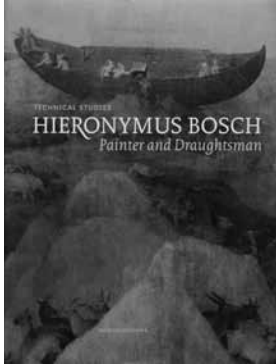


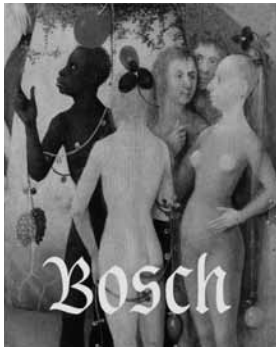
und seiner Popularität ausmacht, werden nicht weiter erforscht. Das Künstlerische wird auf das rein Handwerklich-Technische und damit auf das vermeintlich positivistisch Erforschbare reduziert. Doch selbst hier bleibt die Systematik und Methodik im Ansatz stecken.

STEFAN FISCHER
Remagen



Bosch Research and Conservation Project (Hrsg.); Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné; Brüssel: Mercatorfonds 2016; 608 Seiten, 730 farb. Abb. u. 120 s/w-Abb; ISBN: 978-0300220148; \$ 150

Pilar Silvia Maroto (Hrsg.); El Bosco. La exposición del V centenario/Bosch. The 5th Centenary Exhibition (Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid, 31. Mai bis 11. September 2016); Madrid: Museo Nacional del Prado 2016; 396 S.; ISBN: 978-0500970799; € 45



Hieronymus Boschs 500. Todesjahr hat uns in mehreren Gedenkveranstaltungen und Projekten die zeitlose Faszination seiner Kunst bewiesen. Im musealen Bereich kulminierten die Feiern in zwei Großausstellungen: Zuerst präsentierte das Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch, der Geburtsstadt des Künstlers, die von dem niederländischen Bosch Research and Conservation Project (BRCP)¹ kuratierte Ausstellung ‚Jheronimus Bosch – Visions of a genius/Hieronymus Bosch – Visions of Genius‘ (13. Februar bis 8. Mai 2016). Das Museum zählte 421.700 Besucher. Danach präsentierte das Madrider Museo Nacional del Prado die Ausstellung ‚El Bosco. La exposición del V centenario/Bosch. The 5th Centenary Exhibition‘ (31. Mai bis 25. September 2016), die beinahe 600.000 Besucher verzeichnen konnte.

Wie den Untertiteln der beiden Ausstellungen zu entnehmen ist, hoben die Spanier das Gedenkjahr hervor, während die Niederländer das Genie des Malers, seine geistige und innovative Leistung in den Vordergrund stellten. Das BRCP vollzog damit eine Schwerpunktverschiebung weg von der Vorstellung von Bosch als Team

¹ Das interdisziplinäre Team setzte sich aus acht Personen zusammen. Matthijs IJssink, Jos Koldeweij, Hanneke Nap und Ron Spronk, alle drei an der Radboud Universiteit Nijmegen tätig, übernahmen den kunsthistorischen Teil, Luuk Hoogstede den restauratorischen. Rik Klein Gotink und Daan Veldhuizen übernahmen die fotografische Digitalisierung und Robert G. Erdmann die Programmierung der digitalen Bildverarbeitung und Präsentation.



El Bosco, Mesa de los Pecados Capitales [cat. 40], detalle de la reflectografía infrarroja del tondo de la Muerte (53)

und Label, wie dies noch vor zehn Jahren als die neue adäquate Sichtweise dargestellt wurde. Natürlich drängt sich der Verdacht auf, dass hierbei eine patriotische und werbewirksame Heroisierung des bedeutendsten Malers der niederländischen Provinzhauptstadt eine Rolle spielte. Doch hat diese Revision der alten Bewertung Boschs insofern ihre Berechtigung, als Jeroen van Aken, der in den 1490er Jahren damit begann, seine Triptychen als ‚Jheronimus Bosch‘ zu signieren, ziemlich sicher der Spiritus Rektor seiner erfolgreichen Werkstatt war, gleichgültig, wie viele Gehilfenhände an der Ausführung seiner großformatigen Werke beteiligt waren.²

In den beiden Ausstellungen konnte man größtenteils dieselben Werke bestaunen. Das Noordbrabants Museum, das im Gegensatz zum Prado selbst kein einziges Werk Boschs besitzt, musste jedoch schmerzhaft Lücken hinnehmen. Diese Lücken wären vielleicht vermeidbar gewesen, wenn das BRCP mehr Rücksicht auf die Befindlichkeiten mancher Sammlungsleiter genommen hätte. Abgesehen von den beiden größten Triptychen Boschs, dem *Garten der Lüste* im Prado und dem *Jüngsten Gericht* in der Akademie der bildenden Künste in Wien, denen kaum ein Restaurator den Transport zugemutet hätte, durften auch kleinere Tafelgemälde nicht nach Nordbrabant reisen. Neben der *Verspottung Christi* in London (National Gallery) und der *Versuchung des*

2 Selbst im *Garten der Lüste* lassen manche Tierdarstellungen an einer eigenhändigen Ausführung durch den Meister zweifeln. Man vergleiche zum Beispiel im Paradiesflügel die Katze links von Adam mit jener in der Berliner Zeichnung mit dem Krieg zwischen Vögeln und Säugetieren, oder den kleinen Elefanten im Hintergrund der Paradiesszene mit dem Kriegselefanten im Kupferstich des Alart du Hameel. Im Kupferstich lassen die Form der Stirn oder die im Gemälde nicht vorhandenen Zehennägel auf eine Vorlage schließen, die alle bisherigen Elefantendarstellungen – auch jene im Haarlemer Buchholzschnitt von 1485 – an Naturnähe weit übertraf.



El Bosco, Tríptico de santa Wilgefortis [cat. 32], detalles de la radiografía y el visible de las tablas laterales con los dontantes ocultos (44)

heiligen Antonius in Lissabon (Museu Nacional de Arte Antiga) fehlten auch zwei bekannte Prado-Gemälde: das *Steinschneiden* und die *Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den Vier Letzten Dingen*. Der Prado zog seine bereits gegebene Zusage der beiden Leihgaben wieder zurück, als sie von den niederländischen Kuratoren nicht als eigenhändige Arbeiten Boschs anerkannt wurden. Aufgrund der Kurzfristigkeit dieser Aktion konnte das *Steinschneiden* nicht mehr aus dem Ausstellungskatalog genommen werden (Kat.-Nr. 9). Diese Groteske ist umso unverständlicher, als der Prado mehr eigenhänge Werke Boschs besitzt als jedes andere Museum, aber sie demonstriert sehr anschaulich, wie sehr die Kunstwissenschaft im heutigen ‚Museums-geschäft‘ auf der Strecke bleiben kann.

Im Gegensatz zum Ausstellungskatalog des Prado, der ein für Großausstellungen übliches Format besitzt, präsentierten die Niederländer ein preiswertes, handliches Bändchen mit kurzen Texten. Der Verzicht auf einen umfangreichen Ausstellungskatalog erklärt sich daraus, dass anlässlich der Ausstellung ohnehin zwei schwergewichtige Kunstbände mit den Ergebnissen der fünfjährigen Forschungsarbeit des BRCP erschienen: Der eine Band ist entsprechend seinem Titel *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Technical Studies* ganz den technischen und konservatorischen Fragen gewidmet. Der andere trägt den Titel *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné* und versteht sich folglich als Werkverzeichnis.

Mit seinen 607 Seiten und mehr als 900 Abbildungen ist dieser *Catalogue raisonné* die mit Abstand umfangreichste Publikation des Bosch-Jahres 2016. Dem eigentlichen Werkverzeichnis sind vier einführende Kapitel vorangestellt. Das erste beschäftigt sich mit der Biografie des Malers, das zweite untersucht die Frage der Eigenhändigkeit und woran diese zu erkennen sei (‚What is a Bosch?‘), das dritte widmet sich den Materialien und Techniken, das vierte dem Zustand der Bilder. Als Nachschlagewerk erweist sich der Band allerdings als gewöhnungsbedürftig: Wenn man

ohne langes Blättern fündig werden möchte, muss man erst das Inhaltsverzeichnis auf Seite 6 konsultieren. Die Ordnung des Werkverzeichnisses erfolgte nämlich nicht chronologisch, was bei Bosch nur sehr ungenau und hypothetisch möglich wäre, sondern nach Bildthemen, wobei es auch innerhalb einer Themengruppe keine chronologische Ordnung gibt, selbst dort nicht, wo Früh- und Spätwerk unterschieden werden kann. So wurde etwa in der Gruppe der moralisierenden Themen der relativ frühe *Garten der Lüste* (Kat.-Nr. 21) nach dem späten *Heuwagen* (Kat.-Nr. 20) katalogisiert. Auch Bedeutung und Größe spielen keine ordnende Rolle, weshalb in der Gruppe zum Thema *Versuchung des hl. Antonius* das autorschaftlich fragwürdige Fragment in Kansas City (Kat.-Nr. 3) vor dem beeindruckenden Lissabonner Triptychon (Kat.-Nr. 4) zu finden ist. Nach dem *Garten der Lüste*, welcher die 21 als eigenhändig erachteten Tafeln und Triptychen abschließt, folgen drei kleine Gruppen von Arbeiten, geordnet nach ‚Werkstatt‘, ‚Nachfolger‘ und ‚Werkstatt oder Nachfolger‘. Im Anschluss daran werden die 20 als eigenhändig betrachteten Zeichnungen bzw. beidseitig bezeichneten Blätter katalogisiert. Darunter finden sich auch einige der von Koreny (2012) abgeschriebenen Zeichnungen, die nach Meinung des BRCP wieder als zweifellos eigenhändig gelten dürfen (Kat.-Nr. 43–49, 53, 54).³ Die einzige mit einem Fragezeichen versehene Zuschreibung betrifft die von Koreny erstmals als eigenhändig erachtete Berliner Zeichnung *Zwei orientalische Männer* (Kat.-Nr. 55).

Man könnte an diesem Werkverzeichnis beanstanden, dass darin nicht wie in einem klassischen *Catalogue raisonné* die gesamte Literatur zu einem Werk angeführt wird. Doch hätte man das getan, wäre daraus ein mehrbändiges Werk entstanden. Der *Catalogue raisonné* des BRCP gleicht daher mehr einem überdimensionierten Ausstellungskatalog. Dieser Eindruck entsteht auch deshalb, weil das BRCP darin kaum alternative Meinungen referiert, während es die eigenen Thesen seitenlang ausbreitet. Dies geschieht zum Beispiel bei den beiden Tafeln *Johannes auf Patmos* (Berlin) und *Johannes der Täufer* (Madrid), in denen das BRCP die Altarflügel der von Adriaen van Wesel um 1476/77 geschaffenen Schnitzbilder vermutet, obwohl sich diese These, wie zuletzt von Stephan Kemperdick im Berliner Katalog *Hieronymus Bosch und seine Bilderwelt im 16. und 17. Jahrhundert*, durch gute Gegenargumente entkräften lässt.⁴

Andere beeindruckende Leistungen des BRCP wiegen solche Schwachstellen wieder auf. Hierzu zählen neben den kunsthistorischen Forschungsergebnissen auch die Restaurierung der venezianischen Tafeln oder die standardisierte Digitalisierung der Infrarotreflektographien (IRR) und ihre Online-Präsentation im sogenannten *Curtain Viewer*. Wirklich kritikwürdig sind allerdings die Schwachstellen der deutschen Fassung des *Catalogue raisonné*. Die falsche Übersetzung von ‚brown ink‘ als ‚braune Tusche‘ überrascht in einer solchen Publikation. Doch ist in diesem zeichentechnischen Zusammenhang nicht nur das offensichtlich mangelhafte Korrekturlesen zu be-

3 Fritz Koreny, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2012, Nr. 12–16, 19, 22–24.

4 *Hieronymus Bosch und seine Bilderwelt im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz, 11. November 2016 bis 19. Februar 2017, Petersburg 2016, S. 92.

klagen. Generell finde ich es bedauerlich, dass Boschs Zeichnungen nicht mit derselben Akkuratessse untersucht wurden wie die Tafelgemälde. So versucht der Catalogue raisonné erst gar nicht, die Zeichnungen zu datieren oder fremde Datierungsvorschläge zu diskutieren, obwohl man doch erwarten würde, dass sich gerade an einer Originalzeichnung die Handschrift des Künstlers unverfälschter offenbart als in einem mit der Beteiligung von Gehilfen ausgeführten Triptychon. Die stiefmütterliche Behandlung der Zeichnungen kommt auch in den technischen Basisdaten zum Ausdruck. Bei fast jeder Zeichnung liest man das übliche ‚pen and brown ink‘, obwohl auch dem BRCP längst bekannt ist, dass Bosch seine Feder keineswegs in braune, sondern in schwarze Tinte eintauchte, nämlich in Eisengallustinte. Mit dieser Tinte gezogene Linien sind grau oder schwarz, bis sie nach Monaten zu bräunen beginnen. Dieser chemische Vorgang ist für die kunsthistorische Forschung keineswegs irrelevant, denn es macht sehr wohl einen Unterschied, ob Bosch eine Zeichnung in Graubraun oder in Grauschwarz konzipierte. Zum Beispiel musste der *Baummenschen* der Albertina ursprünglich mehr einem Kupferstich als einer bräunlichen Bisterzeichnung geglichen haben. Die Verwechslungsgefahr zwischen der gebräunten Eisengallustinte und Bister ist groß und führte dazu, dass sogar ein Zeichnungsspezialist wie Walter Koschatzky den Wiener *Baummenschen* als Paradeexemplar einer Bisterzeichnung ansah.⁵ Dabei wäre der Aufwand einer Tintenbestimmung aller Bosch-Zeichnungen heute durchaus leistbar. Sofern keine Mischfarbe vorliegt, kann man auf eine teure Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) verzichten und benötigt lediglich Infrarotlicht, in dem Eisengallustinte bis zur Unsichtbarkeit aufhellt, während Bister wegen des lichtabsorbierenden Kohlenstoffs nahezu schwarz erscheint. So genügt im Fall des Rotterdamer *Eulennests* (Kat.-Nr. 36) ein kurzer Blick auf eine Infrarotfotografie, um das Blatt zweifelsfrei als eine mit Eisengallustinte ausgeführte Federzeichnung zu identifizieren. Ein weiteres Manko im Katalogtext zum Rotterdamer *Eulennest* ist das Verschweigen der von Jakob Rosenberg vertretenen und meines Erachtens sehr plausiblen These, wonach das *Eulennest* bloß die obere Hälfte einer größeren Zeichnung gewesen sein dürfte.⁶

Der einzige Fall, in dem sich das BRCP zu einer eingehenderen Tintenuntersuchung veranlasst sah, war die Berliner Zeichnung *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* (Kat.-Nr. 37), auf der eine einzeilige lateinische Aufschrift, die sich gegen einfalllose Nachahmer richtet, von Boschs hoher Bildung und künstlerischem Selbstverständnis zeugen würde, sofern sie noch von ihm selbst stammte. Es galt daher

5 Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1981, S. 307.

6 Jakob Rosenberg, „On the Meaning of a Bosch Drawing“, in: *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (De artibus opuscula, XL), New York 1961, S. 422–426.

Für die Fragment-These lassen sich drei Indizien ins Treffen führen: die bewaffneten Reiter in der Hintergrundlandschaft, ein links am unteren Blattrand beschnittenes wolkiges Liniengefüge und die im Catalogue Raisonné nicht erwähnte fragmentierte Skizze auf der Rückseite des Blattes. Das ursprüngliche Blattformat hätte dem der *Baummenschen*-Zeichnung in der Albertina entsprechen können.

Abgesehen davon, dass es sich um keine Naturstudie handelt, erscheint mir die Idee zu anachronistisch, dass ausgerechnet der Moraldidaktiker Bosch ein Eulennest um seiner selbst willen gezeichnet haben soll.

herauszufinden, ob für Beschriftung und Zeichnung dieselbe Eisengallustinte verwendet wurde. Offenbar misstraute das BRCP der von Koreny 2012 erwähnten RFA, welche zwei unterschiedlich zusammengesetzte Eisengallustinten feststellte.⁷ Anstatt jedoch eine neuerliche RFA durchzuführen, meinte man allein mittels UV- und IRR-Untersuchung nachweisen zu können, dass Schreib- und Zeichentinte identisch wären.⁸ Jedoch ergab die von Oliver Hahn und Timo Wolff 2009 durchgeführte RFA, die zu publizieren ich noch keine Gelegenheit hatte, einen eklatanten Unterschied im Bleigehalt. Natürlich schließen zweierlei Tinten Bosch als Verfasser der Zeile keineswegs aus. Auch Dürer beschriftete Zeichnungen erst Jahre nach ihrem Entstehen.

Nun ist der geniale Brabanter Maler schon ein halbes Jahrtausend tot und wurde in den letzten hundert Jahren von unzähligen Fachleuten unter die Lupe genommen, aber immer noch sind Deutungen, Datierungen und Zuschreibungen seiner Werke umstritten. Entsprechend widersprüchlich gestalten sich die Forschungsmeinungen in den Katalogen der beiden Großausstellungen. Da der Prado viele internationale Bosch-Forscher als Autoren verpflichtete, finden sich Widersprüche sogar in ein und demselben Ausstellungskatalog. So schreibt Fritz Koreny (Kat.-Nr. 45) die *Höllenschiff*-Zeichnung der Wiener Akademie der bildenden Künste dem Meister des Brügger Weltgerichtstriptychons zu, obwohl wenige Seiten vorher Till-Holger Borchert das Brügger Triptychon als eigenhändiges Werk Boschs bespricht (Kat.-Nr. 42). Nun könnte man meinen, dass Borchert als Direktor des Museums, welches das Triptychon besitzt, bei der Wiederschreibung befangen war. Doch auch im *Catalogue raisonné* gilt das Brügger Triptychon (Kat.-Nr. 16) als eigenhändig, ungeachtet der Gegenargumente Gerd Unverfehrt (1980), der den Notnamen ‚Meister des Brügger Gerichtsaltares‘ einführte und diesem Anonymus außerdem den *Heuwagen* des Prado zuschrieb.⁹ Auch Koreny hält das Brügger Triptychon für eine Werkstattarbeit, kreierte jedoch zusätzlich einen ‚Maler des Prado-Heuwagens‘, um den er eine ganze Gruppe von bis dahin Bosch zugeschriebenen Werken versammelte, die eine pastose Malweise und scheinbar linkshändig gezogene Parallelschraffuren in der Unterzeichnung gemeinsam haben.¹⁰ Dazu gehören neben dem *Heuwagen* (Kat.-Nr. 20) die Lissaboner *Versuchung des hl. Antonius* (Kat.-Nr. 4) und die Triptychon-Fragmente um den Rotterdamer *Landstreicher* (Kat.-Nr. 19A–C). Angesichts der hohen Qualität dieser Gemälde konnte Korenys Schüler-These kaum überzeugen, und so gilt sogar der *Heuwagen* sowohl im Madrider Ausstellungskatalog als auch im *Catalogue raisonné* weiterhin als eigenhändiges Spätwerk des Meisters, obwohl das geschätzte Alter des bemalten Eichenholzes diese Zuschreibung fast nicht zulässt, wenn man davon ausgeht, dass die Zeitspanne

7 Koreny 2012, S. 174 (s. Anm. 15).

8 *Catalogue Raisonné*, S. 505, Anm. 3: „Extensive documentation of the drawing by means of macro-photography in vis and ir, as well as uv photography and irr, does not reveal any discrepancy between the image and the inscription. The examination was performed on 27 and 28 May 2014 by the brcp in collaboration with and under the auspices of Holm Bevers and Georg Dietz of the Kupferstichkabinett in Berlin.“

9 Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, S. 240–241, Nr. 3.

10 Koreny 2012, S. 86–108.

zwischen dem letzten erhaltenen Jahresring und der Bemalung solcher Eichentafeln zumeist 15 bis 25 Jahre beträgt. Im Fall der vom Meister von Alkmaar gemalten und 1504 datierten *Sieben Werke der Barmherzigkeit* (Amsterdam, Rijksmuseum) beträgt diese Zeitspanne 21 Jahre.¹¹ Zwischen dem letzten Jahresring in den Tafeln des *Heuwagens* und Boschs Tod liegen nur 17 Jahre. Das ist knapp, aber nicht unmöglich.

Noch etwas gilt es in der Frage der Eigenhändigkeit des *Heuwagens* zu bedenken: Wenn man dieses Triptychon einem Bosch-Schüler gibt, müsste man Koreny folgend auch die stilistisch eng verwandte Albertina-Zeichnung *Mann im Korb* (Kat.-Nr. 46) diesem Anonymus zuschreiben. Meines Erachtens entsprechen jedoch die zügige Malweise im *Heuwagen* ebenso wie der dynamische Zeichenstil des Albertina-Blattes eher der letzten Schaffensphase eines Malers in seinen 60ern als einem auf Stilmachung bedachten Nachfolger. Auch aus diesem Grund überzeugen mich die rezenten Wiederschreibungen des *Heuwagens* weit mehr als die Schüler-These.

Bei einem weiteren Vergleich der beiden Kataloge fallen auch die vielen unterschiedlichen Datierungen auf. Zum Beispiel datiert das BRCP den *Garten der Lüste* um 1495–1505 (Kat.-Nr. 21), während Silva Maroto (Kat.-Nr. 46) eine Entstehung um 1490–1500 vermutet. Der Grund für die etwas spätere Datierung durch das BRCP liegt darin, dass die im Dezember 1493 erschienene Nürnberger Weltchronik einen Holzschnitt enthält, der zur Darstellung des segnenden Schöpfers denselben Psalm zitiert, wie er wortgleich auf der Außenseite des *Gartens der Lüste* vorkommt. Dies ist ein gutes Argument, doch könnten die Übereinstimmung auch durch eine gemeinsame Bildquelle zustande gekommen sein.

Abgesehen von seiner Datierung bleibt der *Garten der Lüste* auch inhaltlich ein unlösbares Rätsel. Egal ob sich Interpreten vor Jahrhunderten oder erst in unserer Zeit um eine Entschlüsselung bemühten: Kaum jemand bemerkte, dass man das fantastische gigantische Triptychon immer mehr oder weniger unbewusst den eigenen Wünschen gemäß interpretiert. Insofern ging die vermutlich von Anfang an intendierte Spiegelfunktion gewissermaßen nie verloren. Die Unmöglichkeit eines objektiven Zugangs hat natürlich Konsequenzen für die Kunstgeschichte. Das gilt besonders im Vorfeld des Bosch-Jahres 2016. Mit dessen Näherrücken und den damit verbundenen Erwartungen an die Forschung gerieten Experten und Kuratoren zunehmend unter Leistungsdruck, mussten neue und definitive Antworten finden oder Vermutungen als solche verkaufen. In Hinblick auf die Ausstellungen waren werbewirksame Sensationsmeldungen gefragt, und so konnte es passieren, dass das *Antonius*-Fragment in Kansas City (Kat.-Nr. 3) als ‚Neuentdeckung‘ durch die Medien ging, obgleich es Gert Unverfehrt schon 1980 einem Bosch-Nachfolger zugeschrieben hatte. Pieter van Huijs-tees Dokumentarfilm *JHERONIMUS BOSCH. TOUCHED BY THE DEVIL* hält die festliche Präsentation dieser ‚Neuentdeckung‘ für immer fest. Er zeichnet damit, und noch viel mehr mit den Einblicken in das fragwürdige Wissenschaftsverständnis im Prado, ein von der Sünde des Hochmuts durchzogenes buntes Sittenbild der Bosch-Forschung.

¹¹ Die dendrochronologische Analyse der Tafelgemälde des Amsterdamer Rijksmuseums ist online verfügbar: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/downloads/ffdb8bbc-2c0a-48d1-a0c6-7a68bde5e19e/>

Freilich war Wissenschaft nie frei von Eitelkeiten, und so sollte man solche Sündenfälle zur reinigenden Selbstreflexion nutzen, d. h. sich selbst an der Nase nehmen. Die Arbeit, die das BRCP geleistet hat, ist ohne Frage sehr beeindruckend, und es versteht sich von selbst, dass der Catalogue raisonné für lange Zeit das erste Nachschlagewerk zu unserem Brabanter Ausnahmekünstler bleiben wird.

ERWIN POKORNY
Wien



Ariane Mensger; Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius; München: Hirmer 2016; 120 S., 103 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2664-8; € 39,90

„Hendrick Goltzius hat Konjunktur“ – so knapp wie treffend bringt es die Begleitpublikation der Bremer Goltzius-Ausstellung von 2014 auf den Punkt.¹ Diese Feststellung gilt nicht allein für das Werk des Haarlemer Meisterstechers, vielmehr lässt sich seit etwa zwei Jahrzehnten ein zunehmendes Interesse der Forschung an frühneuzeitlicher Druckgrafik insgesamt konstatieren. Ein Katalysator mag in der Publikation von David Landaus und Peter Parshalls *The Renaissance Print* aus dem Jahre 1994 zu finden sein. Einen anderen stellt zweifellos das groß angelegte New-Hollstein-Projekt dar, das ebenfalls in den frühen 1990er Jahren angetreten ist, die überholten, noch von Friedrich Hollstein selbst verfassten Bände der 1950er Jahre zu überarbeiten, angemessen zu illustrieren und mittlerweile mit einer Reihe vorbildlicher Publikationen viele Forschungslücken geschlossen hat. In Bezug auf die niederländischen Schulen wäre, um nur ein jüngeres Beispiel eines zuvor vergleichsweise wenig erschlossenen Œuvres zu nennen, etwa an Nadine Orensteins pointierte Einführung ihrer materialreichen Bände zu Simon Frisius² zu denken.

Abgesehen von dieser notwendig monografisch ausgerichteten Reihe nehmen vermehrt Fachtagungen und Kongressforen die originären Eigenschaften und Funktionen der ‚Kunst auf Papier‘ in den Blick.³ Auch die Rolle von Verlegern,⁴ das Sam-

1 Christien Melzer, *Virtuos imitiert. Die Meisterstiche des Hendrick Goltzius (1558–1617)*, Bremen 2014, S. 10.

2 Nadine Orenstein, *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, Simon Wynhoutsz Frisius*, 2 Bde., Rotterdam 2008.

3 Vgl. *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, hrsg. von Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer, Berlin 2010; vgl. auch die von Amanda Herrin und Maureen Warren organisierte Konferenz *Claes Jansz Visscher and His Progeny: Draftsmen, Printmakers and Print Publishers in 17th-Century Amsterdam* an der Universität Leiden (17./18. Januar 2013) sowie jüngst *Placing Prints: New Developments in the Study of Print 1400–1800* (Courtauld Institute of Art, London, 12./13. Februar 2016).

4 Nadine Orenstein, *Hendrik Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996 (Diss. New York 1992); Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp: The Introduction of*