

Bertram Kaschek

## Die Hölle auf Erden

### Hieronymus Boschs Erbe im druckgraphischen Frühwerk

#### Pieter Bruegels d. Ä.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war Pieter Bruegel d. Ä. in Antwerpen nur einer von vielen Nachfolgern des Hieronymus Bosch.<sup>1</sup> Unmittelbar nach Boschs Tod im Jahre 1516 hatten zunächst Maler wie Joachim Patinir, Quinten Massys und Jan Wellens de Cock in ihren Werken auf je eigene Weise Boschs phantastische Bildsprache aufgegriffen. In der folgenden Generation waren es dann Herri met de Bles, Jan Mandyn, Pieter Huys und zahlreiche anonym gebliebene Maler, die das Erbe des Meisters aus 's-Hertogenbosch annahmen und weiterführten. Als Bruegel schließlich in der zweiten Hälfte der 1550er Jahre die Bühne betrat, konnte er demnach an einen gut entwickelten Traditionsstrang der Antwerpener Bildproduktion anknüpfen.

Dass ausgerechnet Bruegel es war, der von seinen Zeitgenossen als der »neue Hieronymus Bosch« gefeiert wurde, hängt vermutlich nicht in erster Linie mit der herausragenden künstlerischen Qualität seiner frühen Bildfindungen, sondern vor allem mit deren Medium zusammen. Denn anders als seine Vorgänger trat Bruegel zunächst als Entwerfer druckgraphischer Blätter und nicht als Maler hervor. Nachdem er um 1555 für den Verleger Hieronymus Cock – den Sohn des oben genannten Bosch-Nachfolgers Jan Wellens de Cock – die Vorlagen für eine Serie atemberaubender Landschaftsdarstellungen gezeichnet hatte, die von den Brüdern Jan und Lucas van Doetecum großformatig in Kupfer gestochen und radiert wurden,<sup>2</sup> schuf er in den darauffolgenden Jahren zahlreiche an Bosch orientierte Höllenszenarien, die der Verleger von Pieter van der Heyden stechen ließ – hervorzuheben ist hier neben Einzelblättern wie der »Versuchung des heiligen Antonius« (1556) und der »Patientia« (1557) sicher die Serie der »Sieben Todsünden« (1558). Genau diese Blätter sind es, die Bruegels frühen Ruhm begründeten.

1567, also noch zu Lebzeiten des Künstlers, nennt Lodovico Guicciardini in seiner »Descrittione di tutti i Paesi Bassi« Bruegel einen »zweiten Hieronymus Bosch« (*Secondo Girolamo Bosco*). Da Guicciardini das Manuskript seines Buches nach eigener Angabe bereits 1560 abgeschlossen hatte, muss sich diese Aussage auf die Stiche aus den 1550er Jahren beziehen.<sup>3</sup> Nur ein Jahr nach der Publikation Guicciardinis ist es dann kein Geringerer als Giorgio Vasari, der in der zweiten Auflage seiner »Vite« (1568) Bruegel und Bosch in einem Atemzug erwähnt und ihre Werke als »Landschaften in Öl, Phantasien, bizarre Sachen, Träume und Erfindungen« (*paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni et imaginazioni*) charakterisiert.<sup>4</sup> Dass der Italiener Vasari, der nie in die Niederlande gereist ist, sich dennoch zeitnah ein recht umfassendes Bild von der Kunst Bruegels machen konnte, ist – trotz seiner Nennung von Ölmalerei – gewiss der weiten Verbreitung der Kupferstiche aus Cocks Verlag »Aux Quatre Vents« zu verdanken.<sup>5</sup> Hinsichtlich der medialen Publizität seiner Werke war Bruegel gegenüber den ausschließlich malenden Bosch-Nachfolgern also deutlich im Vorteil. Hinzu kommt, dass Hieronymus Cock ab etwa 1555 auch Stiche herausgab, in denen »Hieronymus Bosch« als Inventor verzeichnet ist, obgleich es sich hierbei mit großer Wahrscheinlichkeit um Nachschöpfungen handelt, die in ihrer konkreten Gestalt nur bedingt auf Bosch zurückzuführen sind (S. 50, Abb. 3, S. 52, Kat. 1, S. 91, Kat. 20, S. 134–135, Kat. 33).<sup>6</sup> Gerade durch den direkten Vergleich mit diesen aktuellen Drucken nach vermeintlich alten und originalen Vorlagen muss Bruegel seinem zeitgenössischen Publikum als Wiedergänger Boschs erschienen sein.

Es stellt sich hier die Frage, wie der griffige Titel eines »zweiten Hieronymus Bosch« zu bewerten ist. Liefert er uns einen passenden hermeneutischen Schlüssel für ein besseres Verständnis der Bruegel'schen Werke? Und wenn dies der Fall sein sollte: Wie ist dann das Verhältnis Bruegels zu seinem Vorbild genauer zu bestimmen? Erschöpft es sich in motivischen Übernahmen? Geht es in erster

Linie um ein formales Wettfeiern mit Bosch? Oder knüpft Bruegel auch an die inhaltliche Ausrichtung von Boschs Werken an? In der jüngeren Forschung wurde Letzteres häufig bezweifelt: Bruegel habe seinen boschesken Figuren und Kompositionen ihre ernsthafte theologische Bedeutung ausgetrieben und diese in eine spaßhafte Grotteskenkunst mit reinem Unterhaltungscharakter überführt. Diese Ansicht wird im Folgenden einer kritischen Revision unterzogen, wofür es notwendig ist, zunächst die literarischen Quellen in den Blick zu nehmen, auf die sie sich beruft. Sodann sollen in einem kursorischen Streifzug durch das Frühwerk Bruegels mögliche Bedeutungsdimensionen seiner boschesken Bildfindungen ausgelotet werden.

### »Cose ridicole«?

Der wichtigste historische Kronzeuge für die Einschätzung, Bruegel sei von seinen Zeitgenossen vor allem als spaßiger Possenreißer wahrgenommen worden, ist – neben Guicciardini und Vasari – der niederländische Humanist Dominicus Lampsonius. Dieser hatte für die von Hieronymus Cock initiierte Kupferstichserie von 23 Künstlerporträts, die 1572 unter dem Titel »Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies« erschien, die bildbegleitenden Lobgedichte auf die jeweils dargestellten Maler verfasst.<sup>7</sup> Über Pieter Bruegel (Abb. 1) heißt es dort:

»Wer ist dieser neue Hieronymus Bosch für die Welt? Der so geschickt die ingeniösen Träume des Meisters mit Pinsel und Zeichenfeder nachzuahmen weiß, dass er ihn manchmal sogar übertrifft? Ehre Deinem Geist, Pieter, und Ehre Deiner Kunstfertigkeit, denn mit Deiner und Deines alten Meisters spaßhaften Art zu malen, verdienst Du Lob und Ruhm, überall und von allen und sicher nicht weniger als irgendein anderer Künstler.«<sup>8</sup>

Im ersten Teil des kurzen Gedichts wird Bruegel zum »neuen Hieronymus Bosch« erklärt, der sein Vorbild nicht nur nachzuahmen (*imitari*), sondern auch zu überbieten (*superare*) vermag. Mit diesem Zwischschritt von »imitatio« und »superatio« ist der Referenzrahmen angezeigt, in dem Lampsonius Bruegel verortet: der Diskurs der klassisch-rhetorischen Kunsttheorie. Im zweiten Teil wird Bruegel dann als geistreicher Handwerker vorgestellt, der in der Art des alten Meisters (*magister vetus*) seine bildlichen Späße treibt. Die genuine Leistung Bruegels besteht für Lampsonius also vor allem in dessen kreativer Auseinandersetzung mit dem Vorbild, das heißt in dem Bemühen, den motivisch-formalen Einfallsreichtum Boschs auf humorvolle Weise weiterzuführen und zu übertreffen.

Die oben zitierten Zeilen des Lampsonius haben diverse Forscher dazu verleitet, Bruegels Kunst als Wendung der grimmigen Bosch-Visionen ins Spaßhafte zu deuten: Anders als der Meister aus 's-Hertogenbosch, der es mit seinen Höllenvisionen ernst gemeint habe, biete Bruegel mit seinen Phantasien letztlich nur noch einen Anlass zum Lachen.<sup>9</sup> Dieses Argument übersieht zweierlei. Zum einen verkennt es, dass Lampsonius in seinem Bruegel-Gedicht Bosch vom Humor keineswegs ausnimmt, sondern darin gerade das »tertium comparationis« zwischen den beiden Künstlern erblickt: »Im Witz« folgt Bruegel der Manier des alten Meisters – und überbietet ihn dabei sogar.<sup>10</sup> Zum anderen blendet es den Umstand aus, dass Lampsonius in seinem Gedicht zu Boschs Porträt (S. 54, Kat. 3) zwar durchaus dessen Schreckensvisionen thematisiert, dabei aber keineswegs die grausamen Bestrafungen der Todsünden, die in Boschs Bildern zu erkennen sind, beim Namen nennt.<sup>11</sup> Vielmehr umschreibt Lampsonius Boschs verstörende Werke mit Begriffen aus der antiken Dichtung.<sup>12</sup> In deutscher Übersetzung lautet der Text wie folgt:

»Was bedeutet Dein entsetzter Blick, Hieronymus Bosch, und was Deine bleiche Erscheinung? Als hättest Du die Geister der Verstorbenen, die Gespenster des Erebus vor Deinen Augen flattern gesehen. Ich könnte glauben, dass die Höhle des gierigen Dis und das Haus des Tartarus Dir offenstanden, weil Du, was die entlegensten Winkel des Avernus enthalten, mit Deiner rechten Hand so gut gemalt hast.«<sup>13</sup>

Anstatt von der christlichen Hölle (die Bosch zweifelsohne wiederholt dargestellt hat) spricht Lampsonius hier geradezu programmatisch von der klassisch-antiken Unterwelt: von Gottheiten wie Dis (Pluto) und Erebus sowie von Orten wie dem Tartarus und dem Avernus (die Bosch gewiss nie ins Bild gesetzt hat).<sup>14</sup> Auf diese Weise erklärt er Boschs Altarbilder implizit zu rein poetischen Spukphantasien, angesichts derer den Betrachter vielleicht ein wohlgefälliger Schauer überkommen mag, die ihn aber weder zu erschüttern noch zu tieferen Spekulationen über die letzten Dinge anzuhalten

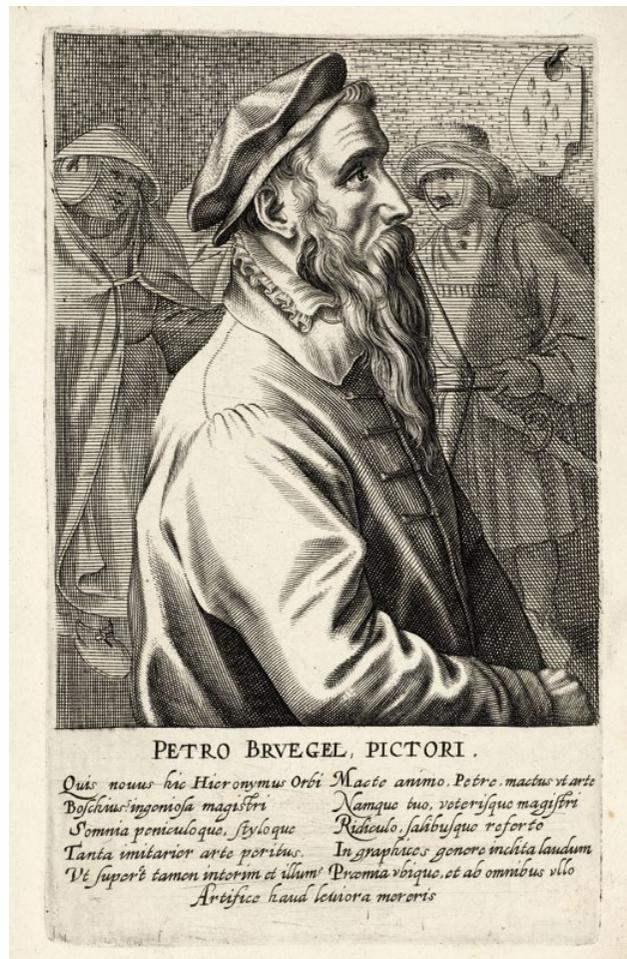


Abb. 1 Hendrik Hondius (1573–1650), Pieter Bruegel d. Ä., aus »Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae inferioris effigie«, 1610, Radierung, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

imstände wären. Lampsonius hat somit keineswegs die Absicht, die Eigenheiten von Boschs Bildfindungen sachgemäß zu benennen oder sie gar in ihrer spezifischen Form zu verteidigen. Vielmehr ist er darauf aus, sie für den italienischen Kunstdiskurs, den er für maßgeblich hält, anschlussfähig zu machen. Deshalb muss er die Bosch kennzeichnenden Qualitäten in seinen Kommentaren entweder aussparen oder umwerten. Und so werden aus düsteren Ausblicken auf das Ende der sündigen Welt unter der Hand unterhaltsame Diablerien. Letztlich folgt Lampsonius in seinen Wertungen – wie so oft – den Vorgaben Vasaris, der etwa über Bruegels »Sieben Todsünden« geurteilt hatte, es handle sich dabei um »Dämonen von verschiedener Form, was eine phantastische Sache und zum Lachen war« (*che furono cosa fantastica e da ridere*).<sup>15</sup>

Bei Bosch wie bei Bruegel blendet Lampsonius alle – offenkundig vorhandenen – christlich-eschatologischen Bezüge aus und ersetzt diese durch – teils frei erfundene – Referenzen zur klassischen Dichtung und Rhetorik. Und wie so oft in der literarisch fixierten Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, geht es auch bei Lampsonius in seinen Künstler-Gedichten mitnichten darum, bildlichen Sachverhalten sprachlich gerecht zu werden. Der Autor ist kaum an der konkreten Gestalt der Werke interessiert, vielmehr ganz darauf bedacht, ein kunsttheoretisches Argument eigenen Rechts zu formulieren.<sup>16</sup> Denn schließlich schreibt er nicht als neutraler Chronist oder gar als um Objektivität bemühter Historiker, sondern als Partei ergreifender Zeitgenosse und Humanist mit eindeutigen Vorlieben für die Kunst italienischer Provenienz. Um der Malerei einen Platz unter den »artes liberales« zu verschaffen, ist ihm stets darum zu tun, ihre Theoriefähigkeit im Sinne antiker Rhetorik und Poetik unter Beweis zu stellen.<sup>17</sup> Da es vermutlich der Verleger Hieronymus Cock war, der die Künstlerauswahl für die 1572 veröffentlichte Porträtserie getroffen hatte, kam Lampsonius bei diesem Projekt die undankbare Aufgabe zu, teils über Künstler schreiben zu müssen, die seinen eigenen, an Italien und der Antike orientierten Kunstidealen weniger zusagten.<sup>18</sup> Um gleichwohl sein Ziel einer Adellung der bildenden Kunst weiterzuverfolgen, integrierte er schließlich auch völlig unklassische Maler wie Bosch und Bruegel in den klassischen Kunstdiskurs, indem er deren Verhältnis zueinander mit der rhetorischen Begrifflichkeit von »imitatio« und »superatio« beschreibt.<sup>19</sup>

Wenn nun Lampsonius Bruegel auf inhaltlicher Ebene zum reinen Spaß- und Lachkünstler erklärt, dann bedeutet dies aus der Perspektive klassischer Kunsttheorie sicher kein reines Lob, sondern vor allem die Einordnung in eine niedrigere Gattung. Darüber hinaus aber nimmt er mit dieser Einordnung Bruegels ins »komische Fach« dessen – zweifelsohne *auch* komischen – Bildfindungen den Stachel ihres ambivalenten Humors. Dieser Humor findet seinen Widerhalt in einem christlich fundierten Moraldiskurs, wie er prototypisch in Sebastian Brants »Narrenschiff« oder in Erasmus' »Lob der Torheit« formuliert ist.<sup>20</sup> Hier ist der Witz nicht von der Moral zu trennen – und umgekehrt. Denn erst das Spannungsverhältnis zwischen theologischem Anspruch und kalkulierter Narretei verleiht den Werken dieser Diskursform ihre vitale Kraft und Wirksamkeit. Ihre paradoxe Logik verlangt dem Leser – und schließlich auch dem Bildbetrachter – ab, nicht vorschnell über das Dargebotene zu urteilen, sondern über die Medien von Text und Bild letztlich sich selbst in Frage zu stellen. Denn wer amüsiert liest oder schaut, der ist unweigerlich ins Geschehen involviert und kann sich nur bedingt vom Gegenstand des Spotts distanzieren. So richten sich Werkstrukturen dieser Art auf die Konstitution eines aufmerksam abwägenden Rezipienten, der auch zur Selbstironie fähig sein sollte. Dass Bruegel eher in dieser Tradition als im klassischen »imitatio«-Diskurs zu Hause ist, soll nun an einigen Werkbeispielen erörtert werden.

### Die Lehre der Fische

Lampsonius' Kernaussage, Bruegel sei ein »neuer Hieronymus Bosch«, kann nur dann verteidigt werden, wenn man Bruegels Verhältnis zu seinem Vorbild nicht auf formale Übernahmen im Sinne komischer Motivzitate reduziert, sondern in seiner ganzen Tragweite ermisst. Der Rückgriff auf Bosch ist dann sowohl als spielerische Hinwendung zum Grotesken und Komischen zu werten, als auch als Auseinandersetzung mit Boschs komplexen künstlerisch-theologischen Problemstellungen. Zu hinterfragen ist demnach die oft geäußerte Ansicht, Bruegels Bilder seien – wie auch die Werke anderer Bosch-Nachfolger der Zeit um 1550 – vom eschatologischen Lebensnerv der Kunst des Hieronymus Bosch abgeschnitten.<sup>21</sup>

Freilich schließt Bruegel keineswegs bruchlos an Bosch an. Vielmehr sind deutliche Verschiebungen zwischen den beiden *Cœuvres* auszumachen. Bei einem allgemeinen Vergleich fällt zunächst auf, dass Bruegel keine Altarretabel und keine Triptychen gefertigt hat und damit einer für Bosch zentralen Bildform eine klare Absage erteilt.<sup>22</sup> Überhaupt scheint Bruegel keine kirchlichen Aufträge ausgeführt und ausschließlich für private Kunden gemalt zu haben.<sup>23</sup> Und anders als bei Bosch, der – wie die Dokumente verbürgen – als Mitglied der Liebfrauenbruderschaft intensiv am gesellschaftlichen und kirchlichen Leben seiner Heimatstadt 's-Hertogenbosch Anteil nahm, sind für Bruegel jenseits der Lukasgilde keine öffentlichen sozialen Bindungen belegt.<sup>24</sup> Doch obgleich Bruegels Tafeln nicht mehr für öffentlich-rituelle Funktionskontexte, sondern für die Betrachtung in Privaträumen geschaffen wurden, ist keineswegs ausgeschlossen, dass sie als religiöse Werke konzipiert waren und auch in diesem Sinne rezipiert wurden.

Eine breite Öffentlichkeit erreichte Bruegel mit seinen Entwürfen für den Kupferstich. Dabei musste er den Interessen seines potentiellen Publikums gewiss entgegenkommen, da das Drucken von Stichen nur dann für alle Beteiligten rentabel ist, wenn eine relativ hohe Auflage abgesetzt werden kann. So ist durchaus denkbar, dass der Verleger Hieronymus Cock den noch jungen Bruegel Mitte der 1550er Jahre gezielt als »neuen Bosch« lanciert hat, um das offenbar vorhandene Bedürfnis nach Bildern in Bosch-Manier nun durch ein reproduzierbares Medium ertragreich zu befriedigen. In diese Richtung deutet schließlich auch einer der ersten boschesken Stiche, der auf einen Entwurf Bruegels zurückzuführen ist: »Die großen Fische fressen die kleinen« aus dem Jahr 1557 (S. 52, Kat. 1). Bezeichnenderweise trägt das Blatt nicht Bruegels Namen, sondern verzeichnet als Inventor »Hieronymus-Bos« – und dies, obwohl eine authentisch signierte Vorzeichnung von Bruegels Hand existiert, die heute in der Wiener Albertina aufbewahrt wird.<sup>25</sup> Womöglich hat Cock eine »fiktive Erfinderangabe in verkaufsfördernder Absicht« anbringen lassen, »war doch der Ruhm Boschs ungebrochen, Bruegel dagegen 1557 ein noch wenig bekannter Künstler.«<sup>26</sup> In jedem Fall aber hat Bruegel hier eine einprägsame und bis heute nachwirkende Bildformel geschaffen.<sup>27</sup>

Vor einer weitläufigen Küstenlandschaft wird ein riesiger Fisch im Bildzentrum von einem gesichtslosen, soldatisch gekleideten Mann mit einem übergroßen Messer in der Körpermitte aufgeschlitzt, so dass eine Menge kleinerer Fische aus seinem Bauch gleiten, die ihrerseits offenbar noch kleinere Fische

gefressen haben; aber auch Muscheln und Schlangen sind zu sehen, die ebenfalls gerade kleinere Artgenossen verschlingen. Um diese quasi-naturalistische Kernszene herum finden sich einige Motive, die in ihrer Phantastik jeden Realismus hinter sich lassen und auf die Bildwelt Boschs zurückweisen – etwa laufende und fliegende Fische, wie sie auch in Boschs »Heuwagen«-Triptychon (S. 128, Abb. 14) oder »Antonius«-Triptychon (S. 80, Abb. 2) zu erkennen sind. Zudem ist das überdimensionierte Messer ein gängiges Utensil aus Boschs Höllendarstellungen – man denke an die entsprechenden Tafeln des Wiener »Jüngsten Gerichts« (S. 121, Abb. 6) oder des »Gartens der Lüste« (S. 126–127, Abb. 13). So bezeugt der Stich, neben einer geschickten Marktstrategie des Verlegers, sowohl Bruegels Kenntnis von wichtigen Topoi der Kunst Boschs als auch sein Vermögen, aus den motivischen Vorgaben eine eigenständige Bildlösung zu gestalten. Darüber hinaus belegt das Blatt die Vertrautheit des Künstlers mit theologischer Metaphorik. Denn die Wurzeln des Themas der großen Fische, die die kleinen fressen, liegen jenseits der volkssprachlichen Sprichwörtlichkeit im Bereich der patristischen Literatur.

Wie Manfred Bambeck ausgeführt hat, geht die Redewendung von den großen und kleinen Fischen auf Augustinus zurück.<sup>28</sup> In einer Predigt hatte der Kirchenvater folgenden Gedanken formuliert: »Ist diese Welt vielleicht nicht ein Meer, in dem sich die Menschen gegenseitig wie die Fische verschlingen?«<sup>29</sup> Im Laufe des Mittelalters kehrt dieses literarische Bild bei Richard von St. Viktor, Papst Innozenz III., Thomas von Aquin und vielen anderen wieder – oft im Zusammenhang mit Reflexionen über das Endgericht.<sup>30</sup> Bei Thomas sind es die vom Teufel verführten, gottvergessenen Menschen, die einander auffressen. Und laut Helinand von Froimont, der den Vergleich als Erster in die Volkssprache übertragen hat, werden vor allem die dicken Fische beim Jüngsten Gericht zur Rechenschaft gezogen. Die Metapher selbst – literarisch wie bildlich – ist jedoch weitaus pessimistischer und abgründiger, da alle, auch die kleinen Fische, stets dazu bereit sind, diejenigen zu verschlucken, die noch kleiner sind als sie selbst: ein endloser Regress.

Das Bild thematisiert nun auf subtile Weise seine eigene Darbietungs- und Argumentationsform, die dem Blick des Betrachters ein fast stufenloses Gleiten aus der Alltagswelt in eine visionäre Schau des bösen Weltwesens erlaubt. Denn wenn nicht alles täuscht, nimmt die »Bilderzählung« ihren Ausgang beim kleinen Jungen im Vordergrund. Dieser weist seinen Vater darauf hin, dass der gleichfalls im Boot sitzende Fischer, der soeben einen großen Fisch aufgeschnitten hat, einen kleineren aus dessen Bauch herausholt. Offenbar möchte der Sohn nun vom Vater wissen, was es damit auf sich hat. Die Imagination des erklärenden Vaters, an der wir als Bildbetrachter teilhaben dürfen, entzündet sich demnach an einer genrehaften Alltagsszene, in der bereits *in nuce* das Weltwesen beschlossen liegt. Der gestrandete Riesenfisch mit seinem Mageninhalt visualisiert in hyperbolischer Form das allgemein waltende Grundprinzip, und die Sphaira auf dem Riesenschnitzmesser tut ein Übriges, diesen universalen Geltungsanspruch sinnfällig zu machen.<sup>31</sup> Dass es sich hierbei jedoch um eine monströs entstellte Natur handelt, wird nur durch wenige boscheske Motive – neben dem laufenden und dem fliegenden Fisch ist noch die Felseninsel mit dem »Höllenschiff«<sup>32</sup> zu nennen – angedeutet. Insgesamt bleibt der Darstellung der Charakter einer flämischen Küstenlandschaft nicht zuletzt durch die Hafenstadt am Horizont erhalten. So kommt es zu einer schleichenden Durchdringung des Alltags mit dämonischen Elementen, die es dem Betrachter unmöglich macht, eine klare Grenze zwischen Normalität und Monstrosität zu ziehen.

Wenn nun auf Bruegels Stich der Vater im Boot seinem Sohn mit rhetorischer Gebärde und dem schriftlichen Hinweis »Ecce« (Siehe) das dargestellte Weltprinzip erklärt, dann ist damit zunächst einmal die didaktische Intention des Bildes ausgesprochen. Zugleich ist darin aber auch eine zutiefst christlich-ironische Geste zu erkennen. Denn im Geiste soll man wohl ergänzen: »homo«, womit auf den berühmten Ausspruch des Pontius Pilatus aus der Passion des Johannesevangeliums (Joh 19,5) angespielt ist.<sup>33</sup> Während nun das »Ecce homo« des Pilatus auf die demütige Menschennatur des schuldlos leidenden Gottessohnes aufmerksam macht, verweist das Bruegel'sche »Ecce« über eine Metapher aus der Tierwelt auf die Natur einer gänzlich unchristlich gesinnten Menschheit. Tatsächlich wird hier mit dem ewigen »Fressen und Gefressen werden« das Recht des Stärkeren als totale Verkehrung der Lehre Christi ins Bild gesetzt. Eine mögliche Lesart könnte darauf abheben, dass die gefallene Menschheit nur durch das Erlösungswerk Christi aus diesem teuflischen Kreislauf zu befreien ist. Der Betrachter mag darüber spekulieren, ob er selbst ein großer, ein mittlerer oder ein kleiner Fisch ist – in jedem Fall aber muss er sich als Teil des bösen Geschehens erkennen, über das am Tage des Jüngsten Gerichts ein Urteil gefällt werden wird. Allein die Gnade Gottes kann dann – ganz im Sinne des späten Augustinus – die großen und die kleinen Sünder vor dem Schlimmsten bewahren.<sup>34</sup>

Wie sich gezeigt hat, wird man einige Pointen von Bruegels Blatt verpassen, wenn man darin nur das Bemühen des Künstlers sehen möchte, sein Vorbild Bosch im Hinblick auf witzige Motive und groteske Formen zu überbieten.<sup>35</sup> Denn tatsächlich hält sich Bruegel diesbezüglich erkennbar zurück, indem er den alltagsweltlichen Elementen hinreichend Raum gewährt. Aber auch jene Deutungen gehen vermutlich fehl, die hier die Geißelung der Auswüchse eines frühneuzeitlichen Raubtierkapitalismus sehen wollen. Vielmehr scheint es sich um ein Reflexionsbild zu handeln, in dem die durch Habgier und Grausamkeit korrumpierte Natur des Menschen als Resultat seiner Gottferne, seiner Ignoranz gegenüber der Demut Christi vor Augen geführt wird.

Der Betrachter, der sich aufmerksam auf den zwischen Beobachtung und Vision oszillierenden Bildmodus einlässt, wird dafür sensibilisiert, dass der Alltag bisweilen transparent ist für metaphysische Sachverhalte, die sich ins Gewand natürlicher Phänomene und sprichwörtlicher Redensarten kleiden. Offenbar zielt das Bild darauf ab, das Bewusstsein für die keineswegs stabile Struktur der Wirklichkeit, die das Monströse immer schon in sich birgt und es jederzeit zum Vorschein kommen lassen kann, zu schärfen. Diese Einsicht sollte der Betrachter wohl auch auf sich selbst beziehen. Denn als begehrendes Wesen aus Fleisch und Blut kann er sich kaum in Gänze vom verkehrten Weltgesetz ausnehmen, sondern muss seiner eigenen Anfälligkeit gewahr werden. Dies wäre wohl als erster Schritt auf dem Weg zur Demut zu werten – womit sich das Bildkonzept von einer augustinisch geprägten Gnadenauffassung, die dem Menschen keinen eigenen Willensbeitrag zum Seelenheil zubilligen möchte, entfernt. Denn implizit legt es dem Betrachter die »imitatio Christi« – als Ausstieg aus der teuflischen Weltlogik des »Fressen und Gefressen werden« – nahe und baut somit auf die positive Formbarkeit der menschlichen Entscheidungsfähigkeit. Gerade angesichts einer Welt, die auch von Agenten der Hölle bevölkert wird, ist die Skepsis gegenüber dem äußeren Anschein die erste Tugend.

### Spektakel der Sinnlichkeit

Bereits ein Jahr vor dem Fische-Stich war in Cocks Verlag Bruegels erstes Blatt mit einem typischen Bosch-Thema erschienen: »Die Versuchung des heiligen Antonius« von 1556 (S. 82, Abb. 3).<sup>36</sup> Allerdings trägt der Kupferstich nur den Namen des Verlegers; für das zeitgenössische Publikum wurde also weder der Bezug zu Bosch noch der zu Bruegel explizit gemacht.<sup>37</sup> Mit der Antonius-Ikonographie knüpfte Bruegel gleichwohl unmissverständlich an eines von Boschs populärsten Bildthemen an, das schon von zahlreichen seiner Nachfolger gestaltet worden war.<sup>38</sup> Auch an diesem Blatt lässt sich zeigen, dass es Bruegel bei seinem Entwurf nicht allein um die Anhäufung spaßiger Spukgestalten ging, sondern um eine komplexe Auseinandersetzung mit menschlicher Sinnlichkeit im Rahmen einer bereits etablierten Ikonographie.

Der heilige Antonius ist in die rechte untere Bildecke gerückt, so dass der Betrachter freien Blick auf eine rätselhaft-dämonische Küstenlandschaft erhält. Das Zentrum der Komposition dominiert ein gigantischer Kopf, der wie ein Felsen aus seichten Ufergewässern ragt. Auf ihm liegt ein riesiger hohler Fisch mit geöffnetem Bauch, in dem eine wüste Rauferei stattfindet. Rechts des Kopfes ist im Mittelgrund eine brennende Kirche zu erkennen, während links der Blick am Meeresufer entlang bis zum Horizont gleiten kann. Das dämonische Bildpersonal ist größtenteils damit beschäftigt, Lärm zu machen oder auf andere Weise seinen Aggressionen freien Lauf zu lassen. Von all diesem Treiben hat Antonius sich abgewandt, um sich dem Gebet und dem Studium der Heiligen Schrift, die vor ihm auf dem Boden liegt, zu widmen. Der Heilige hat seine Augen in Demut niedergeschlagen und scheint von den teuflischen Gestalten um ihn herum keine Notiz zu nehmen – gut denkbar, dass er sich mit dem Psalmenzitat der Bildunterschrift tröstet: »Der Gerechte muss viel erleiden, aber aus allem befreit ihn der Herr. Psalm 33 (Zählung der Vulgata).«<sup>39</sup>

Vor dem Hintergrund der Bildtradition fällt auf, dass Bruegels Antonius sich der ihn umgebenden Versuchung nicht nur erfolgreich widersetzt, sondern scheinbar so sehr in seine fromme Meditation vertieft ist, dass er die Dämonen gar nicht wahrnimmt. Der Strahlenkranz um sein Haupt verleiht ihm eine Integrität, die jede Versuchung auf sichere Distanz hält. Insofern ist zu vermuten, dass es sich bei den hier versammelten Monstren nicht um die Ausgeburten seiner reizbaren Phantasie handelt.<sup>40</sup> Aufgrund dieser für den Heiligen offenbar kaum bedrohlichen Versuchungen wurde der Stich als »a tame, unproblematic temptation scene« bezeichnet.<sup>41</sup> Ein solches Urteil verkennt jedoch den Umstand, dass die Anfechtungen, die eigentlich dem Heiligen gelten sollten, hier nur ausgelagert sind: Wenn

Antonius bei Bruegel von den Dämonen geschont wird, so deshalb, weil diese sich letztlich vor allem an den Betrachter richten.

Opfer der Heimsuchungen im Bild ist in erster Linie der riesenhafte Kopf im Zentrum der Komposition, dessen ontologischer Status zunächst unklar ist. Doch kann man ihm einen leidenden Ausdruck zuschreiben, der wohl auf die vielfältigen Penetrationen zurückzuführen ist, welche ihm zuteilwerden. Eines der Augen trägt – quasi als Monokel – ein Rundfenster, dessen Scheiben von einer Stange durchstoßen sind, an der eine schwelende Fackel hängt, während das andere Auge von einem pickenden Vogel malträtirt wird. Das Fensterauge, das an die in der Frühen Neuzeit gängige Metapher vom Auge als »Fenster der Seele« denken lässt,<sup>42</sup> befindet sich fast genau im absoluten Bildzentrum und markiert somit auch den thematischen Schwerpunkt des Blattes: die Verletzung des Sehens als eine Läsion der sinnlichen Integrität, die zugleich die Seele affiziert. Doch auch die übrigen Sinne haben ein schweres Los: Dem Mund entsteht dichter Rauch, da zwei Kerle hier offenbar eine Backstube eingerichtet haben. Einer hantiert mit einer Backschaufel, während der andere einen Krug über den Rand der Unterlippe hinweg entleert, auf der sich ein Pfau niedergelassen hat. Die Nase ist vom Bügel eines kleinen Paares von Augengläsern durchbohrt und muss alle höllischen Ausdünstungen der Mundhöhle erdulden. Zudem kann die Applikation der Brille an das Riechorgan als ein Hinweis auf die hier statthabende dämonische Verwirrung der herkömmlichen Sinnesordnung verstanden werden. Aus dem Ohr kommt schließlich ein Boot gefahren, in dem ein feister Angler mit emporgerissenen Armen steht und aus voller Kehle brüllt. Etwas weiter rechts auf dem Festland ist ein reitender Trompeter zu sehen, der sein lautes Instrument ebenfalls auf das Ohr gerichtet hat. All dies ist zeichenhaft arrangiert, um als Spektakel der massiven Anfeindung menschlicher Sinnlichkeit gelesen zu werden.

Bruegel geht es offenbar nicht um eine erzählende Darstellung der Versuchung des Antonius, vielmehr beabsichtigt er, das »Problem des Antonius« auf den Betrachter übertragen. Denn dieser ist zum eingehenden Studium genau desjenigen Geschehens eingeladen, von dem sich der Heilige in frommer Demut abgewendet hat. Indem Bruegel Antonius als standhaften Beter präsentiert, der keinerlei Interesse an den Dämonen zeigt, platziert er den Betrachter am ganz anderen Ende der Skala und weist ihm die Rolle des lustvoll Schauenden zu, der an der »Disartikulation der Natur«, in der die Welt eine neue monströse Gestalt annimmt, ein ästhetisches Wohlgefallen findet.<sup>43</sup> Konfrontiert mit seiner eigenen Anfechtbarkeit, muss der Rezipient in sich selbst die Wohn- und Wirkstätte von Sünde und Begehrlichkeit erkennen. Und im geschundenen multisensuellen Riesenkopf begegnet ihm letztlich sein entstelltes Spiegelbild.

Die amüsanten Elemente des Blattes – etwa der fettleibige und halb nackte Fassreiter im Vordergrund, der gegen ein Monster kämpft, dessen Anus von einem Flaschenhals gebildet wird – stehen einer solchen auf moralische Selbstreflexion zielenden Lesart keineswegs entgegen. Denn sie dienen gerade dazu, den Betrachter ins Bild zu locken und ihn zum Teilhaber und schauenden Koproduzenten der Bildwelt zu machen, der das statische Bildgefüge imaginativ zum Leben erweckt. Die Moral, die hier am Werke ist, erfordert freilich einen aufmerksamen und aktiven Rezipienten, der die Ambivalenz der Darstellung zu erfassen und stets aufs Neue in sich auszutragen fähig ist.

## Eine christliche Tugend

Bruegels »Patientia« (Abb. 2) von 1557 überbietet die beiden vorangegangenen Blätter im Format und führt zudem einen neuen Ton in seine boscheske Bildsprache ein. Denn hier finden sich erstmals bei Bruegel deutliche Spuren der Kritik an der katholischen Kirche. Die Personifikation der Geduld sitzt am unteren Bildrand auf einem großen Steinquader, an den sie mit Ketten gefesselt ist, und hat ihr Haupt im Gebet zum Himmel gerichtet. Im Bildganzen hervorgehoben ist sie allein durch ihre mittige Positionierung sowie ihre schriftliche Bezeichnung. Ansonsten fügt sie sich in die parataktische Anordnung der höllischen Spukgestalten, die sich um sie herum versammelt haben und verschiedenste Obszönitäten begehen. Wie zuvor Antonius scheint sie vollkommen ins Gebet versunken und schenkt den sie umgebenden Monstren keinerlei Beachtung. So ist das Bild auch in seiner Gesamtanlage als Variation der Antonius-Ikonographie konzipiert. An die Stelle des historischen Heiligen tritt ein abstraktes Prinzip: die Tugend der Geduld.<sup>44</sup>

Als Bildunterschrift dient ein Zitat aus dem fünften Buch der »Divinae Institutiones« des Kirchenvaters Laktanz: »Geduld ist das ruhige Ertragen des Bösen, das einen ereilt oder einem widerfährt.«<sup>45</sup> Auch wenn davon auszugehen ist, dass Bruegel nicht selbst für diese »subscriptio« verantwortlich



zeichnet, muss man dennoch annehmen, dass er über mögliche theologische Implikationen seiner Darstellung im Bilde war. Die »Divinae Institutiones« sind das apologetische Hauptwerk des Laktanz, in dem dieser eine umfassende Kritik antiker Kultur im Namen des Christentums formuliert.<sup>46</sup> Scheinbar ganz in diesem Sinne hat Bruegel seine »Patientia« – nicht zuletzt durch den Bezug zur Antonius-Ikonographie – als christliche Tugend inszeniert.<sup>47</sup> Das ist durchaus bemerkenswert, denn im 16. Jahrhundert wurde die *patientia* oft im Kontext stoischer Tugendlehre verhandelt und zum Ideal humanistischer Lebensführung erklärt.<sup>48</sup> Gegenüber einem solchen pagan-philosophisch ausgerichteten Verständnis betont Bruegel die Fundierung der Geduld im christlichen Glauben: Seine betende »Patientia« umfasst innig mit beiden Händen ein Kreuzifix, das ihren Glauben an den Erlöser bezeugt und sie vor den Dämonen beschützt.<sup>49</sup> Ikonographisch folgt Bruegel dabei einem Holzschnitt von Cornelis Anthonisz., in dem die zwischen Teufel und Tod positionierte Patientia ebenfalls ein Kreuz als Attribut hält. Weitere mögliche Inspirationsquellen sind kleinformatige Kupferstich-Allegorien von Sebald Beham und Cornelis Massys. Während Behams »Patientia« von einem teuflischen Dämon bedrängt wird, zeigt Massys die Personifikation der Tugend als angekettete Insassin eines Gefängnisses, das durch ein Fenster den Blick auf ein brennendes Gebäude freigibt – Motive, die sich in abgewandelter Form jeweils auch bei Bruegel finden.

Wenn Bruegel seine »Patientia« nun weniger als Verkörperung einer rein philosophischen Haltung, sondern als dezidiert christliche Tugend präsentiert, dann ist dies vor allem deshalb bemerkenswert, weil sein Blatt zugleich eine kirchenkritische Tendenz aufweist.<sup>50</sup> So finden sich unter den Agenten der Hölle, die den Bildraum bevölkern, immer wieder auch Kleriker. Am auffälligsten ist wohl der auf beziehungsweise in einem gigantischen Ei sitzende Riese, der einen Kardinalshut mit päpstlichen

Abb. 2 Pieter van der Heyden (1530–1572) nach Pieter Bruegel d. Ä. (1525–1569), Patientia – Die Geduld, 1557, Kupferstich, 340 × 433 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art

Insignien trägt und sich demonstrativ von der brennenden Kirche links neben ihm abgewendet hat.<sup>51</sup> Am Flussufer links ist zudem ein Reiter zu erkennen, der lauthals eine päpstliche Bulle verliert, während neben ihm ein Mönch mit einer Reisisgrute auf eine im Wasser treibende Leiche einzuschlagen scheint. Sodann finden sich auf einer runden Plattform in der Baumkrone rechts zwei weitere Mönche: Der eine zapft frisches Bier, der andere hat sich bereits mit einer koketten Dirne niedergelassen. Alle diese Szenen deuten darauf hin, dass die katholische Kirche hier als Teilhaberin, wenn nicht gar als Triebkraft des dämonischen Geschehens anzusehen ist. Die Patientia muss sich also gegenüber Anfeindungen behaupten, die von jener Institution mitverantwortet werden, die eigentlich die Statthalterin des christlichen Glaubens auf Erden zu sein beansprucht.<sup>52</sup>

Wie für die beiden vorangehenden Stiche ist auch für die »Patientia« charakteristisch, dass das monströse Treiben sich in einer Landschaft vollzieht, die Züge von Bruegels flämischer Heimat aufweist – vor allem die friedliche Silhouette der Hafenstadt am Horizont trägt zu diesem Eindruck bei. So wird deutlich, dass Bruegels böse Geister und Dämonen ihr Unwesen nicht in einer von der gewöhnlichen Lebenswelt räumlich und zeitlich abgeschiedenen Hölle treiben, sondern im Hier und Heute aktiv sind. Statt um Jenseitsvisionen handelt es sich demnach ein ums andere Mal um Darstellungen eines monströs entstellten Diesseits. Kennzeichen dieser Welt ist die kategoriale Unordnung. Nichts lässt sich hier klar und eindeutig klassifizieren, alles ist zugleich das Eine und das Andere: Dinge und Lebewesen, Tiere und Menschen, vorne und hinten, unten und oben, Sakrales und Teuflisches, Welt und Hölle sind jeweils auf irritierende Weise ineinander verschlungen. So zeugen die Mischwesen aus Mensch und Tier, die Objekte mit Gliedmaßen, die Kopffüßler und die Maulhintern von einer »disartikulierten« Natur, die in einem Verhältnis radikaler Unähnlichkeit zu Gott erscheint.<sup>53</sup> Zugleich aber sind sie die Signatur künstlerischer Einbildungskraft, die sich in ihrer Entfaltung über alle Naturkonventionen hinwegsetzt und dem Betrachter ein reizvoll-problematisches Schauangebot unterbreitet.<sup>54</sup>

### Körper/Seelen

Die unauflösbare Spannung zwischen künstlerischer Ambition und theologischer Konnotation gilt sicher nicht nur für Bruegel, sondern bereits für Bosch selbst wie auch für viele seiner Nachfolger. So hat Reindert Falkenburg jüngst mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass sich in den Bildern zahlreicher Bosch-Epigonen eine Form der Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild findet, die keinesfalls auf eine bloße Summierung oder beliebige Rekombination boschesker Motive zu reduzieren ist.<sup>55</sup> In Werken etwa, die an den »Garten der Lüste« (S. 126–127, Abb. 13) anschließen, lässt sich nicht nur – wie schon bei Bosch selbst – eine systematische Verquickung landschaftlicher und architektonischer Elemente ausmachen; vielmehr bieten diese hybriden Gebilde dem Betrachter darüber hinaus oft die Möglichkeit, anthropomorphe Formen (insbesondere Gesichtszüge, aber auch andere Körperpartien) in ihnen zu erkennen – oder in sie hineinzusehen.<sup>56</sup> Damit weisen die Bilder dem Betrachter eine aktive Rolle bei der Konstitution der Bildwirklichkeit zu: Er ist es, der in seiner eigenen, bildlich stimulierten Einbildungskraft jene Monster ins Leben ruft, die in den kompositen Formen der Bildwelt nur latent angelegt sind.

Bruegels Stichserie der »Sieben Todsünden«<sup>57</sup> (S. 63–69, Kat. 4–10) knüpft unzweifelhaft an diese Tradition an. Vor allem in den Darstellungen der »Superbia« und der »Invidia« finden sich Gebäude, deren Fenster und Tor sich jeweils als Augen und Mund deuten lassen und die folglich nicht nur über eine Fassade, sondern auch über ein Gesicht verfügen. Die eigentlich unbelebten Architekturen werden so zu dämonischen Akteuren, die nach menschlicher Beute Ausschau halten oder diese bereits unversehens verschlingen. Zwar sind noch Elemente der flämischen Küstenlandschaft vorhanden, da die meisten Blätter an einer Stelle den Ausblick aufs offene Meer freigeben. Doch wurden hier alle Natur- und Architekturformen in einer Weise verfremdet, die jede Vorstellung einer natürlich-vernünftigen Weltordnung hinter sich lässt.<sup>58</sup> Zudem ist durch den hoch gelegenen Horizont nicht nur der Bildraum, sondern auch die gesamte Bildfläche vom dämonischen Treiben dermaßen erfüllt, dass der Blick des Betrachters dem Geschehen nicht wirklich entfliehen kann. Von Blatt zu Blatt ist er immer aufs Neue mit einer deformierten, in Brand gesetzten Welt konfrontiert, die womöglich bereits die Hölle ist.

Eine genauere Analyse der Serie kann an dieser Stelle zwar nicht erfolgen, doch sei wenigstens auf einige weitere Charakteristika hingewiesen.<sup>59</sup> So sind bei den »Todsünden« – anders als bei der »Versuchung des heiligen Antonius« oder der »Patientia« – keine positiven Identifikationsfiguren gegeben.

Vielmehr findet sich bildmässig im Vordergrund einer jeden Komposition die Personifikation einer Todsünde, die von ihrem jeweiligen Symboltier begleitet wird und durch einen Schriftzug in lateinischer Kapitalis genau benannt ist.<sup>60</sup> Um diese Personifikationen herum entfaltet sich eine monströse Welt, in der gehässige Dämonen nackten Menschen übel zusetzen. Auch wenn viele dieser Ungeheuer einen durchaus komischen Eindruck erwecken, kann aufgrund der ausgesprochenen Grausamkeit zahlreicher Szenen von bloßem Humorismus keine Rede sein.<sup>61</sup> Insbesondere die Darstellung der »Ira« (Zorn) bietet ein wahres Theater des Schreckens: Leiber werden mit riesigen Scheren und Messern durchschnitten, von Speeren durchbohrt und gegrillt, in großen Kesseln gekocht oder mit Morgensternen gequält. Nicht von ungefähr lassen sich gerade bei diesem Blatt viele Einzelmotive direkt von Bosch herleiten.

Bruegel hat die »Todsünden« in den Jahren 1556 und 1557 entworfen.<sup>62</sup> Gedruckt wurden sie jedoch erst 1558, also im selben Jahr wie das »Jüngste Gericht« (S. 70, Kat. 11), das womöglich den Abschluss – oder den Auftakt – der Serie bildet.<sup>63</sup> Die dadurch aufgeworfene Frage, ob im Sündenzyklus ein Zustand vor oder nach dem Weltgericht verbildlicht ist, lässt sich kaum abschließend beantworten. Die nahezu durchgängige Nacktheit des menschlichen Bildpersonals könnte darauf hindeuten, dass es sich hierbei nicht um diesseitige, lebende Körper, sondern um verstorbene Seelen handelt, die stets auf eine Weise gequält werden, welche ihrer jeweiligen Todsünde entspricht.<sup>64</sup> Doch bleibt offen, ob hier nicht – wie beim Stich »Die großen Fische fressen die kleinen« – die gegenwärtige Welt in ihrem wahren Wesen, in ihrer sündhaften Gottferne, mit künstlerischen Mitteln sichtbar gemacht wird. Die Unsicherheit über den genauen Status der präsentierten Welt – Diesseits oder Jenseits? Körper oder Seelen? – könnte sogar ein intendierter Effekt der Bildsprache zu sein.<sup>65</sup> Denn schließlich ist sie es, die den Betrachter davor bewahrt, sich auf eine einfache Antwort festzulegen und sich vorschnell von der Auseinandersetzung mit dem Dargestellten zu verabschieden. Indem die wahre Natur der Bildwelt sich nicht ohne Weiteres zu erkennen gibt, wird ihre mediale Dimension umso deutlicher. Als Mittel ästhetisch-ethischer Selbstsorge dient sie dem Betrachter dazu, im stets zu wiederholenden Durchgang durch eine dämonisch verformte Welt sich moralisch zu formen. Denn die sinnlich-lustvolle Erkenntnis des Monströsen in seiner vollkommenen Unähnlichkeit zu Gott bietet zugleich die – letztlich unartikulierbare – Ahnung göttlicher Vollkommenheit.

## Gegenbilder

Die vorangehenden Anmerkungen zu Stichen nach frühen Entwürfen Pieter Bruegels d. Ä. konnten veranschaulichen, dass die Kompositionen nicht nur in formaler Hinsicht an die Kunst Boschs anschließen, sondern ebenso dessen bildtheologische Erbmasse weiterführen. Dies bedeutet keineswegs, dass Bruegels Inventionen nicht auch kunsttheoretisch lesbar wären. Doch selbst in diesem Kontext sollte man die ideologische Aufladung der Bilder nicht zugunsten einer glatten Eingliederung in die klassische »imitatio«-Lehre ausblenden. So ist es interessant festzustellen, dass Hieronymus Cock in seinem Verlag ab etwa 1555 neben Reproduktionen von Werken der italienischen Renaissance und italianisierenden Entwürfen auch Stiche publizierte, die auf eine niederländische Kunsttradition zurückgehen.<sup>66</sup> Wie es scheint, war ihm daran gelegen, die Idiome der Kunst südlich und nördlich der Alpen gegeneinander in Stellung zu bringen – und zugleich beide Optionen im Angebot zu haben.

Bruegels frühe Hinwendung zur Bildsprache Hieronymus Boschs könnte demnach auf die Initiative Cocks zurückgehen, der sich vom spezifischen Talent des Künstlers einen dezidiert niederländischen Akzent für sein spannungsreiches Verlagsprogramm versprach. Dass ausgerechnet Bosch – und nicht etwa der ebenfalls hochberühmte Jan van Eyck – als Rollenmodell für Bruegel diente, ist durchaus im Sinne eines anticlassischen Programms zu deuten, das nicht idealer Schönheit und in sich ruhender Ordnung, sondern grotesker Hässlichkeit und tumultuarischer Vielfalt den Vorzug gibt. Vor allem bezüglich der Darstellung des menschlichen Körpers könnten Bruegels boscheske Inventionen sich kaum stärker von den etwa zur selben Zeit bei Cock veröffentlichten Stichen nach Werken von Michelangelo, Raffael, Giulio Romano, Maarten van Heemskerck, Michiel Coxie oder Frans Floris unterscheiden.<sup>67</sup> Während die italienischen und italianisierenden Kompositionen stets bemüht sind, die Muskulatur der meist nackten Körper eindrucksvoll in Szene zu setzen, ist in Bruegels Entwürfen kein gesteigertes Interesse an der anatomischen Durchbildung der Figuren zu erkennen: Entweder die dargestellten Menschen sind bekleidet oder erscheinen – wie im Fall der unbekleideten Körper/Seelen in den »Todsünden« – als staksige Nackte, fern jeder schönheitlichen Formung.

Dieses künstlerische Gegenprogramm zur Idealität des menschlichen Leibes in der italienischen Kunst ist freilich nicht allein auf Formfragen beschränkt, sondern verfügt auch über polemische Ober-  
töne im Hinblick auf religiöse Streitfragen der Zeit. Denkt man etwa an den gewaltigen, von zehn  
Platten zu druckenden Kupferstich nach Michelangelos »Jüngstem Gericht«,<sup>68</sup> den Giorgio Ghisi Mitte  
der 1540er Jahre in Italien angefertigt hatte, bevor er um 1550 seine Arbeit für Hieronymus Cock in  
Antwerpen aufnahm, dann wird deutlich, wie sehr die Darstellung heroisch-nackter Körperlichkeit  
mit theologischen Bedeutungen besetzt sein konnte (siehe auch S. 12, Abb. 1). Denn mit Michelangelos  
Fresko aus der Sixtinischen Kapelle reproduziert und vervielfältigt der Stich zum einen das vielleicht  
bedeutendste Kunstwerk Roms, zum anderen aber auch einen päpstlichen Macht- und Deutungsan-  
spruch hinsichtlich der letzten Dinge. Die zahllosen nackten Leiber, die am Modell antiker Skulpturen  
wie der »Laokoon-Gruppe« oder dem »Apollo Belvedere« orientiert sind, stehen einerseits gewiss für  
die Schönheit und Erhabenheit der Kunst Michelangelos ein. Andererseits führt die schiere Masse  
mächtiger Körper ein doktrinäres Anliegen eindrücklich vor Augen: Indem sie die Auferstehung des  
Fleisches am Jüngsten Tag durch ästhetische Überwältigung glaubhaft zu machen sucht, verteidigt  
sie machtvoll die Leibgebundenheit kirchlich-sakramentaler Heilsvermittlung, die im 16. Jahrhundert  
von vielen – vor allem nordeuropäischen – Reformatoren in Frage gestellt worden war.<sup>69</sup>

Bruegels boscheske Bildfindungen widersetzen sich mit Witz und Vehemenz einer solchen Verklä-  
rung des menschlichen Körpers zum idealischen Medium des Heils. Denn zum einen zeigen sie den  
Körper als Austragungsort dramatischer Heimsuchungen und monströser Anfeindungen und zum  
anderen lassen sie – wie etwa bei den staksigen Körper/Seelen in den »Todsünden« – den Betrachter  
im Unklaren darüber, ob er es überhaupt mit körperlichen oder nicht eher mit spirituellen Entitäten  
zu tun hat. Im Gegensatz zum »Jüngsten Gericht« von Michelangelo/Ghisi können Bruegels hier be-  
sprochene Bilder kaum als Visualisierungen eines kirchlich-institutionell vermittelten Heilsverspre-  
chens verstanden werden. Ihre religiöse Dimension scheint vielmehr auf eine je individuelle Ausein-  
andersetzung mit den bösen und guten Kräften der eigenen Seele zu zielen, deren Ausgang stets offen  
bleiben muss. Anders jedoch als sein Vorbild Bosch, der im Wiener Weltgerichtstriptychon nur ein  
paar vereinzelter Seelen die Rettung aus dem Höllenfeuer zugestand, zeigt Bruegel in seinem »Jüng-  
sten Gericht« (S. 70, Kat. 11), wie ein breiter, ja massenhafter Strom auferstandener Körper/Seelen ins  
Himmelreich einzieht. Die Androhung ewiger Höllenstrafen (rechts noch im Bild) wird hier bereits  
deutlich zurückgenommen.



Abb. 3 Pieter Bruegel d. Ä. (1525–1569),  
Der Engelssturz, o. J., Öl auf Holz,  
117 × 162 cm, Brüssel, Koninklijke Musea  
voor Schone Kunsten van België



## Ausblick

Ab 1559 wendet Bruegel sich verstärkt der Tafelmalerei zu und schränkt seine Entwurfstätigkeit für die Druckgraphik merklich ein. Hieronymus Bosch bleibt für ihn aber auch in dieser Schaffensphase ein wichtiger Orientierungspunkt.<sup>70</sup> Mit dem »Kampf zwischen Karneval und Fasten« (1559) greift er ein traditionelles Bosch-Thema auf, das zudem ein Jahr zuvor in einer Radierung von Frans Hogenberg neu gestaltet worden war.<sup>71</sup> Ebenso reagiert er mit seinen »Niederländischen Sprichwörtern« (1559) auf eine aktuelle Radierung Hogenbergs: »De blau huicke« (1558).<sup>72</sup> Bruegel hat seine visuelle Enzyklopädie volkstümlicher Redensarten wiederum in solch alltäglich-realistischer und zugleich gespenstisch-verfremdeter Weise ausgeführt, dass auch hier von einer künstlerischen Patenschaft Boschs gesprochen werden kann.

Am deutlichsten aber stellen drei zu Beginn der 1560er Jahre geschaffene Tafeln die anhaltend intensive und kreative Auseinandersetzung Bruegels mit dem Meister aus 's-Hertogenbosch unter Beweis: die »Dulle Griet«, der »Engelssturz« (Abb. 3) und der »Triumph des Todes« (Abb. 4).<sup>73</sup> Insbesondere die beiden zuletzt genannten Werke rekurren auf das Œuvre des großen Vorbilds und weisen sogar eine Fülle direkter Zitate auf.<sup>74</sup> Zudem scheinen sie konzeptuell komplementär aufeinander bezogen zu sein: Während der »Engelssturz« mit dem metaphysischen »Ursprung« des Bösen befasst ist, thematisiert der »Triumph des Todes« das unselige und grausame »Ende« einer sündenverfallenen Welt. Beide Gemälde gestalten ihr Sujet jeweils auf höchst originelle und äußerst kunstvolle Weise, so dass wiederum von einer komplexen Durchdringung theologischer und kunsttheoretischer Aspekte auszugehen ist.

Angesichts des Umstands, dass Bruegel sich zu vielen seiner Tafelbilder von aktuellen druckgraphischen Werken inspirieren ließ, sei hier in aller Vorläufigkeit die Hypothese geäußert, dass der »Engelssturz« und der »Triumph des Todes« möglicherweise mit dem um 1560 unter dem Namen Boschs

Abb. 4 Pieter Bruegel d. Ä. (1525–1569), Der Triumph des Todes, o. J., Öl auf Holz, 117 × 162 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

bei Hieronymus Cock gedruckten »Endzeit«-Triptychon (S. 134–135, Kat. 33) verbunden sind, das im Mittelpunkt des vorliegenden Kataloges und der Ausstellung steht.<sup>75</sup> Dieses außergewöhnliche Blatt zeigt im zentralen Bildfeld den apokalyptischen Endkampf des Erzengels Michael und seiner Helfer gegen den Drachen beziehungsweise die Dämonen (Apk 12,7) in einer kargen Küstenlandschaft unter einem leeren Himmel ohne Gerichtsszene – obgleich Paradies und Hölle auf den »Seitenflügeln« eine solche erwarten lassen. Bruegel könnte nun aus der Szenerie der »Mitteltafel« durchaus die Themen seiner beiden Gemälde gewonnen haben: den als Kampf zwischen Engeln und Dämonen inszenierten »Engelssturz« sowie den als »Gericht ohne Richter« (Pawlak) konzipierten »Triumph des Todes«.<sup>76</sup> Sollte dem tatsächlich so sein, dann hätte Bruegel das radikale Potenzial, das in dem ungewöhnlichen »Triptychon« steckt, erst wirklich freigelegt und entfaltet.

Um die Mitte der 1560er Jahre scheint der Einfluss Boschs in Bruegels Werken – zumindest auf den ersten Blick – deutlich abzunehmen. Doch auch Bilder wie die »Krüppel« (1568) oder der »Blindensturz« (1568) greifen auf Ikonographien zurück, die zu dieser Zeit mit Bosch assoziiert waren.<sup>77</sup> Rückläufig ist in jedem Fall die Darstellung des explizit Monströsen und Dämonischen. Wenn also nicht alles täuscht, ist in Bruegels Œuvre eine wachsende Skepsis gegenüber der direkten Repräsentation geistiger Entitäten und metaphysischer Sachverhalte zu verzeichnen. Womöglich geht es dabei nicht zuletzt um eine Distanzierung von den hergebrachten Drohgebärden der Höllenikonographie.<sup>78</sup> Das Verschwinden boschesker Höllenmotive heißt aber nicht, dass die damit zusammenhängenden Fragen nach Sünde und Erlösung für Bruegel bedeutungslos geworden sind. Sie haben sich lediglich aus der hyperbolisch-allegorischen Darstellungsform in das bescheidene Gewand alltäglichen Daseins zurückgezogen, wo sie vom Betrachter nun auf ähnliche Weise identifiziert werden müssen wie einst die Gesichter in den höllischen Architekturen. So sind selbst die überaus profan erscheinenden »Monatsbilder« von 1565 nicht weniger – wenn auch ganz anders – auf den Horizont der endzeitlichen Wiederkehr Christi bezogen als die »Todsünden«.<sup>79</sup> Aber das ist eine andere Geschichte.

#### Anmerkungen

- 1 Zum Nachleben Boschs im 16. Jahrhundert vgl. Unverfehrt 1980; Silver 2006a, S. 133–160 (Kap. 7); Silver 2006b, S. 361–397 (Kap. 9) und Silver 2010, S. 11–27.
- 2 Zuletzt Kaschek 2014.
- 3 Hier folge ich IIsink 2009, S. 234.
- 4 Vasari 1550 (2007), S. 1336. Vgl. Royalton-Kisch 2001, S. 13.
- 5 So geht Giorgio Vasari im Rahmen der Vita Marcantonio Raimondis nochmals auf Bosch und Bruegel ein, wenn er die Erzeugnisse des Verlags von Hieronymus Cock bespricht. IIsink 2009, S. 239–240. Vgl. auch den Beitrag von Tobias Pfeifer-Helke zu »Aux Quatre Vents« im vorliegenden Band S. 46–54.
- 6 Barrett 2013 und Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 243–255, Kat. 59–65.
- 7 Zu Konzeption, Autorschaft und Editionsgeschichte der Serie Meiers 2006 und Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 272–273, Nr. 73. Die Serie wurde 1610 von Hendrik Hondius neu aufgelegt und auf 68 Porträts erweitert. Siehe hierzu die kommentierte Online-Ausgabe des Courtauld Institute »Picturing the Netherlandish Canon«: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/>. Die Lampsonius-Texte hat Hondius weitgehend buchstabengetreu übernommen. Bei den Porträts hingegen wurden die Hintergründe motivisch angereichert. Das in Abb. 1 gezeigte Porträt Bruegels entstammt der Hondius-Ausgabe von 1610.
- 8 Eigene Übersetzung unter Zuhilfenahme der englischen Übersetzung in der Online-Ausgabe des Courtauld Institute »Picturing the Netherlandish Canon«: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/lampsonius/image-tombstone/index.html>. Das lateinische Original lautet: »PETRO BRUEGEL, PICTORI. / Quis novus hic Hieronymus Orbi / Boschius? ingeniosa magistri / Somnia peniculoque, styloque / Tanta imitator arte peritus. / Ut superet tamen interim et illum? / Macte animo, Petre, mactus ut arte / Namque tuo, veterisque magistri / Ridiculo, salibusque referto / In graphics genere inclita laudum / Praemia ubique, et ab omnibus ullo / Artifice haud leviora mereris.« Lampsonius 1572.
- 9 So etwa Gibson 2006, S. 34–35: »For Dominicus Lampsonius (...), Bosch was essentially serious in meaning, but Bruegel's evocations were, certainly worthy of laughter.« Vgl. auch Silver 2006a, S. 143–144: »(...) the 1572 Latin verses by Lampsonius (...) suggest the fundamental shift in tone between the two visionaries (...). The seriousness of Bosch (...) was now less a source of praise than the younger artist's creativity or wit.«
- 10 Ohne dieses »tertium« würde die Rede von »imitatio« und »superatio« ihren Sinn verlieren. Daher ist es wenig plausibel zu behaupten, Lampsonius diagnostiziere im Verhältnis Bosch–Bruegel einen Umschlag vom Ernst zum Unernst. Denn für ihn sind *beide* Künstler vor allem groteske und unterhaltsame Phantasten.
- 11 So konstatiert auch Melion 1991, S. 143–144: »(...) what had seemed terrifying (*attonitus*) and monstrous (*spectra Erebi*) in Bosch excites laughter in Bruegel (*ridiculo, salibusque referto*).«
- 12 Zur Verpflichtung des Lampsonius auf das Vokabular antiker Satiren Sullivan 1994, S. 40.
- 13 Eigene Übersetzung unter Zuhilfenahme der englischen Übersetzung in der Online-Ausgabe des Courtauld Institute »Picturing the Netherlandish Canon«: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/lampsonius/image-tombstone/index.html>. Das lateinische Original lautet: »HIERONYMO BOSCHIO PICTORI. / Quid sibi vult, Hieronyme Boschi, / Ille oculus tuus attonitus? quid / Pallor in ore? velut lemures si / Spectra Erebi volitantia coram / Aspiceres? Tibi Ditis avari / Crediderim patuisse recessus / Tartareasque domos tua quando / Quicquid habet sinus imus Auerni / Tam potuit bene pingere dextra.« Lampsonius 1572.
- 14 In der späteren Rezeption werden Boschs christliche Bildformeln freilich immer wieder auch für die Darstellung der pagan-mythologischen Unterwelt genutzt. Vgl. Unverfehrt 1980, S. 228–230 und Silver 2006b, S. 394.
- 15 Vgl. Gibson 2006, S. 34.
- 16 Gleiches trifft auch für das Epitaph zu, das der Kartograph

- Abraham Ortelius für seinen Freund Pieter Bruegel 1574 – also posthum – verfasst und in sein »Album Amicorum« aufgenommen hat. Hierzu Kaschek 2012, S. 63–69.
- 17 Becker 1973.
- 18 Zu Lampsonius' Vorbehalten gegenüber der niederländischen Kunsttradition vgl. Meiers 2006, S. 4. Melion 1991, S. 144–147, vertritt demgegenüber die These, Lampsonius favorisiere eindeutig die autochthon-niederländische Kunst. Wie problematisch diese Ansicht ist, wird deutlich, wenn man sich Lampsonius' Lob des Venezianers Tizian vor Augen führt. Dieser habe die Niederländer selbst auf jenem Gebiet überboten, auf dem sie sich überlegen fühlten: der Landschaftsmalerei. Gibson 1989, S. 40.
- 19 IIsink 2009, S. 215–302, folgt ganz der von Lampsonius vorgegebenen Linie und interpretiert Bruegels boscheske Werke konsequent als formale »imitatio«, »aemulatio« und »superatio« der Kunst Boschs.
- 20 Köneker 1966 und Köneker 1991. Eine Deutung Bruegel'scher Werke in diesem Sinne bietet Müller 1999.
- 21 So etwa – neben den bereits genannten amerikanischen Autoren – Unverfehrt 1980, S. 235–236: »(...) die eschatologische Existenzangst, die Endzeiterwartung, ja Endzeiterhoffung, die um die Wende zum 16. Jahrhundert die treibende Kraft der Höllenvisionen Boschs war, ist für die zweite Jahrhunderthälfte bereits Historie. (...) Das Ergötzen am spektakulären Motiv, durch den »literarischen Mantel« gerechtfertigt, wird die entscheidende Triebkraft der Boschrezeption jenseits aller theologischen Bindung und allen intellektuellen Bemühens um emblematische Auflösung gewesen sein.«
- 22 Zur Form des Triptychons bei Bosch Laemers 2001.
- 23 Bruegels Beteiligung am »Altarstück der Handschuhmacher« in Mechelen (1550) kann hier vernachlässigt werden, da er zu diesem Zeitpunkt noch unselbständiger Geselle war.
- 24 Zur Einbindung Boschs in örtliche klerikale Institutionen sowie ins Gesellschaftsleben von 's-Hertogenbosch Vink 2001; Unverfehrt 2003, S. 55–63 und Fischer 2009, vor allem S. 16–33.
- 25 Mielke 1996, S. 47, Nr. 31.
- 26 Unverfehrt 1984, S. 403. Mielke 1996, S. 47, wendet dagegen ein, dass die vermutlich kurz zuvor erschienene Serie der Landschaften mit Bruegels Namen signiert ist, Bruegel also der Öffentlichkeit bereits bekannt war. Da alle Landschaften undatiert sind, ist jedoch durchaus denkbar, dass die Bosch- und die Landschaftsblätter zur selben Zeit auf den Markt kamen.
- 27 Zum Nachleben des Motivs Unverfehrt 1984.
- 28 Bambeck 1981.
- 29 Ebd., S. 262.
- 30 Ebd., S. 265–266.
- 31 Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, S. 115, Nr. 21. Hier die wichtige Beobachtung, dass die aufrecht erscheinende Sphaira eigentlich auf dem Kopf steht, da die scharfe Klinge des Messers nach oben gerichtet ist – gewiss ein Verweis auf die »verkehrte Welt«.
- 32 Ebd.
- 33 In der Vorzeichnung (Mielke 1996, Nr. 31) fehlt das »Ecce« zwar noch; es ist jedoch bereits im Zeigegestus des Vaters strukturell angelegt.
- 34 Zur augustinischen Gnadenlehre Flasch 1995.
- 35 Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 258, Nr. 67.
- 36 Folgender Abschnitt orientiert sich an meinem Katalogeintrag in Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, S. 108–109, Nr. 19.
- 37 Im Ashmolean Museum in Oxford hat sich eine Zeichnung erhalten, die heute trotz ihrer Seitengleichheit als authentische Vorlage für den Stich erachtet wird. Mielke 1996, S. 47, Nr. 30.
- 38 Unverfehrt 1980, S. 151–186.
- 39 »MVLTA TRIBVLATIONES IVSTORVM, DE OMNIBVS IIS LIBERABIT EOS DOMINVS · PSAL · 33«.
- 40 Dies ist in der Antonius-Vita des Athanasius eigentlich angelegt. Zum Aspekt der Evokation sinnlich-affektiver Bilder in der asketischen Praxis des Antonius vgl. Largier 2007, S. 102: »Antonius ist kein stoischer Athlet der Selbstbeherrschung und der Repression des Begehrens, sondern ein Asket, der sein Begehren in der Kontemplation (überhaupt erst, B. K.) evoziert und dabei immer neu auf die Ambivalenz der Bilder verwiesen ist, die in dämonischer Form Gestalt annehmen und Erfüllung versprechen. Antonius flieht nicht vor den Dämonen, die er hervorruft, sondern er setzt sich ihnen im Begehren nach dem Martyrium aus und bezeugt so die Authentizität seines Glaubens, der die Natur herausfordert.«
- 41 Silver 2006a, S. 145.
- 42 Zum Topos der »Fenster der Sinne« vgl. Biernoff 2002, S. 53–55.
- 43 Vgl. Largier 2007, S. 156.
- 44 Diese gehört allerdings nicht zu den kanonischen sieben Tugenden, die Bruegel 1559/60 in einer eigenen Serie dargestellt hat. Zur Tugendserie vgl. Aust.-Kat. Chemnitz 2014, Nr. 30–36.
- 45 »PATIENTIA EST MALORVM QVÆ AVT INFERVNTVR, AVT ACCIDVNT, CVM ÆQVANIMITATE PERLATIO · Lact · Inst · Lib · 5 · «.
- 46 Die »Divinae Institutiones« wurden ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Europa häufig gedruckt. Für Bruegel und Cock möglicherweise einschlägig ist die 1543 vom Verleger Sebastianus Gryphius in Lyon veröffentlichte Ausgabe; 1563 folgt am selben Ort eine französische Übersetzung. Schließlich publiziert Christopher Plantijn 1570 eine Ausgabe der Werke des Laktanz in Antwerpen.
- 47 So hat etwa der Kirchenvater Tertullian eigens einen Traktat über die Geduld als christliche Tugend verfasst, der im 16. Jahrhundert auch ins Deutsche übertragen wurde. Tertullian 1546. 1553 veröffentlichte der Meistersinger Hans Sachs in Nürnberg ein Gedicht mit dem Titel »Die Christliche Gedult« (Staatsbibliothek Berlin, Sign. Yg 8301), in dem er beschreibt, wie die »Christliche Gedult« nach dem Sündenfall in einem kleinen Schiffelein durch das wütende Meer der Welt treibt und dabei zwischen Tod und Teufel seinen Weg finden muss. Nur die Ausrichtung auf das Kreuz und auf Gottes Wort können hierbei Orientierung bieten.
- 48 Vignau-Wilberg 2001. Zu stoischen Tugendidealen unter Antwerpener Intellektuellen und Kaufleuten vgl. Kavaler 1999, S. 34–35. Bereits in der Antike wurde die Geduld mitunter als tendenziell schwächlich-weibliche, ja sklavische Haltung, die eines tugendhaften Mannes nicht würdig sei, abgelehnt. Die christliche Forderung, auch die zweite Wange hinzuhalten, widerspricht dem stoisch-virilen Tugendideal. Hierzu Kastner 2002.
- 49 Laktanz vermerkt in der »Epitome Divinarum Institutionum« – einer von ihm selbst veranlassten Kurzfassung der »Divinae Institutiones« – zur Kraft des Kreuzifixes: »Wie viel aber dieses Zeichen vermag und was es an Vollmacht hat, ist offen faßbar, wenn die ganze Truppe der Dämonen durch dieses Zeichen ausgetrieben und verjagt wird. Und wie er (Christus, B. K.) selber vor seinem Leiden Dämonen durch Wort und Befehl in wilde Flucht trieb, so werden nun im Namen und Zeichen seines Leidens eben diese unreinen Geister, wenn sie sich in die Leiber von Menschen eingeschlichen haben, hinausgetrieben, wobei sie herausgefollert und herausgemartert werden, sich als Dämonen bekennen und Gott, der sie prügelt, weichen. Was also sollen die Griechen von ihren Religionen und mit ihrer Weisheit erhoffen, wenn sie sehen, dass ihre Götter – die zugleich, was sie nicht bestreiten, Dämonen sind – durch das Kreuz von den Menschen mit Triumph unterworfen werden?« Zit. nach Lactantius 2001, S. 109 (Kap. 46). Im Kontext der Laktanz-Passage ist Geduld vor allem das Vermögen, dem Bösen »bis zum jüngsten Gericht« zu widerstehen. Vgl. ebd. S. 145 (Kap. 68).
- 50 Die entsprechenden kirchenkritischen Motive sind der Forschung seit Langem bekannt. Vgl. etwa Klein 1963, S. 118–119, Nr. 47.
- 51 Mit dem aus seinem Rücken wachsenden Ast und seinem Sitz im anthropomorphen Ei ist er unschwer als Variation auf Boschs »Baummenschen« aus dem »Garten der Lüst« zu erkennen.

- 52 Dass die Kirchenkritik von Zeitgenossen tatsächlich wahrgenommen wurde, zeigt der – schwer zu datierende – zweite Zustand des Blattes, in dem die meisten der genannten kritischen Details getilgt oder entschärft wurden. Vgl. Ausst.-Kat. Grand Rapids 2010, Nr. 3, S. 50–51.
- 53 Vgl. Largier 2007, S. 157.
- 54 Insbesondere humanistisch geprägte Betrachter werden in den hybriden Monstern sicher nicht nur Verkörperungen der Sündhaftigkeit, sondern womöglich auch die bildliche Umsetzung der Chimäre aus der Horazischen »Ars Poetica« gesehen haben. Dieses von Horaz fingierte Mischwesen mit Frauenkopf, Pferdehals, Vogelleib und Fischschwanz verkörperte für viele Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts die zügellose Einbildungskraft des Künstlers, die sich über das »decorum« und das »verisimile« hinwegsetzt. Thimann 2002, S. 44–45. Zum theologisch aufgeladenen Mischwesenprinzip im Hinblick auf Bosch Fischer 2009, S. 230–244.
- 55 Falkenburg 2011, vor allem S. 27–53.
- 56 Prominentestes Beispiel dafür ist sicher der »Höllenschlund« des Leviathan – eine Vorstellung biblischen Ursprungs (Hiob 41,14–21). Falkenburg 2011, S. 53–60. Zum Phänomen anthropomorpher Naturformen in der Malerei des 16. Jahrhunderts und den sich daraus ergebenden hermeneutischen Problemen Weemans 2006 und Weemans 2013.
- 57 Streng genommen sollte man eher von den »Sieben Hauptlastern« sprechen, da Sünden nur die *Handlungen* bezeichnen, die aus den lasterhaften Charakterdispositionen hervorgehen. Vgl. RGG, Bd. 6, Sp. 476–505 (Sünde und Schuld), hier vor allem Sp. 489–492. Wir belassen es gleichwohl beim hergebrachten Sprachgebrauch. Zur Ikonographie der Todsünden zuletzt Ausst.-Kat. Bern 2010/11.
- 58 Anders ist dies im Falle der Tugend-Serie, die Bruegel in den Jahren 1559 und 1560 folgen ließ. Hier orientiert sich Bruegel bei der Gestaltung seiner Bildräume offenbar stark an der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Besonders im Hinblick auf die perspektivische Konstruktion kommt es jedoch auch hier zu allegorischen Verdichtungen und Verfremdungen. Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, Nr. 30–36.
- 59 Für eingehendere Informationen und Interpretationsvorschläge vgl. unter anderem die Katalogeinträge in Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 42–54; Ausst.-Kat. Grand Rapids 2010, Nr. 5–11; Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, Nr. 22–28. Immer noch grundlegend ist zudem Stridbeck 1956, S. 62–125.
- 60 Auf dem unteren Randstreifen der Blätter finden sich darüber hinaus lateinische und niederländische Bildunterschriften, die vor allem auf die physiologischen Konsequenzen der Sünden hinweisen und in keiner erkennbaren Beziehung zu den bildlichen Darstellungen zu stehen scheinen.
- 61 Vgl. dagegen Silver 2010, S. 19: »What also seems clear in Bruegel's prints of the Seven Deadly Sins is their distinctive tone, described by his contemporaries as ›humorous‹ (*ridiculo* [Lampsonius]) and ›droll‹ (›Pier de Drollk [van Mander]) as well as laughable (*fantastica e da ridere* [Vasari]).« Kurz zuvor hatte Silver allerdings selbst auf die Darstellung von »infernal torments« (S. 17) hingewiesen, so dass die spätere Aussage als unzulässige Generalisierung gelten muss, die Lampsonius' tendenziösem Urteil aufsitzt.
- 62 Vgl. Mielke 1996, S. 48–53, Nr. 33–40.
- 63 Stridbeck 1956, S. 73–74, hält das »jüngste Gericht« für den Abschluss der Serie. Mielke 1996, S. 53, hingegen meint, die »abweichende Gestaltung der Unterschrift auf dem Kupferstich« spreche gegen die Zugehörigkeit des Gerichts zur Sündenserie trotz inhaltlicher Verbundenheit.
- 64 Silver 2010, S. 15, 19, 22, wirft die Frage auf, ob in Bruegels Serie das Purgatorium dargestellt sein könnte.
- 65 Zur Ambivalenz hinsichtlich der Darstellung nackter Körper/Seelen in Boschs »Garten der Lüste« Falkenburg 2011, S. 205.
- 66 Zum weitgefächerten Profil des Cockschen Verlags Ausst.-Kat. Brüssel 2013. Zu den Stichen nach italienischen und italianisierenden Künstlern ebd., S. 125–195 und zu den Stichen in der niederländischen Tradition ebd., S. 197–277.
- 67 Buskirk/Kaschek 2013.
- 68 Ausst.-Kat. New York 1985, S. 53–57, Nr. 9 und Barnes 2010, S. 103–105.
- 69 Buskirk/Kaschek 2013, S. 120–124 (mit Anmerkungen zu Bruegels kritischer Reaktion auf Michelangelo »Jüngstes Gericht« in seinem Entwurf zum »Sommer«-Stich von 1568/70) sowie Hall 2005.
- 70 Und dies gleichermaßen in der Druckgraphik: Mit Themen wie »Christus in der Vorhölle« (Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, Nr. 39) oder »Der Heilige Jakobus und der Zauberer Hermogenes« (Ausst.-Kat. Chemnitz 2014, Nr. 40 und 41) liefert er seinem Verleger Cock weiterhin gelegentlich Entwürfe in der Manier Boschs.
- 71 Silver 2011, S. 209–215.
- 72 Ebd., S. 215–226 und Müller 1999, S. 155–171.
- 73 Nur der Engelssturz ist sicher auf 1562 datiert. Zu den drei Werken zuletzt Pawlak 2011.
- 74 Zahlreiche Nachweise bei Gibson 1991. Zum »Engelssturz« ist eine neue Studie im Erscheinen begriffen: Meganck 2015.
- 75 Zu diesem Stich zuletzt Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 248–249, Nr. 62.
- 76 Erstaunlicherweise findet sich in Pawlak 2011 kein Hinweis auf das von Cock verlegte »Endzeit«-Triptychon, das im Hinblick auf seinen leeren Himmel wohl das einzige mit Bruegels »Triumph des Todes« vergleichbare Werk darstellt.
- 77 Zu den »Krüppeln« Ilsink 2009, S. 161–165; zum »Blindensturz« Müller 2014.
- 78 Vgl. Kaschek 2012, S. 321–330.
- 79 Auf allen fünf erhaltenen Tafeln des ursprünglich sechsteiligen Zyklus der »Monatsbilder« finden sich Motive, die als Hinweise auf die bevorstehende Wiederkehr Christi am jüngsten Tag gelesen werden können. Vieles spricht jedoch dafür, dass mit diesen »Zeichen« beim Betrachter ein Bewusstsein für die potentiell jederzeitige, mystische Wiederkehr Christi in dessen Seele (als sogenannte »Gottesgeburt«) geschaffen werden soll. Insofern erteilen sie eine Absage an die alte »Logik des Schreckens« (Flasch). Hierzu Kaschek 2012, vor allem S. 337–349.

## Literaturverzeichnis

- Achermann 2014:** Eric Achermann, Ratio und oratio mentalis. Zum Verhältnis von Aristotelismus und Sozinianismus am Beispiel der Philosophie Ernst Soners, in: Marti/Marti-Weissenbach 2014, S. 98–157
- ÄGB:** Karlheinz Barck, Martin Fontius und Dieter Schlenstedt (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000
- AKL:** Günter Meißner (Mitbegr. und Mithrsg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 1992 ff.
- Angelini/Settis/Toracca 1998:** Alessandro Angelini, Salvatore Settis und Donatella Toracca (Hrsg.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998.
- Antognazza 1999:** Maria Rosa Antognazza, Trinità e Incarnazione. Il rapporto tra filosofia e teologia rivelata nel pensiero di Leibniz, Mailand 1999
- Athanasius 360 (1986):** Athanasius, Vita Antonii, übersetzt v. Heinrich Przybyla, hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Adolf Gottfried, Leipzig 1986 (entstanden um 360 n. Chr.)
- Aristoteles 1994:** Aristoteles, De insomniis. De divinatione per somnium. Über Träume. Über die Weissagung im Schlaf, übersetzt und erläutert v. Philip van der Eijk, Berlin 1994 (entstanden um 350 v. Chr.)
- Aukt.-Kat. Leipzig 1928:** Kupferstiche alter Meister, Holzschnitte und Radierungen, vor allem kostbare frühe niederländische Druckgraphik aus den Sammlungen König Friedrich August II. zu Dresden, Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Auktion Nr. CLVIII, Leipzig 1928
- Ausst.-Kat. Berlin 2000:** Lutz S. Malke (Hrsg.), Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin 2000, Leipzig 2000
- Ausst.-Kat. Altenburg 1975:** Groteskes Barock, Ausst.-Kat. Niederösterreichische Landesausstellung Stift Altenburg, Wien 1975
- Ausst.-Kat. Berlin 1983:** Alexander Dückers, Max Beckmann – Die Hölle, 1919, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 1983, Berlin 1983
- Ausst.-Kat. Bern 2010/11:** Fabienne Eggelhöfer (Hrsg.), Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2010/11, Ostfildern 2010
- Ausst.-Kat. Brescia 1990:** Bruno Passamani, Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio, Ausst.-Kat. Monastero di Santa Giulia Brescia und Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main 1990, Brescia 1990
- Ausst.-Kat. Brüssel 2013:** Joris Van Grieken, Ger Luijten und Jan Van der Stock (Hrsg.), Hieronymus Cock: The Renaissance in Print, Ausst.-Kat. Museum Leuven 2013 und Institut Néerlandais Paris 2013, Brüssel 2013
- Ausst.-Kat. Chemnitz 2014:** Ingrid Mössinger und Jürgen Müller (Hrsg.), Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 2014, Berlin/München 2013
- Ausst.-Kat. Dresden 1992/93:** Christian Dittrich (Bearb.), Jacques Callot (1592–1635). Das druckgraphische Werk im Kupferstich-Kabinett zu Dresden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 1992/93, Dresden 1992
- Ausst.-Kat. Dresden 2000:** Claudia Schnitzer und Petra Hölscher (Hrsg.), Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 2000, Dresden 2000
- Ausst.-Kat. Dresden 2004:** Wolfgang Holler und Claudia Schnitzer (Hrsg.), Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 2004, Berlin/München 2004
- Ausst.-Kat. Dresden 2005:** Thomas Ketelsen und Uta Neidhardt (Hrsg.), Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 2005, Berlin/München 2005
- Ausst.-Kat. Dresden 2007:** Dirk Syndram und Ulrike Weinhold, »... und ein Leib von Perl«. Die Sammlung der barocken Perlfiguren im Grünen Gewölbe, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe 2007, Wolfratshausen 2007
- Ausst.-Kat. Dresden 2011:** Tobias Pfeifer-Helke, Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 2011, Berlin/München 2011
- Ausst.-Kat. Essen 1986:** Barock in Dresden, Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen 1986, Leipzig 1986
- Ausst.-Kat. Ferrara 1998:** Andrea Bayer (Hrsg.), Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, Ausst.-Kat. Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, New York 1998
- Ausst.-Kat. Ferrara/Dresden 2002/03:** Gregor J. M. Weger (Hrsg.), Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620, Ausst.-Kat. Castello Estense, Ferrara, Residenzschloss Dresden, Turin 2002
- Ausst.-Kat. Grand Rapids 2010:** Henry Luttkhuizen (Hrsg.), The Humor and Wit of Pieter Bruegel the Elder, Ausst.-Kat. Center Art Gallery, Calvin College, Grand Rapids 2010, Grand Rapids 2010
- Ausst.-Kat. Hamburg 2001:** Jürgen Müller und Bertram Kaschek (Hrsg.), Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2001, Hamburg 2001
- Ausst.-Kat. Hamburg 2008:** Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hrsg.), Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2008, München 2008
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 1995:** Barbara Rommé, Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1995, Karlsruhe 1995
- Ausst.-Kat. München 2009/10:** Christoph Metzger (Hrsg.), Daniel Hopfer – ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen, Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München 2009/10, Berlin/München 2009
- Ausst.-Kat. Murnau 2010:** Brigitte Salmen und Régine Bonnefoit, Max Beckmann. Apokalypse, Visionen der Endzeit in Überlieferung und Moderne, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Murnau, Bonn 2010
- Ausst.-Kat. Nancy 1992:** Brigitte Heckel, Jacques Callot (1592–1635), Ausst.-Kat. Musée Historique Lorrain Nancy 1992, Paris 1992
- Ausst.-Kat. New York 1985:** Suzanne Boorsch (Hrsg.), The Engravings of Giorgio Ghisi, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum New York 1985, New York 1985
- Ausst.-Kat. Nürnberg 2012:** Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012, Nürnberg 2012
- Ausst.-Kat. Paris 2013/14:** Alessandro Cecchi, Yves Hersant und Chiara Rabbi-Bernard (Hrsg.), La Renaissance et le rêve. Bosch, Véronèse, Greco, Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg Paris 2013/14, Paris 2013
- Ausst.-Kat. Pforzheim 1970:** Renaissance-Anhänger im Schmuckmuseum Pforzheim, Ausst.-Kat. Schmuckmuseum Pforzheim 1970, Pforzheim 1970
- Ausst.-Kat. Rotterdam 2001:** Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet, Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam 2001, Gent/Amsterdam/Rotterdam 2001
- Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001:** Nadine Orenstein (Hrsg.), Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York und Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam 2001, New Haven/London 2001
- Ausst.-Kat. Schaffhausen 2009/10:** Roger Fayet (Hrsg.), Das Lob der Torheit. Versuch einer Ausstellung nach Erasmus von Rotterdam. Katalog der Objekte und Ausstellungstexte, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2009/10, Schaffhausen 2009
- Ausst.-Kat. Washington/San Francisco/New York 1978/79:** The Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collecting, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, Metropolitan Museum of Art, New York, Fine Arts Museums, San Francisco 1978/1979, New York 1978
- Ausst.-Kat. Wien 1967:** Konrad Oberhuber, Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von

- Bruegel und Bellange (= Die Kunst der Graphik IV), Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien 1967/68, Wien 1967
- Ausst.-Kat. Zürich 1994:** Peter Jezler, Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Ausst.-Kat. Schweizerisches Landesmuseum 1994, München 1994
- Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer 1987:** Hanns Bächtold-Stäubli und Eduard Hoffmann-Krayer (Hrsg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bde., Berlin/New York 1987
- Bambeck 1981:** Manfred Bambeck, »Die großen Fische fressen die kleinen«. Bemerkungen zu einem patristischen Traditionshintergrund für Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d. Ä., in: Neuphilologische Mitteilungen 1981, Jg. 82, S. 262–268
- Barnes 1998:** Bernadine Barnes, Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response, Berkeley/Los Angeles 1998
- Barnes 2010:** Bernadine Barnes, Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century, Farnham 2010
- Barrett 2013:** Kerry Barrett, Boschian Bruegel, Bruegelian Bosch: Hieronymus Cock's Production of »Bosch« Prints, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 2013, Bd. 5, Heft 2 (online unter: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-5-issue-2-2013/209-boschian-bruegel-bruegelian-bosch-hieronymus-cocks-production-of-bosch-prints>)
- Bartsch:** Adam von Bartsch, Le Peintre Graveur, 21 Bde., Wien 1803–1821
- Barwig/Schmitz 2001:** Edgar Barwig und Ralf Schmitz, Narren, Geistesranke und Hofleute, in: Bernd-Ulrich Hergemöller (Hrsg.), Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft, Fahlbuch/Wahrendorf 2001, S. 239–269
- Baschet 1993:** Jérôme Baschet, Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe–XVe siècle), Rom 1993
- Baschet 1998:** Jérôme Baschet, Paradiso, in: Istituto della Enciclopedia Italiana (Hrsg.), Enciclopedia dell'Arte Medievale, Rom 1998, Bd. 9 (online unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso\\_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\);](http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale);) letzter Abruf 12.10.2014)
- Battaglia Ricci 2001a:** Lucia Battaglia Ricci, Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca, in: Luisa Miglio (Hrsg.), I commenti danteschi: i commenti figurati, in: »Per correr miglior acque?«. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25–29 ottobre 1999, Bd. 1, Rom/Salerno 2001, S. 601–639
- Battaglia Ricci 2001b:** Lucia Battaglia Ricci, Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria, in: Michelangelo Picone (Hrsg.), Dante, da Firenze all'aldilà, Florenz 2001, S. 15–74
- Bauer 1991:** Günther G. Bauer, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, in: Günther G. Bauer und Heinz Verfondern, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Salzburg 1991, Salzburg 1991, S. 39–74
- Bax 1979:** Dirk Bax, Hieronymus Bosch. His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979
- Becher 1966:** Johannes R. Becher, Gesammelte Werke, Bd. 4: Gedichte 1936–1941, Berlin/Weimar 1966
- Becker 1973:** Jochen Becker, Zur niederländischen Kunstillustration des 16. Jahrhunderts. Domenicus Lamponius, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1973, Jg. 24, S. 45–61
- Becker 1992:** Udo Becker, Lexikon der Symbole, Köln 1992
- Ben-Chorin 1988:** Schalom Ben-Chorin, Jugend an der Isar, München 1988
- Beniz 1955:** Richard Benz, Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Heidelberg 1955
- Beniz 2013:** Maximilian Benz, Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter, Diss., Berlin/Boston 2013
- Beniz/Weitbrecht 2011:** Maximilian Benz und Julia Weitbrecht, Die Formierung des Jenseits als Bewegungsraum in Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters (»Paulus-Apokalypse«, »Visio Pauli«, »Visio Tnugdali«), in: Mittellateinisches Jahrbuch 2011, Jg. 46, S. 229–243
- Berliner/Egger 1926:** Rudolf Berliner und Gerhart Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Leipzig 1926
- Bernhard 1124/25:** Bernhard von Clairvaux, Apologia ad Guillelmum Sancti Theodorici Abbatem, 1124/25
- Berns 2000:** Jörg Jochen Berns, Höllenmeditation. Zur meditativen Funktion und mnemotechnischen Struktur barocker Höllenpoesie, in: Gerhard Kurz (Hrsg.), Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit, Göttingen 2000, S. 141–173
- Berns 2007:** Jörg Jochen Berns, Himmelsmaschinen/Höllensmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit, Berlin 2007
- Best.-Kat. Berlin 1936–1939:** Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Berlin/Leipzig, 1936–1939
- Best.-Kat. Dresden 2005:** Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Harald Marx (Hrsg.), Elisabeth Hipp (Bearb.), Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Bd. 2: Illustriertes Gesamtverzeichnis, Dresden 2005
- Biernoff 2002:** Suzannah Biernoff, Sight and Embodiment in the Middle Ages, New York 2002
- Binsfeld 1956:** Wolfgang Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur, Köln 1956
- Blöcker 1993:** Susanne Blöcker, Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560, Münster/Hamburg 1993
- Böhme 2004:** Hartmut Böhme, Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume, in: Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hrsg.), Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004, S. 19–43
- Bost 2009:** Harald Bost, »dirompea co' denti« oder Der Biss in Hitlers Nase. Die Kunst, das Gemüt und die Gemüter zu erregen: Jonathan Littells Roman »Die Wohlgesinnten« als Variation auf Motive von Dantes »Göttlicher Komödie«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. August 2009, S. N 4
- Bovey 2002:** Alixe Bovey, Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts (Medieval Life in Manuscripts), Toronto 2002
- Brant 1494:** Sebastian Brant, Das Narrenschiff, Basel 1494.
- Braun 1954:** Edmund Wilhelm Braun, Callotfiguren, in: Ernst Gall und Ludwig H. Heydenreich (Hrsg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 312–320
- Bredenkamp/Kruse/Schneider 2010:** Horst Bredenkamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hrsg.), Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit, München 2010
- Brenk 1966:** Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Graz/Wien/Köln 1966
- Bröer 2006:** Ralf Bröer, Antiparacelsismus und Dreieinigkeit. Medizinischer Antitrinitarismus von Thomas Erastus (1524–1583) bis Ernst Soner (1572–1605), in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 2006, Bd. 29, S. 137–154
- Brown/Walls 2010:** Claire Brown und Jerry L. Lewis, Annihilationism. A Philosophical Dead End?, in: Joel Bunting (Hrsg.), The Problem of Hell. A Philosophical Anthology, Surrey/Burlington 2010, S. 45–64
- Bushart 2012:** Magdalena Bushart, Vom Diagramm zur Allegorie. Die Sieben Todsünden bei Hieronymus Bosch und Albrecht Altdorfer, in: Christoph Wagner und Oliver Jehle (Hrsg.), Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, Regensburg 2012, S. 291–301
- Buskirk/Kaschek 2013:** Jessica Buskirk und Bertram Kaschek, Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: Stephan Dreischer (Hrsg.), Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2013, S. 103–126
- Büttner 2012:** Nils Büttner, Hieronymus Bosch, München 2012
- Büttner 2013:** Frank Büttner, Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung, Darmstadt 2013
- Camille 1992:** Michael Camille, Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992
- Champfleury 1870:** Champfleury, Rabelais, dessinateur, in: Gazette des Beaux-Arts 1870, Nr. 3, S. 246–260
- Christe 2001:** Yves Christe, Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001
- Christin 2000:** Olivier Christin, Frankreich und die Niederlande – Der zweite Bildersturm, in: Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth (Hrsg.), Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?, Bern 2000
- Collijn 1933:** Isak Collijn (Bearb.), Katalog der Ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel de La Gardie in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm, Stockholm 1933
- Czerwinski 1993:** Peter Czerwinski, Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter, München 1993
- De Guevara 1788:** Felipe de Guevara, Comentarios de la Pintura, hrsg. v. Antonio Ponz, Madrid 1788
- De Jong/De Groot 1988:** Marijnke de Jong und Irene de Groot, Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet. 15de & 16de eeuw, hrsg. v. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1988
- De Jonge 2000:** Krista De Jonge, Le palais Granvelle à Bruxelles: premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas, in: Krista de

- Jonge und Gustaaf Janssens (Hrsg.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Symbolae B Facultatis Litterarum Lovaniensis 17, Leuven 2000, S. 341–387
- De Jonge 2013:** Krista de Jonge, *L'Antiquité de Hieronymus Cock*. Archéologie et architecture, entre Italie et Pays-Bas, in: *Ausst.-Kat. Brüssel* 2013, S. 42–51
- De Pauw-de Veen 1970:** Lydia de Pauw-de Veen, Jérôme Cock. Éditeur d'estampes et Graveur 1507–1570, Brüssel 1970
- De Sigüenza 1605:** José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*, Madrid 1605
- De Tolnay 1989:** Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Eltville am Rhein 1989
- De Voragine 1264 (1975):** Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt v. Richard Benz, Heidelberg 1975 (Erstschrift um 1264)
- Dinzelbacher 1989:** Peter Dinzelbacher, *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*, Darmstadt 1989
- Dinzelbacher 2002:** Peter Dinzelbacher, *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002
- Dittrich 1992:** Christian Dittrich, »Der innre Geist in kräft'ge Lebenswahrheit ...«. Das graphische Werk Jacques Callots in einer Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts Dresden im Albertinum vom 8. November 1992 bis 10. Januar 1993, in: *Dresdner Kunstblätter* 36, 1992, Heft 5, S. 150–157
- Dohmann 1972:** Albrecht Dohmann, *Jacques Callot. Das gesamte Werk*, 2 Bde., Berlin 1972
- Drost 1941:** Willi Drost, *Das jüngste Gericht des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig*, Wien 1941
- Elsig 2004:** Frédéric Elsig, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genf 2004
- Enderle/Meyerhöfer 1994:** Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfen und Gerd Unverfehrt (Hrsg.), *Small People – Great Art. Restricted growth from an artistic and medical viewpoint*, Hamm 1994
- Engel 1998:** Helmut Engel, *Das Buch der Weisheit*, Stuttgart 1998
- Falkenburg 2012:** Reindert Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch*, Zwolle 2012
- Fischer 2004:** Stefan Fischer, *Das Hieronymus-Bosch-Wörterbuch. Annäherung an einen Unbekannten in hundertneunundzwanzig Stichwörtern*, in: *Du – Zeitschrift für Kultur* 2004, Bd. 64, Heft 750, S. 62–71
- Fischer 2005:** Stefan Fischer, *Das Hieronymus-Bosch-Wörterbuch. Annäherung an einen Unbekannten in hundertneunundzwanzig Stichwörtern*, in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 2004–2005, Bd. 64, Heft 750, S. 62–71
- Fischer 2009:** Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Wien/Köln/Weimar 2009
- Fischer 2013:** Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Köln 2013
- Flasch 1995:** Kurt Flasch (Hrsg.), *Logik des Schreckens*, 2. Auflage, Mainz 1995
- Flemming 2013:** Victoria von Flemming, *Mediale Ausprägungen des Phantastischen. Bildende Kunst*, in: Richard Brittnacher und Markus May (Hrsg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 198–226
- Flores d'Arcais 2008:** Francesca Flores D'Arcais, *Giotto*, Mailand 2008
- Folmer-von Oven 2005:** Thera Folmer-von Oven, *Die Monster-Zeichnungen des Absalom-Meisters*, in: *Ausst.-Kat. Dresden* 2005, S. 114–118
- Forssman 1956:** Erik Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts (= Acta Universitatis Stockholmiensis)*, Köln 1956
- Fraenger 1947:** Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*, Coburg 1947
- Franco 1962:** Vincenzo Franco, *Messale quotidiano. Latino-Italiano*, Padua 1962
- Fuhring 1992:** Peter Fuhring, Denis Boutemie. A Seventeenth-Century Virtuoso, in: *Print Quarterly* 1992, Jg. IX, S. 46–55
- Fuhring 2004:** Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum II. The Seventeenth Century*, Rotterdam 2004
- Fuhring 2013:** Peter Fuhring, *Hieronymus Cock and the impact of his published architectural and ornamental prints*, in: *Ausst.-Kat. Brüssel* 2013, S. 36–41
- Gantet 2010:** Claire Gantet, *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*, Berlin/New York 2010
- Gehring/Schepers 2012:** Horst Gehring und Heinrich Schepers, Coburg, in: Wolfgang Adam und Siegrid Westphal (Hrsg.), *Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum*, Bd. 1, Berlin/Boston 2012, S. 239–273
- Gibbons 1968:** Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968
- Gibson 1989:** Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989
- Gibson 1991:** Walter S. Gibson, *Bruegel's Triumph of Death. A Secular Apocalypse*, in: ders., *Pieter Bruegel the Elder. Two Studies*, Kansas 1991, S. 53–86
- Gibson 1992:** Walter S. Gibson, *Bosch's Dreams. A Response to the Art of Bosch in Sixteenth Century*, in: *The Art Bulletin* 1992, Jg. 74, Heft 2, S. 205–218
- Gibson 2006:** Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley/Los Angeles 2006
- Goldenbaum 2002:** Ursula Goldenbaum, *Spinoza's Parrot, Socinian Syllogisms, and Leibniz's Metaphysics: Leibniz's Three Strategies For Defending Christian Mysteries*, in: *American Catholic Philosophical Quarterly* 2002, Jg. 76, S. 551–574
- Göttler 2010:** Christine Göttler, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Turnhout 2010
- Gramaccini/Meier 2009:** Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, Berlin/München 2009
- Groebner 2007:** Valentin Groebner, *Schock, Abscheu, schickes Thema. Die Kulturwissenschaften und die Gewalt*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2003, Jg. 1, Heft 3, S. 70–83
- Grosz 1955:** George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg 1955
- Guicciardini 1567/1612:** Lodovico Guicciardini, *Descriptione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen 1567
- Guicciardini 1567/1612:** Ludovico Guicciardini, *Beschrijvinge van alle de Nederlanden*, italienische Originalausgabe Antwerpen 1567, niederländische Ausgabe Amsterdam 1612
- Hahn 1996:** Alois Hahn, *Unendliches Ende. Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive*, in: Karlheinz Stierle und Reiner Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform (= Poetik und Hermeneutik, Bd. XVI)*, München 1996
- Hall 2005:** Marcia B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment as Resurrection of the Body. The Hidden Clue*, in: dies. (Hrsg.), *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, S. 95–112
- Harbison 1976:** Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth-Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and the Reformation*, London 1976
- Haug 1989:** Walter Haug, *Experimenta medietatis im Mittelalter*, in: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Jochen Schmidt, Darmstadt 1989
- Hedicke 1913:** Robert Hedicke, *Cornelis Floris und die Floris-Dekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin 1913
- Heidenreich 1970:** Hieronymus Bosch in some literary Contexts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1970, Jg. 33, S. 171–199
- Hermes/Koppel 2012:** Erma Hermens und Greta Koppel, *Copying for the Art Market in the 16th-Century Antwerp. A Tale of Bosch and Bruegel*, in: dies. (Hrsg.), *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings United under Cross-Examination*, London 2012, S. 85–101
- Heuser 1961:** Hans-Jörgen Heuser, *Drei unbekannte Risse Hans Collaerts des Älteren*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 1961, Bd. 6, S. 29–53
- Hofmann 2010:** Werner Hofmann, *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, München 2010
- Hofmann/Walde 1982:** Johann Baptist Hofmann und Alois Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1982
- Holler/Schnitzer 2007:** Wolfgang Holler und Claudia Schnitzer (Hrsg.), *Das Kupferstich-Kabinett in Dresden. Zeichnung, Graphik, Photographie*, Berlin/München 2007
- Hollstein Dutch & Flemish:** Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein (Hrsg.), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450–1700*, 48 Bde., Amsterdam 1949–1997
- Hollstein German:** Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein (Hrsg.), *German etchings, engravings and woodcuts: 1400–1700*, 82 Bde., Amsterdam 1954–2014
- Hölter 2002:** Eva Hölter, »Der Dichter der Hölle und des Exils«. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption, Würzburg 2002
- Horaz 1980:** Horaz, *Ars poetica/Die Dichtkunst*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart, Reclam 1980 (entstanden 14 v. Chr.)
- Humfrey/Lucco 1998:** Peter Humfrey und Mauro Lucco, *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York 1998
- Illtischko/Hirsch 2010:** Marcel Illtischko und Michaela Hirsch (Hrsg.), *Alfred Kubin – Reinhard*

- Piper. Briefwechsel 1907–1953, München/Zürich 2010
- Ilsink 2009:** Matthijs Ilsink, Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528–1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450–1514) (= *Nijmegen Kunsthistorische Studies Deel XVII*), Nimwegen 2009
- Imbach 2013:** Josef Imbach, Himmelsfreuden – Höllenpein. Das Jenseits in der christlichen Kunst, Ostfildern 2013
- Irmscher 2005:** Günter Irmscher, Ornament in Europa 1400–2000, Köln 2005
- Jamnitzer 1966:** Christoph Jamnitzer, Neuw Grottesken Buch, eingeleitet v. Heinrich Gerhard Franz (= *Instrumentaria Artium*, Bd. 2), Graz 1966 (Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1610)
- Johnson 1999:** L. Peter Johnson, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70–1220/30), Bd. II/1, Tübingen 1999
- Justi 1889:** Carl Justi, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 1889, Jg. 110, S. 121–144
- Justi 1923:** Carl Justi, Spanische Reisebriefe, Bonn 1923
- Kaiser 1975:** Gerhard Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, 2. Auflage, Kronberg/Ts. 1975
- Kappel/Weinhold 2007:** Jutta Kappel und Ulrike Weinhold, Das Neue Grüne Gewölbe – Führer durch die ständige Ausstellung, hrsg. v. Grünen Gewölbe – Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München/Berlin 2007
- Kaschek 2012:** Bertram Kaschek, Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä., München 2012
- Kaschek 2014:** Bertram Kaschek, Landschaft als theatrum. Zum grafischen Frühwerk Pieter Bruegels d. Ä., in: *Ausst.-Kat. Chemnitz* 2014, S. 47–59
- Kastner 2002:** Robert A. Kastner, The Taxonomy of Patience, or When is »Patientia« Not a Virtue?, in: *Classical Philology* 2002, Jg. 97, S. 133–144
- Kavaler 1999:** Ethan Matt Kavaler, Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise, Cambridge 1999
- Kayser 1961:** Wolfgang Kayser, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg/Hamburg 1961
- Keller 2009:** Jost Keller, Den Bösen sind die los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800, Duisburg 2009
- Kemp 1996:** Wolfgang Kemp, Das letzte Bild. Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante, in: Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 415–434
- Ketelsen/Hahn 2011:** Thomas Ketelsen, Oliver Hahn und Petra Kuhlmann-Hodick (Hrsg.), Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie, Dresden 2011
- Khariouzov 2013:** Astrid Khariouzov, Prodigien in der römischen Königszeit. Eine motivgeschichtliche und narratologische Analyse im 1. Buch des Livius, Berlin 2013
- Kittsteiner 1995:** D. Kittsteiner, Die Entstehung des modernen Gewissens, Frankfurt a. M. 1995
- KK Kat. 1 (1738):** Johann Heinrich von Heucher, Consignation en detail de tous les tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. Le Roi de Pol: de Saxe, Dresden 1738 (Ms., Kupferstich-Kabinett Dresden, Signatur Cat. 1, Lieber-Nr. 370)
- KK Kat. 3 (um 1738):** Catalogue raisonné sur les Estampes de Jacques Callot qui se trouvent dans les Collections du Roy, Dresden um 1738 (Ms., Kupferstich-Kabinett Dresden, Signatur Cat. 3, Lieber-Nr. 375)
- Klein 1963:** H. Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, New York 1963
- Klopstock 1773:** Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, Bd. 4, Halle 1773
- Kluge 1989:** Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1989
- Koldewij 2001:** Jos Koldewij (Hrsg.), Hieronymus Bosch. *New Insights Into His Life and Work*, Gent 2001
- Könneker 1966:** Barbara Könneker, Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus, Wiesbaden 1966
- Könneker 1991:** Barbara Könneker, *Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werke – Wirkung*, München 1991
- Koreny/Bartz/Pokorny 2012:** Fritz Koreny, Gabriele Bartz und Erwin Pokorny: Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolger bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Turnhout 2012
- Krüger 2002:** Peter Krüger, Die Apokalypse, in: Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 2, S. 59–66
- Küpper 2006:** Joachim Küpper, Bilder der Sünde. Dante und Botticelli, in: *Dante-Jahrbuch* 2006, Jg. 81, S. 155–173
- Lactantius 2001:** Lactantius, Göttliche Unterweisungen in Kurzform, eingeleitet, übersetzt und erläutert v. Eberhard Heck und Gudrun Schickler, München/Leipzig 2001
- Laemers 2001:** Suzanne Laemers, Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych, in: Koldewij 2001, S. 77–85
- Lafond 1914:** Paul Lafond, Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples, Brüssel/Paris 1914
- Lampsonius 1572:** Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen 1572
- Langemeyer/Unverfehrt 1984:** Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl (Hrsg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984
- Largier 2007:** Niklaus Largier, Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese, München 2007
- Laube 2010:** Stefan Laube, Songes drolatiques und die Realität der Dinge bei Rabelais und Bruegel, in: Bredekamp/Kruse/Schneider 2010, S. 259–276
- LCl:** Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann und Wolfgang Braunsfels (u. a.) (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonografie (LCl)*, 8 Bde, Darmstadt 2012
- Lebeer 1969:** Louis Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, Brüssel 1969
- Le Blanc:** Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des gravures toutes les nations, dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes avec l'indication de leurs différents états et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques s nations, dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes avec l'indication de leurs différents états et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques*, 4 Bde., Paris 1857–1888
- Le Goff 1990:** Jacques Le Goff, *Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter*, München 1990
- Lehrs 1908–1934:** Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kuperstichs im XV. Jahrhundert*, 9 Bde., Wien 1908–1934
- Leonardo 1970:** Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hrsg., übersetzt und erläutert v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882 (= *Quellen-schriften für Kunstgeschichte*), Osnabrück 1970 (Nachdruck)
- Lieber 1979:** Elfriede Lieber, *Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1568–1945*, Dresden 1979
- Lieure 1989:** Jules Lieure, Jacques Callot, 2 Bde., San Francisco 1989
- Limentani Virdis 1978:** Caterina Limentani Virdis, *Introduzione alla pittura neerlandese: 1400–1675*, Padua 1978
- LMA:** Norbert Angermann (Hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde., Stuttgart 1977–1999
- Lomazzo 1585:** Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Mailand 1585
- LThK:** Michael Buchberger und Walter Kasper (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, 11 Bde., Freiburg 1957–2001
- Lukian 1980:** Lukian von Samosata, *Die Hauptwerke, Griechisch–Deutsch*, hrsg. und übersetzt v. Karl Mras, München 1980 (entstanden im 2. Jahrhundert)
- Luther 1545 (1972):** Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrift Deusch*. Wittenberg 1545, hrsg. v. Hans Volz, 2 Bde., München 1972
- Lutz 1968:** Heinrich Lutz, Albrecht Dürer in der Geschichte der Reformation, in: *Historische Zeitschrift* 1968, Jg. 206, S. 22–44
- Maaz 2013:** Bernhard Maaz, *Denkbilder. Der Tageszeiten-Zyklus der Werkstatt von Battista Dossi als Spiegel eines humanistischen Welt- und Herrscherbildes*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2013, Bd. 76, Heft 3, S. 409–415
- Maclean 2005:** Ian Maclean, *Heterodoxy in Natural Philosophy and Medicine*. Pietro Pomponazzi, Guglielmo Gratarolo, Girolamo Cardano, in: John Brooke und Ian Maclean (Hrsg.), *Heterodoxy in Early Modern Science and Religion*, Oxford 2005, S. 1–29
- Malke 1976:** Lutz Malke, *Zur Ikonographie der »Vier letzten Dinge« vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften* 1976, Bd. 30, 1976, S. 44–66
- Marijnissen 1988:** Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch. *Das vollständige Werk*, unter Mitwirkung von Peter Ruyffelaere, Weinheim 1988
- Marti/Marti-Weissenbach 2014:** Hanspeter Marti und Karin Marti-Weissenbach (Hrsg.), *Nürnbergers Hochschule in Altdorf. Beiträge zur frühneuzeitlichen Wissenschafts- und Bildungsgeschichte*, Weimar/Wien 2014

- Meaume 1860:** Edouard Meaume, *Recherches sur les ouvrages de Jacques Callot (= Le peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française)*, 2 Bde., Paris 1860
- Meganck 2015:** Tine Meganck, Pieter Bruegel the Elder, »Fall of the Rebel Angels«. *Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt*, Brüssel/Mailand 2015
- Meiers 2006:** Sarah Meiers, *Portraits in Print*. Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and »Pictorum aliquot celeberrima Germaniae inferioris effigies«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2006, Bd. 69, S. 1–16
- Meininghaus 2002:** Heiner Meininghaus, *Narrenzepter oder Marotten*, in: *Weltkunst*. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 2002, Heft 13, S. 2031–2033
- Melion 1991:** Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon*. Karel van Mander's »Schilder-Boeck«, Chicago/London 1991
- Menzhausen 1965/66:** Joachim Menzhausen, *Der Hofjuwelier Johann Heinrich Köhler als Restaurator*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 5 (1965/66), S. 91–98
- Menzhausen 1966:** Ingelore Menzhausen, *Der Dresdner Hofnarr Joseph Fröhlich*, in: *Dresdner Kunstblätter* 10, 1966, Heft 2, S. 19–21
- Menzhausen 1968:** Joachim Menzhausen, *Das Grüne Gewölbe*, Dresden 1968
- Merlante/Prandi 1997:** Riccardo Merlante und Stefano Prandi, *Percorsi Danteschi*. *Lettura per temi della Divina Commedia*, Brescia 1997
- Mette 1995:** Hanns-Ulrich Mette, *Der Nautiluspokal*. *Wie Kunst und Natur miteinander spielen*. München, Berlin 1995
- Meyfart 1630:** Johann Matthäus Meyfart, *Das helische Sodoma auß Gottes Wort und Schrifften beides alter und Newer Vätter und Manner In zweyen büchern beschrieben*, 2 Bde., Coburg 1630
- Mezzetti 1965:** Amalia Mezzetti, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Mailand 1965
- Mezger 1981:** Werner Mezger, *Hofnarren im Mittelalter*. *Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*, Konstanz 1981
- Mezger 1991:** Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch*. *Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991
- Michels 2002:** Volker Michels (Hrsg.), Hermann Hesse. *Sämtliche Werke*, Bd. 187, Frankfurt a. M. 2002
- Michiel 1521–1543 (1800):** Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, hrsg. v. Jacopo Morelli, Bassano 1800 (entstanden zwischen 1521 und 1543)
- Michiel 1521–1543 (1974):** Marcantonio Michiel, *Der Anonimo Morelliano*. *Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del disegno (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. I)*, hrsg. v. Theodor Frimmel, Hildesheim/New York 1974 (entstanden zwischen 1521 und 1543, Neuauflage der Ausgabe von 1896)
- Mielke 1996:** Hans Mielke, Pieter Bruegel. *Die Zeichnungen (= Pictura Nova 2)*, Turnhout 1996
- Miller 1999:** Elizabeth Miller, *16th-century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, London 1999
- Moser 1986:** Dietz-Rüdiger Moser, *Festnacht – Fasching – Karneval*. *Das Fest der »Verkehrten Welt«*, Graz/Wien/Köln 1986
- Mulsow 2007:** Martin Mulsow, *Die unanständige Gelehrtenrepublik*. *Wissen, Libertinage und Kommunikation in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart/Weimar 2007
- Müller 1999:** Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform*. *Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999
- Müller 2014:** Jürgen Müller, *Of Churches, Heretics, and Other Guides of the Blind*. »The Fall of the Blind Leading the Blind« by Pieter Bruegel the Elder and the Esthetics of Subversion, in: Walter S. Melion (Hrsg.), *Imago Exegetica*. *Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, Leiden 2014, S. 737–790
- Müller/Wunderlich 1998:** Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hrsg.), *Mittelalter-Mythen*. *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, Bd. 2, Konstanz 1998
- Münkler 2004:** Marina Münkler, *Höllenangst und Gewissensqual*. *Gründe und Abgründe der Seelsorge in der »Historia von D. Johann Faust«*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2004, NF 14, S. 249–264
- Nagler Monogrammisten:** Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben etc. bedient haben*. *Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel von Kunstsammlern, der Stempel der alten Gold- & Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porcellan-Manufacturen u. s. w.* *Nachrichten über Maler, Zeichner, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Formschneider, Briefmaler, Schreibe-künstler, Lithographen, Stempelschneider, Emailleure, Goldschmiede, Niello-, Metall- & Elfenbein-Arbeiter, Graveure, Waffenschmiede u. s. w.* *Mit den raisonnierenden Verzeichnissen der Werke anonymen Meisters, deren Zeichen gegeben sind, und der Hinweisung auf die mit Monogrammen oder Initialen bezeichneten Produkte bekannter Künstler*, 5 Bde., München 1858–1879
- NB:** Andrew Pettegree und Malcolm Walsby (Hrsg.), *Netherlandish books*. *Books published in the Low Countries and Dutch books printed abroad before 1601*, 2 Bde., Leiden/Boston 2011
- Neudecker 2014:** Richard Neudecker, »Grylloi«, in: Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hrsg.), *Der neue Pauly*. *Enzyklopädie der Antike*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 6–7
- Neumann 1995:** Josef F. Neumann, *Der missgebildete Mensch*, in: Michael Hagner (Hrsg.), *Der falsche Körper*. *Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 1995, S. 21–44
- New Hollstein Dutch & Flemish:** *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts (1450–1700)*, Ouderkerk aan den IJssel 1993 ff.
- New Hollstein German:** *New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400–1700*, Ouderkerk aan den IJssel 1996 ff.
- Nickel 2003:** Gunther Nickel (Hrsg.), Carl Zuckmayer – Annemarie Seidel. *Briefwechsel*, Göttingen 2003
- Niero 1975:** Antonio Niero, *Die Basilika von Torcello und Santa Fosca*, Venedig 1975
- Ost 1971:** Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971
- Osterkamp 1979:** Ernst Osterkamp, *Lucifer*. *Stationen eines Motivs*, Berlin/New York 1979
- Ovid 2007:** Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und übersetzt v. Gerhard Fink, Düsseldorf 2007 (entstanden zwischen dem Jahr 1 und 8 n. Chr.)
- Paleotti 1582:** Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, 1582
- Palmer 1975:** Nigel Palmer, *Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters*, in: Wolfgang Harms und L. Peter Johnson (Hrsg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, Berlin 1975
- Palmer 1982:** Nigel F. Palmer, »Visio Tnugdali«. *The German and Dutch Translations and their Circulation in the Later Middle Ages*, München 1982
- Parthey 1853:** Gustav Parthey, *Wenzel Hollar*. *Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche*, Berlin 1853
- Pawlak 2011:** Anna Pawlak, *Trilogie der Gottessuche*. *Pieter Bruegels d. Ä. »Sturz der gefallenen Engel«, »Triumph des Todes« und »Dulle Griet«*, Berlin 2011
- Perrig 1987:** Alexander Perrig, *Albrecht Dürer oder die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei*, Weinheim 1987
- Petrat 1998:** Gerhardt Petrat, *Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe*. *Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit*, Bochum 1998
- Petrat 2005:** Gerhardt Petrat, *Zwerge, Riesen, Mohre*, in: Werner Paravicini (Hrsg.), *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*. *Bilder und Begriffe*, Teilbd. I, Ostfildern 2005, S. 69–74
- Petzoldt 1990:** Leander Petzoldt, *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, München 1990
- Pfeil 1999:** Brigitte Pfeil, *Die »Vision des Tnugdali« Albers von Windberg*. *Literatur und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./Berlin 1999
- Pfister 1922:** Kurt Pfister, *Hieronymus Bosch*. *Das Werk*, Potsdam 1922
- Pickering 1964:** Daniel Pickering Walker, *The Decline of Hell*. *Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment*, London 1964
- Platon 1998:** Platon, *Sophistes*, in: *Platons Dialoge*, übersetzt und erläutert v. Otto Apelt, Leipzig 1998, 6. Bd., S. 27–129 (entstanden um 399 v. Chr.)
- Plinius 1559:** Plinius der Ältere, *Naturalis historia*, 1559
- Piel 1962:** Friedrich Piel, *Die Ornamentgroteske in der italienischen Renaissance*, Berlin 1962
- Pokorny 2010:** Erwin Pokorny, *Die sogenannte Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen*, in: *Frühneuzeit-Info* 2010, Bd. 21, S. 35–43
- Porras 2010:** Stephanie Porras, *Repeat Viewing*. *Hendrik Hondius's Effigies*, in: Joanna Woodall, *Picturing the Netherlandish Canon*, *The Courtauld Institute of Art London* 2013 (online unter: [www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/groups/essay01.html](http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/groups/essay01.html))
- Puraye 1950:** Jean Puraye, *Dominique Lampson, humaniste, 1532–1599*, Lüttich 1950
- Raddatz 2001:** Fritz J. Raddatz (Hrsg.), *Kurt Tucholsky*. *Unser ungeliebtes Leben*. *Briefe an Mary*, Reinbek 2001

- Rasmussen 2009:** Tarald Rasmussen, Hell Disarmed? The Function of Hell in Reformation Spirituality, in: *Numen* 2009, Jg. 56, S. 336–384
- RGG:** Kurt Galling (Hrsg.), Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 7 Bde., Tübingen 1986 (3. völlig neu bearb. Auflage, ungekürzte Studienausg.)
- Riggs 1977:** Timothy A. Riggs, Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher, New York/London 1977
- Ring 2010:** Christian Ring (Hrsg.), Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe, Berlin/München 2010
- Ritter 1974:** Joachim Ritter (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Basel 1974
- Röhrich 2004:** Lutz Röhrich (Hrsg.), Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, 3 Bde., Darmstadt 2004
- Rosenberger 1998:** Veit Rosenberger, Gezähmte Götter. Das Prodigienwesen der römischen Republik, Stuttgart 1998
- Rößler 2011:** Johannes Rößler (Hrsg.), Carl Justi. Moderne Irrtümer. Briefe und Aphorismen, Berlin 2011
- Roth 2012:** Michael Roth, Albrecht Dürer und Straßburg, in: Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012, Nürnberg 2012, S. 39–52
- Rotterdam 1511 (2014):** Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, hrsg. v. Emil Major, übersetzt v. Alfred Hartmann, Wiesbaden 2014 (Erstauflage Paris 1511)
- Royalton-Kisch 2001:** Martin Royalton-Kisch, Pieter Bruegel as a Draftsman. The Changing Image, in: Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, S. 13–39
- Rückert 1998:** Rainer Rückert, Der Hofnarr Joseph Fröhlich. 1694–1757. Taschenspieler und Spaßmacher am Hofe August des Starken, Offenbach 1998
- Salatowsky 2011a:** Sascha Salatowsky, Fides cum ratione? Lutheraner, Calvinisten und Sozinianer im Streit um das Prinzip der Theologie, in: Hubertus Busche (Hrsg.), Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700), Hamburg 2011, S. 577–596
- Salatowsky 2011b:** Sascha Salatowsky, »Nusquam à clarissima Scripturæ luce recedere ...«. Die Koinzidenz von Vernunft, Logik und Exegese bei den Sozinianern, in: Hermeneutik, Methodenlehre, Exegese. Zur Theorie der Interpretation in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Günter Frank und Stephan Meier-Oeser, Stuttgart-Bad Cannstatt 2011, S. 305–336
- Schade 2001:** Karl Schade, Ad excitandum devotiois affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei, Weimar 2001
- Schéle 1962:** Sune Schéle, Pieter Coecke and Cornelis Bos, in: *Oud Holland* 1962, Jg. 77, Nr. 3/4, S. 235–240
- Schéle 1965:** Sune Schéle, Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque, Uppsala 1965
- Schenda 1963:** Rudolf Schenda, Die deutschen Prodigiensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 1963, Bd. 4, Sp. 637–710
- Scherbaum 2012:** Anna Scherbaum, Die frühen Zyklen. Apokalypse und Marienleben, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 2012, S. 434–436
- Schlegel 1957:** Ursula Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena Kapelle, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1957, Bd. 20, Heft 2, S. 125–146
- Schmidt 1964:** Diether Schmidt (Hrsg.), In letzter Stunde 1933–1945, Dresden 1964
- Schmidt 1965:** Diether Schmidt (Hrsg.), Manifeste Manifeste 1905–1933, Dresden 1965
- Schmidt 2012:** Peter Schmidt, Wieso Holzschnitt? Dürer auf Medien- und Rollensuche, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 2012, S. 146–159
- Schneevoogt 1873:** C. G. Voorhelm Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après Peter Paul Rubens, avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures, Haarlem 1871
- Schneider 1983:** Reinhold Schneider. Tagebuch 1930–1935, Frankfurt a. M. 1983
- Schoch/Mende 2001–2004:** Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum (Hrsg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, 3 Bde., München 2001–2004
- Scholl 2004:** Dorothea Scholl, Von den »Grottesken« zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004
- Schürmeyer 1923:** Walter Schürmeyer, Hieronymus Bosch, München 1923
- Sellink 2007:** Manfred Sellink, Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints, New York 2007
- Shrimplin 1994:** Valerie Shrimplin, Hell in Michelangelo's »Last Judgment«, in: *Artibus et Historiae* 1994, Bd. 15, Nr. 30, S. 83–107
- Silver 1999:** Larry Silver, Second Bosch. Family Resemblance and the Marketing of Art, in: Reindert Falkenburg, Jan de Jong, Debora J. Meijers, Bart Ramakers und Mariët Westermann (Hrsg.), Kunst voor de Markt/Art for the Market 1500–1700 (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 50), S. 31–56
- Silver 2001:** Larry Silver, God in the Details. Bosch and Judgment(s), in: *Art Bulletin* 2001, Bd. 83, S. 626–650
- Silver 2006a:** Larry Silver, Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2006
- Silver 2006b:** Larry Silver, Hieronymus Bosch, München 2006
- Silver 2010:** Larry Silver, Bruegel Translates Bosch, in: Ausst.-Kat. Grand Rapids 2010, S. 11–27
- Silver 2011:** Larry Silver, Pieter Bruegel, New York/London 2011
- Simek 2006:** Rudolf Simek, Lexikon der germanischen Mythologie. 3. Auflage, Stuttgart 2006
- Soner 1654:** Ernst Soner, Demonstratio Theologica & Philosophica, quod aeterna impiorum supplicia non arguant Dei Justitiam, sed injustitiam, in: Fausti et Laeli Socini item Ernesti Sonneri tractatus aliquot theologici nunquam antehac in lucem editi, Eleutheropolis (Amsterdam) 1654, S. 36–69
- Sponsel 1925:** Jean Louis Sponsel, Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Geräte und Gefäße in Silber- und Goldfassung, aus Holz und Stein, Perlmutter und Muscheln, Ton und Glas, Bergkristall und Halbedelsteinen, Straußeneiern und Kokosnüssen, Bd. 1, Leipzig 1925
- Steinemann 2006:** Holger Steinemann, Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis »Discorso intorno alle imagine sacre e profane« (1582), Hildesheim 2006
- Steinicke 2005:** Marion Steinicke, Apokalyptische Heerscharen und Gottesknechte. Wundervölker des Ostens in abendländischer Tradition vom Untergang der Antike bis zur Entdeckung Amerikas, Dissertation Freie Universität Berlin 2002 (online unter: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_00000001863](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000001863))
- Sternberger 1987:** Dolf Sternberger, Unzusammenhängende Notizen über Geschichte, in: *Merkur* 1987, Jg. 41, S. 733–748
- Stierle 1988:** Karlheinz Stierle, Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes Divina Commedia, in: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hrsg.), Individualität (Poetik und Hermeneutik, Bd. XIII), München 1988, S. 270–290
- Strauss 1977:** Walter L. Strauss, Hendrik Goltzius (1558–1617). The Complete Engravings and Woodcuts, 2 Bde., New York 1977
- Stridbeck 1956:** Carl Gustaf Stridbeck: Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956
- Sullivan 1994:** Margaret Sullivan, Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance, Cambridge/Mass. 1994
- Syndram 1994:** Dirk Syndram, Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen, 2 Bde., München/Berlin 1994
- Syndram 1996:** Dirk Syndram, »... und einen Leib von Perl« – Anmerkungen zur Sammlung der Perlfiguren Augusts des Starken im Grünen Gewölbe, in: Olaf Klodt, Thomas Röske und Dorothea Schröder (Hrsg.), Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag, Münster 1996, S. 251–265
- Syndram 1997a:** Dirk Syndram (Hrsg.), Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen, 2. Auflage, München/Berlin 1997
- Syndram 1997b:** Dirk Syndram, Prunkstücke des Grünen Gewölbes zu Dresden, 2. Auflage, München/Berlin 1997
- Syndram 2004:** Dirk Syndram, Schatzkunst der Renaissance und des Barocks. Das Grüne Gewölbe zu Dresden. München/Berlin 2004
- Syndram 2007:** Dirk Syndram, L'unicorno marino di Elias Geyer e la grottesca rinascimentale, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.): Scambioculturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia al 1600. Atti della Giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri »Roma e il nord – Percorsi dello scambio artistico«, 4–5 aprile 2005, Mailand 2007, S. 73–87
- Syndram 2008:** Dirk Syndram, Juwelenkunst des Barock. Johann Melchior Dinglinger im Grünen Gewölbe, München 2008
- Syndram/Weinhold 2000:** Dirk Syndram und Ulrike Weinhold, »... und ein Leib von Perl«. Die Sammlung der barocken Perlfiguren im Grünen Gewölbe, München 2000
- Tertullian 1546:** Quinti Septimij Florentis Tertulliani aus Carthago, Edel und christlich buch De Patientia. Von der Gedult, Straßburg 1546
- Tervarent 1944:** Guy de Tervarent, Instances of Flemish Influence in Italian Art, in: *Burlington Magazine* 1944, Jg. 85, S. 290–294

- Thimann 2002:** Michael Thimann, Lügenhafte Bilder. Ovids »favole« und das Historienbild der italienischen Renaissance, Göttingen 2002
- Titzmann 2006:** Michael Titzmann, Religiöse Abweichung in der Frühen Neuzeit. Relevanz – Formen – Kontexte, in: Hartmut Laufhütte und Michael Titzmann (Hrsg.), Heterodoxie in der Frühen Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 117), Tübingen 2006, S. 5–118
- TRE:** Gerhard Müller, Horst Balz und Gerhard Krause (Hrsg.), Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde., Berlin 1977–2004
- Trunz 1987:** Erich Trunz, Johann Matthäus Meyfart. Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, München 1987
- Unverfehrt 1980:** Gerd Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980
- Unverfehrt 1984:** Gerd Unverfehrt, Große Fische fressen kleine Fische. Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs, in: Gerhard Langemeyer (Hrsg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984, S. 402–414
- Unverfehrt 2003:** Gerd Unverfehrt, Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch, Göttingen 2003
- Vallese 1979:** Gloria Vallese, Vizi, Virtù e Follia nell'opera grafica di Bruegel il Vecchio, Mailand 1979
- Van Bastelaer 1908:** René van Bastelaer, Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien, Brüssel 1908
- Vandenbroek 1987:** Paul Vandenbroek, Zur Herkunft und Verwurzelung der »Grillen«. Vom Volksmythos zum kunst- und literaturtheoretischen Begriff, 15.–17. Jahrhundert, in: De zeventiende eeuw 1987, Jg. 3, Lettele 1987, S. 52
- Van der Coelen 1995:** Peter van der Coelen, Cornelis Bos – where did he go? Some new discoveries and hypotheses about a sixteenth-century engraver and publisher, in: Simiolus 1995, Jg. 23, Nr. 2/3, S. 119–146
- Van der Stock 1998:** Jan van der Stock, Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585 (= Studies in Prints and Printmaking, Bd. 2), Rotterdam 1998
- Van Mander 1604/69:** Karel van Mander, Het schilder-boeck, Utrecht 1969 (Faksimile der Erstausgabe Haarlem 1604)
- Van Mander 1615 (1991):** Karel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis circa 1615), Neuausgabe der deutschen Übersetzung von Hanns Floerke aus dem Jahr 1906 nach der Auflage von 1615, Worms 1991
- Van Miegroet 2008:** Hans J. Van Miegroet, Copies-fantômes et culture de l'imitation au début de l'époque moderne en Europe, in: Sophie Raux, Nicolas Surlapierre und Dominique Tonneau-Ryckelynck (Hrsg.), L'estampe, un art multiple à la portée de tous?, Villeneuve-d'Ascq (Nord) 2008, S. 47–64
- Vasari 1550 (1966):** Giorgio Vasari, Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966 (Erstauflage Florenz 1550)
- Vasari 1550 (2007):** Giorgio Vasari, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, mit einer Einleitung versehen v. Maurizio Marini, Rom 2007 (Erstauflage Florenz 1550)
- Vasari 1568 (1983–1988):** Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, neu hrsg. und eingeleitet v. Julian Kliemann, 6 Bde., Worms 1983–1988 (Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe, Erstausgabe Florenz 1568)
- Verfondern 1991:** Heinz Verfondern, Das »neuein-gerichtete Zwergenkabinett« und seine Schöpfer, in: Günther G. Bauer und Heinz Verfondern, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Salzburg 1991, Salzburg 1991, S. 99–124
- Vico 1543:** Enea Vico, Differenti soggetti di Vasi dall'antico, hrsg. v. Tomas Barlacchi, Rom 1543
- Vignau-Wilberg 2001:** Thea Vignau-Wilberg: Patientia. Humanistische Überlebensstrategie im 16. Jahrhundert, in: Peter M. Daly (Hrsg.), Emblems From Alciato to the Tattoo, Turnhout 2001, S. 137–161
- Vink 2001:** Ester Vink, Hieronymus Bosch's Life in 's-Hertogenbosch, in: Koldewij 2001, S. 19–23
- Vitruv 1991:** Marcus Vitruvius Pollio, De architectura libri decem = Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1991 (um 25 v. Chr.)
- Vollhardt 2013:** Friedrich Vollhardt, Gefährliches Wissen und die Grenzen der Toleranz. Antitrinitarismus in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts, in: Barbara Stollberg-Rilinger (Hrsg.), Konfessionelle Ambiguität. Uneindeutigkeit und Verstellung als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit, Gütersloh 2013, S. 222–238
- Vorgrimler 1994:** Herbert Vorgrimler: Geschichte der Hölle, 2. Auflage, München 1994
- Wagner 1999:** Ernst Wagner, Max Beckmann – Apokalypse. Theorie und Praxis im Spätwerk, Bonn 1999
- Warncke 1979:** Carsten-Peter Warncke, Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650, 2 Bde., Berlin 1979
- Weber 1976:** Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, 5. Auflage, Tübingen 1976
- Weemans 2006:** Michel Weemans, Herri met de Bles's Sleeping Peddler. An Exegetical and Anthropomorphic Landscape, in: Art Bulletin 2006, Jg. 88, S. 459–481
- Weemans 2013:** Michel Weemans: Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus, Paris 2013
- Wendel 2004:** Saskia Wendel, Christliche Mystik, Regensburg 2004
- Will 1795:** Georg Andreas Will, Geschichte und Beschreibung der Nürnbergischen Universität Altdorf, Altdorf 1795
- Williams-Krapp 1979:** Werner Williams-Krapp, Die deutschen Übersetzungen der »Legenda aurea« des Jacobus de Voragine, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 1979, Bd. 101, S. 252–276
- Winkler 1986:** Christine Winkler, Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 8), München 1986
- Zlatohlávek 2001:** Martin Zlatohlávek, Das jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde, Düsseldorf/Zürich 2001
- Zuckmayer 1976:** Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir. Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1976
- Zülch 1932:** Walter Karl Zülch, Entstehung des Ohrmuschelstils, Heidelberg 1932
- Zuschlag 2013:** Christoph Zuschlag, Die Johannes-Offenbarung in der bildenden Kunst. Zwei Beispiele aus den 1990er Jahren: Rune Mielsds und Horst Haack, in: Lothar Bluhm, Markus Schiefer Ferrari, Hans-Peter Wagner und Christoph Zuschlag (Hrsg.), Untergangsszenarien. Apokalyptische Denkbilder in Literatur, Kunst und Wissenschaft, Berlin 2013
- Zwierlein-Diehl 1969:** Erika Zwierlein-Diehl (Hrsg.), Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, Bd. 2: Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, München 1969
- Zwierlein-Diehl 1991:** Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, bearb. v. Erika Zwierlein-Diehl, München 1991
- Zwierlein-Diehl 2007:** Erika Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben, Berlin 2007