

verglichen wird, ist Galileos *Compasso* von 1606 aus der Biblioteca del Seminario Vescovile in Padua. Der Prozess, der mich zur Auffindung der Kopie führte (und der in der Folge zur Erkenntnis führte, dass die Kopie der Biblioteca di Montecassino durch eine weitere Fälschung ersetzt worden war) wurde mit Schweigen übergangen. Ich schreibe dies nicht aus persönlicher Eitelkeit, sondern um zu betonen, dass es gerade der Gebrauch und das Vertrauen in dieses Schweigen sind, die überhaupt erst zum falschen Ergebnis führten. Noch schwerwiegender war es, die mögliche Wichtigkeit der drei gefälschten Kopien des *Compasso* nicht anzuerkennen, die 2006 von Owen Gingerich identifiziert wurden und auch von J. Franklin Mowerey untersucht wurden. Wenn sich nichts an der Art und Weise ändert, in der Wissenschaftler miteinander arbeiten und auch im Handel mit seltenen Büchern, wird sich all dies wieder abspielen. Die Technologie, die benutzt wurde, um SNML und seine verwandten Exemplare zu drucken ist billig, zugänglich und einfach im Gebrauch. Ein ähnliches Objekt könnte von einem ordentlichen Drucker für einige Tausend Dollar hergestellt werden, obwohl das Berliner Team einen so einfachen Test nicht vornahm. Bredekamp möchte mit seiner selbstverherrlichenden „Meisterwerk“-These hingegen nahelegen, dass SNML eine ausgeklügelte und teure Waffe in einem vorwiegend intellektuellen Duell war. Dies ist auch De Caros derzeitiges Argument, das so natürlich nicht stimmt. Needham beschuldigt sich der ‚unbewussten Zusammenarbeit mit der Fälschung‘, und in mancherlei Hinsicht hat das Argument des Probedrucks dazu geführt, dass SNML seine vielen Fehler vergeben wurden und die Möglichkeit verschleiert wurde, dass es sich um einen Schwindel handeln könne. Aber der noch tiefer liegende sozio-epistemologische Fehler lag darin, ein Team um Bredekamp zu gruppieren, der seine Ergebnisse bereits an anderer Stelle ausgearbeitet und veröffentlicht hatte: Die Objektivität war dadurch nicht so sehr verloren gegangen, sondern vielmehr belegt. Eine Fälschung unterscheidet sich vom Faksimile nicht in seiner Herstellungsweise, sondern in der Art der Rezeption.

NICK WILDING
Georgia State University



Stefan Fischer; Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk; Köln: Taschen 2013; Hardcover mit Ausklapptafeln, 29 x 39,5 cm, 300 S.; ISBN 978-3-8365-2628-9

Hieronymus Bosch (um 1450/55–1516) ist wohl der am unterschiedlichsten interpretierte alte Meister überhaupt. Dabei rücken in den letzten Jahrzehnten neben den Bildinhalten zunehmend auch Fragen der Datierung und Eigenhändigkeit in den Vordergrund. Das Fehlen zeitgenössischer Kommentare und datierter Werke bietet der Forschung den idealen Boden für unzählige Thesen und

Spekulationen, die sich in ihrem Streben nach einer vollständigen Decodierung Boschs mitunter am Rande der Wissenschaftlichkeit bewegen und den unkonventionellen Künstler als einen Fremdkörper in der Geistesgeschichte seiner Zeit erscheinen lassen. Dann gibt es jene Forscher, die seine Werke aus seinem sozialen und geistigen Milieu zu erklären versuchen. Zu diesen zählt auch Stefan Fischer. War Fischers erste Bosch-Monografie von 2009 mehr für ein Fachpublikum gedacht, so spricht seine zweite von 2013 mit gigantischen Bildtafeln und der Katalogisierung des gesamten bekannten Œuvres eine breitere Leserschaft an. Der 40 x 30 cm große Band des Taschen-Verlages besticht mit einer Fülle wunderbarer Detailaufnahmen, doch hat das Atlantenformat freilich auch den Nachteil der Unhandlichkeit. Dieses Taschen-Buch ist kein Taschenbuch, das man in der Bahn, im Bett oder vor dem Original lesen kann.

In seiner Einführung weist Fischer nachdrücklich darauf hin, dass Bosch kein Sektierer oder Esoteriker war, sondern ein angesehenener Bürger und in höchsten Kreisen gefragter Maler, dessen Einzigartigkeit vor allem darin besteht, dass er das moral-satirisch Groteske mit großem Erfolg zu seinem Markenzeichen machte. Das kann man nicht genug betonen, denn abstruse Vorstellungen von Bosch als Außenseiter, der unter dem Einfluss von Drogen oder esoterisch-ketzerischer Ideen zu seinen außergewöhnlichen Bilderfindungen gelangte, sind nach wie vor verbreitet. Fischer aber setzt solchen Vorstellungen einen unaufgeregten Blick auf den „Teufelsmaler“ entgegen und schärft den Blick auf Boschs mittelalterlich geprägten Umgang mit Bildmotiven, in denen das Zeichenhafte und Lehrhafte über die Naturwiedergabe dominieren. Freilich vermag auch Fischer nicht, sämtliche Rätsel um diesen Maler zu lösen. Nicht alle seine Interpretationsvorschläge können überzeugen; beispielsweise wenn er die Mitteltafel des *Gartens der Lüste* als Darstellung der „Menschheit vor der Sintflut“ deutet und in zwei bartlosen Wilden Männern Adam und Eva in Fellkleidern vermutet (106, Abb. S. 139). Dabei thematisiert die Mitteltafel unmissverständlich eine Art Schlaffenland, das sich mit seinen zeitlos jugendlichen Bewohnern – es gibt keine Bärte, keine Alten, keine Kinder – nur auf jenes irdische Paradies beziehen kann, das der Menschheit erst nach dem Jüngsten Gericht wieder offen stehen soll.

Möglichkeiten zur Kritik bietet Fischer aber vor allem dort, wo für eine überzeugende Datierung die von ihm gerne vernachlässigte Methode des Stilvergleiches hilfreich wäre. So datiert er etwa die Lisabonner *Versuchung des hl. Antonius* in die Zeit um 1502, obwohl Stil und Malweise dem Madrider *Heuwagen* nahe stehen, der aufgrund der Altersbestimmung des verwendeten Holzes allerfrühestens um 1510 entstanden sein kann. Die frühe Datierung des Lisabonner Triptychons begründet er allein mit der Annahme, dass es sich um eines jener unbekannteren Antonius-Gemälde handeln könnte, die sich im Besitz der Königin Isabella von Kastilien befanden und möglicherweise durch Philipp den Schönen 1502 nach Spanien kamen (246). Nachdem jedoch Bilder dieses Themas von Bosch und seiner Werkstatt zahlreich variiert wurden, steht eine solche Hypothese auf zu schwachen Beinen, um stilistische Gegenargumente, wie die Nähe zum Spätwerk entkräften zu können.

Ähnlich verhält es sich mit der chronologischen Einordnung des *Gartens der Lüste*. Dieser wäre nach Fischer um 1503, fast zeitgleich mit dem Antonius-Triptychon

entstanden. Vergleicht man jedoch Farbauftrag und Pinselführung, könnten die beiden Werke nicht unterschiedlicher sein. Hier müssen viele Jahre zwischen den beiden Triptychen vergangen sein, sofern sie – wie Fischer wohl zu Recht annimmt – von derselben Hand stammen. Augenfällig werden die Unterschiede besonders in der Ausführung identischer Gegenstände, wie zum Beispiel blanker Pferdeschädel (vgl. Fritz Koreny, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2012, Abb. S. 104–105).

So wie Fischer das Lisabonner Triptychon mindestens acht Jahre zu früh ansetzt, so datiert er den *Garten der Lüste* mindestens acht Jahre zu spät. Sein einziges Argument für die Datierung um 1503 ist die Vermutung, dass die im linken Flügel dargestellte Vermählung von Adam und Eva auf die Hochzeit Heinrichs II. von Nassau zu beziehen sei (101). Allerdings erklärt sich die Darstellung dieser Urhochzeit ebenso gut aus Boschs Vorliebe für Rückgriffe auf die mittelalterliche Heilsspiegel-Ikonografie, in der diese Szene neben Evas Dialog mit der Schlange ihren fixen Platz hat. Für eine deutlich frühere Datierung als um 1503 sprechen besonders die durchwegs hölzernen bewegten Figuren, die sich viel schematischer und gotischer zeigen, als etwa die Figuren der Madrider *Anbetung der Könige*, die Fischer um 1496/97 ansetzt (diese Datierung wird seit der Identifizierung des Stifterpaares in der Forschung weitgehend akzeptiert, zuvor galt eine späte Entstehung um 1510 als wahrscheinlich). Die nächsten Verwandten der gotisch geformten Aktfiguren des *Gartens der Lüste* finden sich ebenso in der älteren Buchmalerei wie auch in frühen Werken Boschs. Beispielsweise lassen sich für den Vergleich mit den nackten Füßen eines Verdammten, der im Hölleflügel unten rechts von einer Nonnensau umarmt wird, die Figur Christi in der Frankfurter *Ecce Homo*-Tafel und die Figur der Spinnerin in der Rotterdamer *Hexen*-Zeichnung heranziehen. Beide Werke werden allgemein in die 1490er, von Koreny sogar in die 1480er Jahre datiert (Koreny 2012, S. 152). An dieser Stelle sei noch kurz das Wiener *Jüngste Gericht* erwähnt, das stilistisch dem *Garten der Lüste* am nächsten steht. Fischer datiert es um 1506, weil er es ohne zwingenden Grund auf den 1504 datierten Auftrag Philipps des Schönen für ein solches Weltgerichtstriptychon bezieht (157). Wie bei der Antonius-Versuchung wissen wir jedoch, dass auch Triptychen dieses Themas zumindest von Werkstattmitarbeitern mehrfach variiert wurden.

Fischer ist ein gnadenlos scharfsinniger Kritiker, wenn es um angreifbare Thesen anderer Bosch-Forscher geht. Seine Online-Rezensionen in *sehpunkte* sind lesenswert. Zuletzt trat er dort mit guten Argumenten Fritz Korenys fragwürdigen Zuschreibungen einer Gruppe von Spätwerken Boschs an einen linkshändigen Schüler des Meisters entgegen. Zu dieser Gruppe zählen unter anderen die Lisabonner *Versuchung des hl. Antonius* und der Madrider *Heuwagen*. In seinem Buch ignoriert Fischer diese These völlig. Allein bei den Zeichnungen vermisst man seine kritische Haltung. Hier übernimmt er kommentarlos Korenys Zuschreibung des Wiener Skizzenblattes mit dem Mann im Korb an den anonymen Schüler (282). Koreny bezieht sich jedoch bei seiner Neuzuschreibung ausschließlich auf stilistische Parallelen im Madrider *Heuwagen* (Koreny 2012, S. 230–233). Lehnt man aber Korenys These vom linkshändigen Schüler ab, so besteht nicht der geringste Grund, die Eigenhändigkeit der Wiener

Zeichnung in Frage zu stellen (umso weniger als der spontan hingekritzelte Schlag Schatten unter dem rückseitigen Krückenmonster für einen rechtshändigen Zeichner spricht). Umgekehrt nimmt Fischer Abschreibungen von Werken vor, die Koreny für eigenhändig hält: die New Yorker *Anbetung der Könige* (263f.) und die Genter *Kreuztragung* (266). Hier darf man hoffen, dass die Forschungsergebnisse des niederländischen Bosch-Projektes, die anlässlich der Jubiläumsausstellung in 's-Hertogenbosch 2016 veröffentlicht werden, mehr Klarheit bringen werden. Wie dem auch sei: Fischers Thesen können zwar in manchen Detailfragen nicht überzeugen, was vermutlich keinem Bosch-Forscher je gelingen wird, doch im Großen und Ganzen hat er großartiges geleistet, wo es darum geht, Bosch aus seiner Zeit, aus dem Herbst des Mittelalters heraus begreifbarer zu machen.

ERWIN POKORNY
Universität Wien



Grummt Christina; Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen; München: C. H. Beck 2011; 2 Bde. in Schmuckschuber; 1008 S., 1284 Abb. in Duotone und Farbe; 27,5 x 36 cm; ISBN 978-3-406-61905-2; 198 €

Vorbemerkung

Der hier zu besprechende Werkkatalog der Zeichnungen¹ hat eine lange Vorgeschichte. Ein erstes brauchbares Verzeichnis hatte Sigrid Hinz – allerdings nur in maschinenschriftlicher Form – 1966 als Anhang zu ihrer Greifswalder Dissertation *Caspar David Friedrich als Zeichner* vorgelegt; es umfasst 881 Nummern. Obwohl Hinz aufgrund der in der DDR herrschenden Reisebeschränkungen nicht die Möglichkeit hatte, alle Zeichnungen im Original zu sehen, war ihr Katalog doch so solide, dass er in der Folge der weiteren Forschung als Referenzwerk dienen konnte. So wurden – unter anderem in Helmut Börsch-Supans Werkkatalog der Gemälde² – seine Nummern angegeben, um erwähnte Zeichnungen eindeutig zu identifizieren. Das Verzeichnis hatte jedoch zwei

- 1 Siehe auch die Besprechungen von Armin Kunz in *The Burlington Magazine* 154 (2012), S. 197–111 und Johannes Grave in *Kunstchronik* 66 (2013), S. 16–21. In Frank Richters Buch *Caspar David Friedrich. Das Riesengebirge und die böhmischen Berge* (Husum 2012) finden sich mehrere Korrekturen und Präzisierungen insbesondere zur Lokalisierung von Naturskizzen, auf die hier nur verwiesen werden kann. – Ich danke Helmut Börsch-Supan (Berlin) für viele Hinweise, die zu zahlreich sind, um sie hier einzeln zu kennzeichnen.
- 2 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), München 1973. Die Katalognummern dieses Bandes werden hier mit dem vorangestellten Kürzel „BS“ gekennzeichnet, die Nummern des Zeichnungskatalogs von Christina Grummt mit einem „G“ und die Nummern des Verzeichnisses von Sigrid Hinz mit einem „H“.