ihm auseinander. In der Unterzeichnung sind nur grobe Umrisslinien erkennbar, die von einer freihändigen Übertragung des Motivs zeugen (Abb. 6). Der Künstler vergrößerte den Bildausschnitt und rückte den Narren somit etwas weiter von der ästhetischen Grenze ab. Auf diese Weise konnte er auf den Schultern die Zatteln hinzufügen, die in der Vorlage nicht vorhanden sind. Daneben gehen die Kragenform und der Lorbeerkrantz mit Blumen auf eigenständige Überlegungen des Künstlers zurück. Die genaue Bedeutung des Kranzes konnte bislang nicht geklärt werden. Lediglich die Stiefmütterchen lassen sich eindeutig zuordnen. Als Ehrenzeichen verweist der Kranz auf den bereits angesprochenen Rollentausch zwischen Narr und Betrachter\*innen, die im Moment der Selbsterkenntnis selbst zu Narren werden. Darüber hinaus steht er möglicherweise in Zusammenhang mit dem bislang ungeklärten Auftragskontext. Denkbar wäre hier ein Verweis auf ein Geschenk anlässlich einer Verlobung oder Vermählung, in deren Kontext der Bräutigam scherzhaft als Narr entlarvt werden sollte.

Eine weitere Veränderung gegenüber der Vorlage ist die feinmalerische Ausführung des Inkarnats. Während im Stich ein ungepflegtes Erscheinungsbild des Narren mit Bartstoppeln und Warzen betont wird, werden diese negativ konnotierten Eigenschaften im Gemälde eliminiert.

### Fazit

Die Darstellung lotet die satirische Funktion der Kunst aus und stellt ein Kommunikationsmedium zur Verfügung, das erlaubt, die Kunst und ihre Funktion ebenso wie die der Narren zu reflektieren. So konnten die Betrachter\*innen auf einer ersten Ebene aufgrund des reinen Vergnügens an ein Narrenbildnis herantreten und sich von diesem „angesprochen“ fühlen, zugleich eröffnet das Bild jedoch noch weitere Reflexionsebenen. So schwingt das Narrenbildnis nicht zufällig zwischen Schein und Sein. Die Paradoxie und Vielschichtigkeit verschafft der Darstellung eine „eigene Zeit“, in der sich die Betrachter\*innen der Bildaussage annähern müssen (vgl. Brassat 2006, S. 115) und somit ins Reflektieren kommen. Der Blick des Narren aus dem Bild heraus setzt voraus, dass das Kunstwerk betrachtet wird. Ebenso verhält es sich mit der gesellschaftlichen Funktion der Narren. In dem Moment, wo ihnen niemand zuschaut, ergibt ihre Grenzüberschreitung keinen Sinn mehr. Jedoch entscheiden im realen Leben andere, wann sie in ihrem Handeln über-

trieben haben, und sind in der Lage, ihrem Tun Einhalt zu gebieten. So besitzt der Narr eine größere Narrenfreiheit, wenn er als Kunstfigur ins Bild gesetzt wird und in diesem ohne Reglementierung und zeitliche Begrenzung verhöhnen, auslachen und androhen kann. Dass man sich dennoch gern auf dieses Spiel einließ, belegen die zahlreichen erhaltenen Narrendarstellungen inklusive unseres Gemäldes.

► MARIE-LUISE KOSAN

### Literatur:

Hildegard Kretschmer: Beobachtungen zur Bildsprache von Caravaggio. In: Karl Möseneder, Andreas Prater (Hrsg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 169–182. – Stadtarchiv Nürnberg (Hrsg.): Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719. Nürnberg 1994. – Bernd Evers: Einführung. In: Lutz S. Malke (Hrsg.): Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 2001, S. 7–8. – Lutz S. Malke: Nachruf auf Narren. In: Ders. (Hrsg.): Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 2001, S. 9–57. – Hans Rudolf Velten: Komische Körper: Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter. In: Zeitschrift für Germanistik, Vol. 11, Nr. 2, 2001, S. 292–317. – Wolfgang Brassat: Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtungen dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht. In: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hrsg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Bonn 2006, S. 108–129. – Holger Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582). Hildesheim, Zürich, New York 2006. – Valeska von Rosen: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin 2009. – Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Hrsg.): Renaissance – Barock – Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010. – Dagmar Hirschfelder: Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Hrsg.): Renaissance – Barock – Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 205–219. – Rosemarie Garland-Thomson: Staring: how we look. Oxford, New York 2010. – Marjolein Leesberg (Bearb.), Huigen Leeflang (Hrsg.): The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Hendrick Goltzius, Bd. 4. Rotterdam 2012. – Wolfgang Brassat: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit. Berlin. Boston 2021. – Eva Seemann: Hofzwerge. Kleinwüchsige Menschen an deutschsprachigen Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit. Diss. Univ. Zürich. Göttingen 2023.