

Horst Bredekamp

Galilei - Der Künstler

Der Mond - Die Sonne - Die Hand

Zweite, korrigierte Auflage - Akademie Verlag Berlin 2009

X, 517 S., 20 schwarz-weiße Abbildungen, 704 farbige Abbildungen, geb. 59,80 €.

ISBN 978-3-05-004617-4

Galileis Denkende Hand

Form und Forschung um 1600

Galileo's O Band IV - Walter De Gruyter Verlag Berlin/München/Boston 2015

X, 340 S., 100 schwarz-weiße Abbildungen, 235 farbige Abbildungen, geb. 99,50 €.

ISBN 978-3-11-041457-8

BISHERIGE KRITIK

Emanuele Tesauro ['aristotelisches Fernrohr'](#) (ver-) führte den Rezensenten zu dem Buch 'Galilei - Der Künstler' von Horst Bredekamp - neben Hans Belting einer der derzeit wohl profiliertesten und produktivsten, auch pressewirksamsten deutschen Kunsthistoriker - , um es genauer unter die 'Lupe' zu nehmen als ein (Grenz-) 'Fall' in der neueren Kunstwissenschaft. Das Folgende ist nicht nur eine Kritik am Buch sondern auch seiner bisherigen Kritiken.

Schon vor dem Erscheinen der ersten Auflage im Juli 2007 sollte ein Artikel in [SPIEGEL-Online](#) vom 30. 3. 2007, 11 Uhr 34 **"Sensationelle Zeichnungen - Galileis erste Mond-Bilder entdeckt - Ein Buch, zwei Sensationen - Hightech-Untersuchung bestätigte Echtheit - Unerhörte Entdeckung"** Neugier wecken, ja sogar entfachen. Horst Bredekamp im Gespräch mit dem Wissenschaftsredakteur Markus Becker lüftete die erste Sensation, dass das 2005 im New Yorker Antiquariat Martayan-Lan aufgetauchte Exemplar des 'Sidereus Nuncius' (im folgenden abgekürzt SN bzw. SNML) des Galileo Galilei statt der eingedruckten, von Hand gemalte Mond-Illustrationen enthalte. Diese seien, wie der zusammen mit William Shea, Universität Padua, zu Rate gezogene

Bredenkamp feststellte, unabhängig von den bekannten Florentiner, Galilei zugeschriebenen Mondzeichnungen vor den 'Stichen' der illustrierten, fehlerbereinigten Auflage des SN entstanden, ja sie seien die authentischen Vorzeichnungen. Um ganz sicher zu gehen würden anscheinend keine Kosten und Mühen gescheut, um mit Hightech-Untersuchungen des Berliner Kupferstich-Kabinetts und einiger Forschungslabore die zeitliche Entstehung zu bestimmen. Aber anscheinend hatte damals noch keiner die angeblich mit Stichen direkt ins Metall gegrabenen 'Stiche' des SN genauer mit dem einfachen Blick durch einen unter den Druckern üblichen Fadenzähler oder ein anderes Vergrößerungsgerät betrachtet und als gewöhnliche, mit der Radiernadel freigelegte und dann im Säurebad geätzte Radierungen entlarvt. Es sei eine "unerhörte [!, auch im negativ moralischen Sinne?] Entdeckung für die Wissenschaft und die Kunstgeschichte, dass Galilei auf dem Papier gedacht" habe und "er ... die Vorstellung vom Kosmos revolutioniert" habe. Für dieses 'Denken auf dem Papier' spräche auch, dass 30 von 550 Exemplaren keine gedruckten Mondillustrationen gehabt hätten, und dass - vermutlich wurde Bredenkamp hier falsch verstanden - Galilei vorhatte, sie (alle?) eigenhändig zu illustrieren und umso eine massstabsgetreue Vorlage für die späteren Kupferstiche (resp. Radierungen) zu erhalten, quasi eine 30fache Wiederholung zur steigernden Übung?.

Dieser Artikel geistert natürlich noch heute im 'Netz' wie auch ein Beitrag der [ZEIT](#) vom 21.6.2007 aus der Tastatur des Historikers Achatz von Müller zu einem heutzutage schon vollillustrierten Vor-Serien-Exemplar des Buches vor dem offiziellen Erscheinen. Der Titel der Besprechung "**Physik Oh, schöner Mond**" lässt auf den ersten Blick an Romantik denken, aber er soll wohl eher Bredenkamps von von Müller zuerst einmal übernommener Demonstration dienen, dass der grosse Gelehrte Galilei als Künstler seine Einsichten gewonnen hätte. Doch geht es diesem Rezensenten zuerst mehr um die Befreiung der (heute führenden) Naturwissenschaften vom Diktat der Geisteswissenschaften (und der Theologie), der Rhetorik ("1000 Demostenesse": sic!) und der Naturphilosophie ("1000 Aristotelesse"). Schon Ernst Cassirer und Alexandre Koyré hätten bei Galilei die Synthese von "Konstruktion [= ordnender, auswertender Verstand?] und Empirie" hervorgehoben, während Berthold Brecht die in dem Inquisitionsprozess erwiesene Rhetorik und Erwin Panofsky die Verbindung von Ästhetik und Mathematik gesehen hätten. An letzteren schliesse (eingestandenermassen) Horst Bredenkamp mit seiner Monographie über den Beobachter und Künstler Galilei an. In der "Urküche der Moderne" herrschten (noch)

Theorie (wohl auch Spekulation), Kunst (Ästhetik) und Wissenschaft gemeinsam, und in dieser Atmosphäre sei Galilei sowohl Mathematiker als auch Künstler. Die dazu passende zeitgenössische und lokalpolitische Heroisierung des Florentiners Galilei als quasi (nur zeichnende?) Wiedergeburt Michelangelos durch Lodovico Cigoli hätte der unbefangene Achatz von Müller etwas mehr hinterfragend erwähnen können. Von Müller folgt Bredekamp auch hinter der Verbindung oder Freundschaft Cigolis und Galileis ein heuristisches Prinzip von Natur und Kunst ausmachen zu können, wobei die Zeichnung als Medium zur Anschauung (Ästhetik) und Analyse (Theorie), ja sogar zur Mathematisierung (? = Geometrisierung im Sinne Descartes?) der Wissenschaften beitrage. Von Müller (bzw. der jetzige Rezensent) versteht Bredekamp so, dass dem perspektivischen Denken, das Malerei und Zeichnung modernisiert habe, eine Wahrnehmungskonzeption vorausgegangen wäre, und dass Galileis Griff zum Fernrohr (nur) eine Folge eines entsprechenden Erkenntnisaktes sei. Der Erkenntnisgewinn erfolge nicht aus der Instrumentalisierung der Empirie (also Beobachtung) sondern aus einer ihr vorausgehenden (inneren) Theorie" (z.B. die Mondoberfläche ist nicht glatt?). Galileis "Resultat seiner Beobachtung (sei) eine Theorie der perzeptiven Raumwirkung der Erde" (also der Rückschluss von der Mondoberfläche auf die der Erde oder umgekehrt). Nach von Müller (und Bredekamp) würde Galilei eine Wissenschaftsaxiomatik betreiben, die zur Selbstbeobachtung geführt habe. Wissenschaft sei eine "Kette von reflexiven Beobachtungsvorgängen, die nicht empirisch, sondern allein theoretisch begründet und allein theoretisch ausgewertet" werden könnten.

Nach diesem mehr allgemeinen wissenschaftstheoretischen Kommentar läge der "heuristische Knüller" (der Neuentdeckung von Zeichnungen Galileis) aber darin, wie Bredekamp theoretisch und empirisch die Zeichnung(en) zwischen Ästhetik (also Kunst) und Wissenschaft positioniere. Auch Galilei hätte schon bei der Vermessung der 'Hölle' Dantes diese ästhetisch-wissenschaftliche Funktion der (seiner) Zeichnung theoretisch und praktisch vorgeführt. Konkreter und bodennaher wird von Müller, wenn er die "herausragende Leistung des Buches" in dem minutiösen Nachweis des New Yorker Fundes ("Trouvaille") als "autobiographisches Rarissimum" und als "Handexemplar Galileis" mit den handzeichnerischen Entwürfen für die Illustration der gedruckten Auflage preist. Von Müller kommentiert nicht Bredekamps Argumentation, dass die zeichnerische Leistung Galileis (schon hier und vor den länger bekannten Florentiner Mondzeichnungen) seine eigentliche Erkenntnisleistung und keine blosse "Wiedergabe" darstelle, da das

Fernrohr nur Segmente des Mondes erfasst habe, und das Bild des Ganzen im Kopf und mit der Zeichnung entstanden sei. Es gelänge Bredekamp auf geradezu "atemberaubende Weise" die "Erkenntnis weisende [= förderliche?] Funktion des Bildes" (hier der Zeichnung) ... zu belegen auch in einer Trilogie mit Hobbes und Leibniz (vgl. Gilles Deleuze) neben Galilei. Nachdem von Müller rhetorisch mit dem wissenschaftlich empirischen Mondzitat bei Cigolis 'Himmelskönigin' in Rom einen Schlussakzent gesetzt hat, bringt sein allerletzter Abschnitt doch noch zaghaft und undeutlich etwas an Kritik vor, wie zur Theorie der Zeichnung oder klarer, dass Galilei mit dem "Stil (Erfindung = Theorie) moderner Wissenschaft" - also Konkurrenz und Beschleunigung - protagonistisch in Verbindung zu setzen sei. Von Müller meint ohne dabei Namen zu nennen, dass sich ähnliches in den Geisteswissenschaften und unter den Humanisten schon des 15. Jahrhunderts abgespielt habe. Die zentrale Einsicht "dieses klugen und bienenfleißigen Buches": "Alle Erkenntnis bedarf formgebender Zusammenhänge" sei wohl so allgemein wie der Vorteil der Kritiker gegenüber den Autoren.

Nach dieser Sicht eher eines Wissenschaftshistorikers und nach dem offiziellen Erscheinen des Buches hat sich auch sehr rasch (eilig, hastig?) ein Kunsthistoriker wie der erfahrene Willibald Sauerländer – jetzt kostenpflichtig in der 'SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG' vom 30.7.2007 - des Bandes angenommen: **"Licht- und Schattengebilde von der Hand des Astronomen – Die Leuchtkraft der Bilder: Horst Bredekamp hat ein rasantes Buch über Galileo Galilei als Künstler geschrieben"**. Bredekamp gehöre zu denen mit prinzipiellen Fragen, die die "Aufgewecktesten unter den Kunsthistorikern gegenwärtig stimulieren, in Bewegung setzen, manchmal auch verunsichern oder abstürzen (lassen)". Zuvor wendet aber Sauerländer sich dem Altmeister Panofsky zu, der mit seinem 2012 mit einem Nachwort von Bredekamp neu herausgegebenen Aufsatz(en) "Galilei as a Critic of Arts" von 1954/56 schon die These vertreten hätte, dass die ästhetischen Einstellungen Galileis seine naturwissenschaftlichen Überzeugungen beeinflusst hätten, was Panofsky in einer revidierten Fassung unter Einfluss des Wissenschaftshistorikers Alexandre Koyré zu "Ästhetische Haltung und wissenschaftliches Denken" etwas modifizierte. Sauerländer (und natürlich auch Bredekamp) fragt weitergehend nach der eigenen künstlerischen Tätigkeit Galileis oder nach dem "zeichnenden Naturforscher", wobei er auf die bekannten sieben, "erstaunlich subtilen", von Samuel Edgerton gar mit Tiepolo in einem Atemzug genannten Tuschezeichnungen (eher Malereien) in Florenz verweist, die - ebenfalls nach Edgerton - einfach, aber professionell zur Kunstgeschichte wie zur (anschaulichen)

Naturwissenschaft gehören würden.

Sauerländer kommt nun auf das "fulminante(s) neue(s) Buch mit dem flammenden Titel 'Galilei der Künstler' von Bredekamp zu sprechen, dessen "stupende Produktivität und Imagination" seit 20 Jahren ('Thomas Hobbes, 'Visuelle Strategien', 1999 und 'Das Fenster der Monade - Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst', 2004) er hervorhebt. Diese Versuche solcher 'visueller Denkformen' seien das (weltweit) kühnste Projekt einer Renovatio der kunsthistorischen Kompetenz" vor dem Hintergrund des 'Pictorial Turns' und der ausufernden Bildwissenschaft. Die "Trouvaille" der den Illustrationen näherstehenden Tuschezeichnungen hätte Bredekamps "atemlos geschriebenes Buch" befeuert. Der Leser (u.a. Sauerländer) sehe sich mit einer fast unwiderstehlichen, stilphysiognomischen Evidenz konfrontiert, dass diese Zeichnungen Ausdruck von der Persönlichkeit Galileis und von dem Konkurrenz- und Zeitdruck um 1610 wären. Sauerländer stimmt Bredekamps Argumentation zu, dass das New Yorker Exemplar noch ohne Illustrationen wegen der Druckfehler der eigentlichen illustrierten Auflage vorangehen würde, aber auch, dass dadurch die Zeichnungen den 'Stichen' (jetzt Radierungen) gegenüber ein zeitliches 'Prae' hätten.

Skeptischer ist Sauerländer, ob man "allen Avancen dieser Tour de Force folgen" müsse (oder könne, dürfe), wie bei Bredekamps Vermutung, dass Galilei unter Zeitdruck ("zupackende Unbeholfenheiten") selbst zum Grabstichel gegriffen habe. Er kommt dann wieder auf die Erweiterung der Kunstgeschichte zu einer allgemeinen Bildwissenschaft zurück, wo aber Bredekamp statt der Medienfrage die Kunstgeschichte durch das Reflexive in und durch Bilder zu einer "Leitdisziplin" der Historie erstrahlen lassen wolle, was er als die "kreativste, verlockendste und auch sympathischste Variante des Projekts Bildwissenschaft" ansehe. Bei der auch bei Panofsky herangezogenen 'Mondsichelmadonna' des Galilei-Malerfreundes Cigoli sei aber doch mehr die Illusionierung von Glaubensinhalten als eine naturwissenschaftliche Demonstration oder eine Klärung von in Sprache unvollkommen übersetzbarer Empirie angebracht. Sauerländer spricht damit eine für ihn fundamentale Differenz von symbolischem und kognitivem Bild an und schlägt als (angeblich) besseren (aber viel längeren) Titel vor: "Galilei der Naturforscher, welcher mit Bildern demonstrierte". Warum zwischen den (noch zaubernden) Künstlern und dem (entdeckenden-täuschenden) Galilei die "Entzauberung der Welt" (Max Weber) stehen soll, lässt Sauerländer abschliessend im Raum oder etwas als Frage stehen. Vielleicht sollte man auch heute eher von einer 'narzistischen Kränkung'

des von der Mitte und der Spitze gedrängten 'Homo sapiens' sprechen.

Den kurzen Artikel **"Wie Galilei die Mondgebirge entdeckte"** von Thomas de Padova aus der 'Neuen Züricher Zeitung' vom 26.08.2007 wollte der Schreiber dieser Zeilen für über acht € aus Prinzip nicht herunterladen. Er ist aber auch etwas versteckt im [Netz](#) zu finden. Immerhin ist darin interessant, dass auch Bredekamp anfänglich 2005 grosse Zweifel an der Echtheit und Eigenhändigkeit der aufgetauchten Zeichnungen hatte.

Etwas später, aber vor dem 10.10.2007 schaute Alexander Cammann von der [TAZ](#) in das Buch, **"In den Himmel ..."** und den Mond allerdings mehr journalistisch. Er weist auf die "Seelenwanderung von Michelangelo zu Galilei", die Epoche der (Spät-) Renaissance mit den Kräften von Glauben, Wissen und Kunst, die Leistungen Galileis wie die Fallgesetze, den Vertreter des kopernikanischen Weltbildes, den Entdecker der Jupitermonde, der Sonnenflecken und der Mondoberfläche, das Inquisitionsoffer u.ä. hin, vor allem aber auf die Bedeutung der Anschauung. Horst Bredekamp führe in seiner Studie als ein "atemberaubendes Abenteuer der Erkenntnis" die zentrale Einsicht vor, dass "der Wissenschaftler Galilei ... nur möglich durch den Künstler Galilei" gewesen wäre. Bredekamps akademische Karriere als einer der renommiertesten und wirkmächtigsten Geisteswissenschaftler, der rastlos ... an der Erweiterung der Kunstgeschichte als neuer Leitwissenschaft unseres visuellen Zeitalters arbeite, von den Anfängen 1975 mit einer marxistischen (!) Dissertation über 'Kunst als Medium sozialer Konflikte' wird kurz aufgerollt. In seinem Forschungsmittelpunkt stünden die 'visuellen Denkformen', die er in dem Buch zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Panorama von Galileis Welt ausgeweitet habe. Im Buch fände sich eine "Materialschlacht aus immensen Kenntnissen", eine digitale Bildanalyse und die Vermittlung der Vielseitigkeit und Kontakte Galileis v.a. auch im künstlerisch-ästhetischen Bereich. So hätte Galilei statt einer Torten-Scheibe das Oberflächenrelief des kugelgestaltigen Mondes erkannt. Gleichfalls zitierte Cammann Bredekamps Äusserung von der Produktion und Publikation einer (doch recht kleinen) Schrift "gleichsam in Lichtgeschwindigkeit", sogar mit "Illustrationen", die in ihrer "künstlerischen (etwas widerspruchsvollen) Präzision und Wildheit" nicht nur Tiepolo sondern jetzt auch noch Turner vorwegnehmen. Als spannende Detektivarbeit charakterisierte Cammann Bredekamps Behandlung der galileischen Entdeckung der Sonnenflecken und die künstlerische Wiedergabe dieser Beobachtung durch Galilei selbst. Seine künstlerische Begabung - so folgt Cammann Bredekamps "Hang zur

Überwältigungsästhetik" (? oder eher -rhetorik?) - hätte erst bei den Flecken als auf der Oberfläche der göttlich reinen Sonne selbst befindlich Galilei die nötige und richtige Einsicht vermittelt, während die Konkurrenten (wie Christoph Scheiner), die - theoretisch bei geringerer Auflösung und schlechterer Bildqualität ihrer Teleskope vorstellbar - eher an Schatten von irgendwelchen Sonnentrabanten gedacht hätten. Cammann bringt Bredekamps pathetische Formulierung (von S. 251): "Der Stil (wäre) ein Erkenntnisträger geradezu kosmischen Ausmaßes" geworden. Der letzte Abschnitt ist dem Nachleben bzw. dem Nachruhm Galileis gewidmet, zu dem Bredekamp erneut ein Monument für "das Genie Galileis geschaffen" hätte, indem er ihn am (florentinischen) Künstlerhimmel als 'Fixsternchen' zwischen Michelangelo, Botticelli und Leonardo verortet. Der Autor hätte sich selbst damit "als ein Künstler erwiesen". Welch ein Lob!: 'Bredekamp, der (kunstwissenschafts-geschichtliche) Künstler, - Hobbes - Leibniz - Galilei'.

Die Rezension des Berliner Naturwissenschaftshistorikers Jürgen Renn in der [FAZ](#) vom 16.11.2007 ist betitelt **"Die Frau im Mond"** [oder besser: auf dem Mond?] - **ein beeindruckendes Netzwerk von Kooperationen ...** und beginnt mit der 1931 renovierten pockennarbigen Mondsichel der Madonna des Galilei-Malerfreundes Cigoli von 1610. Eine Novität sei der aus einer südamerikanischen Privatsammlung aufgetauchte "Sternenbote" mit "bezaubernd schöne(n) Handzeichnungen" offenbar als Beleg für die Kooperation von Kunst und Wissenschaft um 1600. Renn erwähnt den Aufsatz von Erwin Panofsky als kuriosen, aber nicht sehr ernst genommenen Vorläufer. Bredekamps Anliegen sei es, die Schlüsselrolle 'visueller Denkformen' in der Begründung der modernen Naturwissenschaft aufzuzeigen und zwar mehr als ein "innovativer Ansatz jüngerer Kunstgeschichte" oder eine "interessante Marginalie der Wissenschaftsgeschichte". Die Medien der Reflexion der beiden Disziplinen seien Texte, Bilder und Artefakte (? auch Maschinen?). Renn versteht Bredekamp so, dass Galilei als Künstler, Kunstgeprägter, als (Kunst-) Kritiker, Mitglied von Künstlernetzwerken und als Forscher selbst in seinen (wissenschaftlichen) Bildern seine tiefsten wissenschaftlichen Überzeugungen und "Denkmotorik" zum Ausdruck gebracht hätte. Renn fragt (sich), ob die zahlenmässig viel grösseren und vernachlässigten geometrischen und mechanischen Zeichnungen nicht ebenso "Ausdruck einer gestaltenden Reflexion der Welt" seien, zumal dieser Bereich gegenüber der Astronomie die grösste wissenschaftliche Leistung Galileis darstelle. Renn führt Galilei-Illustrationen zur Parabel-Ballistik der Artillerie an. Derartiges hätte Bredekamps kühne Thesen noch bestätigen können, auch das von Bredekamp rekonstruierte Übertragungsverfahren. Allerdings gibt Renn keinen genaueren Hinweis.

Bredenkamps Galilei-Buch sei der Versuch gegen (die) Tradition alter Wissenschaftstheorie die Welt des Sinnlichen nicht als empirisches Rohmaterial abstrakt-logischen Denkens abzutun, sondern als eigenmächtige Formbestimmung naturwissenschaftlicher Erkenntnis wiederzuentdecken nicht im Rahmen einer übergeordneten allgemeinen Kulturgeschichte sondern eingedenk der Bedeutung des Bildes in der Naturwissenschaft und des Geistig-Intellektuellen des Bildes in der Kunstgeschichte. Bredenkamps Buch sei klar, detailreich, umfassend nach diesen beiden Fachwelten hin. Seine Aussagen seien durch ein beeindruckendes Netzwerk von Kooperationen (ab-)gestützt, geradezu "betörend" illustriert und allseits auch vom Verlag gut ausgestattet (und betreut?). An (notwendig) Strittigem erwähnt Renn Datierung und Bestimmung der handillustrierten Mondsequenzen, aber auch den Begriff des 'Denkstils' als Klammer von Kunst- und Wissenschaftsgeschichte, weil damit (ähnlich dem 'Kunstwollen'?) das Wechselverhältnis von Individuum und Kollektiv nicht so zum Ausdruck käme. Die von Bredenkamp geschilderte rekonstruierte Entstehungsgeschichte der Bilder könne zu einem Heroenkult Galileis (nicht nur Vater der experimentellen Methode, sondern auch der des wissenschaftlichen Stiles der Moderne) missverstanden werden oder postmodern als Einblick in "laboratory life" voll von Zufall und Beliebigkeit. Renn kritisiert nochmals Bredenkamps Konzentration auf die Astronomie und die zeichnerischen Fertigkeiten und anderen Einseitigkeiten wie die Bewertung von Ostilio Ricci, dem Galilei ebenso seine "mathematische Virtuosität" (!?) wie seine (geometrischen oder künstlerischen?) Zeichenkünste verdanke. Zu knapp geraten seien technische Aspekte wie die Entwicklung der (nicht nur) von Galilei verwendeten Fernrohre. Unter der Überschrift "Motorische Intelligenz" sieht Renn das Potential des Buches "wissenschaftliche Leistungen als konstruktive Akte und ihre Medien durch die 'motorische Intelligenz' als externe Repräsentation des Denkens [Idee, Innovation des einzelnen Wissenschaftlers?] in der Vermittlung des Schöpfungsaktes und dem kollektiven Wissen einer Zeit" zu begreifen. Der nächste Abschnitt mit dem "Verlust von Möglichkeiten Neues Wissen" durch visuell geprägte Denkform in breiten Kontexten der Gegenwartskultur gesellschaftlich reflektieren zu können, statt diese (Denkformen?) vorzugsweise als Werbemittel einzusetzen, bleibt dem Autor dieser Zeilen etwas unverständlich.

Die motivische Klammer, dass schon 1616 eine graphische Reproduktion die Cigoli-Madonna wieder wie gewohnt auf einer unbefleckten, sauberen Mondsichel stehen lässt, beschliesst Renns Rezension auch mit der (eher unwissenschaftlichen) Hoffnung oder dem frommen Wunsch, dass Bredenkamps Entdeckungen weder verändert, korrigiert, noch

gar vergessen werden.

Am 15.9.2009 meldete sich in den [Sehepunkte\(n\) Nr. 9](#): "**Horst Bredekamp: Galilei der Künstler**" wieder eine Kunsthistorikerin Marion Bornscheuer vom Wilhelm-Lehmbruch-Museum Duisburg aus kritisch zu Wort allerdings noch gegenüber der Erstaufgabe von 2007, aber dankenswerterweise mit Seitenreferenz. Sie greift Alexander Cammanns Äusserung von "Bredekamps Projekt" auf mit der Krönung der Trilogie durch dieses Galilei-Buch. Im Folgenden wird die Vorläuferrolle des Panofsky-Aufsatzes herausge- und Bredekamp die These unterstellt (oder vorgehalten), dass jede (zeichnerische) Handbewegung über den Charakter ganzer Kosmologien zu entscheiden vermöchte - man ist an quantenphysikalische Schmetterlingsgeschichten erinnert. Des Autors Absicht sei "Die Rekonstruktion von Galileis zeichnerischer Intelligenz". Dabei seien ihm "drei Geniestreiche" gelungen: 1. die Erstpublikation eines Exemplars des 'Sternenboten' (quasi aus dem südamerikanischen Nichts) - 2. die ungewöhnliche Verschränkung von Text und Bild - 3. Ein neues "Galilei-Image" neben den führenden Kosmologen als aktives Mitglied der damaligen Kunstszene.

Als bisher Einzige weist Marion Bornscheuer auf den Aufbau des Buches hin: die "Hand" und "Galilei der Künstler" als Klammer für Mond- und Sonnenoberfläche. Der Quellenapparat würde höchsten Ansprüchen genügen und die Zeichnungen und Stiche seien (alle im Anhang) in Originalgrösse (aber ohne qualitative Bewertung) reproduziert. Aus dem von Cigoli initiierten Mythos von 'Galilei als neuem Michelangelo' ergebe sich im 18. Jahrhundert eine Sichtweise von 'Galilei als Künstler' als Politikum (= allgemeine und öffentlich-politische Auffassungen?), worauf Bredekamp aufbauen kann unter Hinweis auf Ausbildung und Mitgliedschaft der 'Accademia del Disegno', Einfluss auf die Kunstszene und die Eigenhändigkeit zumindest der Entwürfe zu den Mond- und Sonne-Illustrationen. Weiters fällt ihr auf, dass Bredekamp bei den (angeblich) "künstlerischen Finessen" seine stilistische Analyse mit der Beschleunigung durch den technischen Fortschritt konfrontiere, wobei sie doch gewisse Banalitäten (grössere Komplexität und Priorität der Zeichnungen gegenüber den 'Stichen') und fragwürdige Vergleiche z.B. mit Wols kritisch anmerkt. Die ungezähmte und (deswegen) sympathische Emphase ("Nachthimmel über Eiderstedt") habe wohl Alexander Cammann zur Einschätzung Bredekamps "selbst als ein Künstler" geführt.

Zu Recht deutlicher wird die Rezensentin, wenn sie sagt, dass im vorfotografischen und vordigitalen Zeitalter naturwissenschaftliche Ausbildung nur (sehr) bedingt unter dem Aspekt des "künstlerischen Stils" gesehen werden sollte, und weiter, dass Kunst und

Wissenschaft um 1600 noch nicht so auseinander fallen (konnte man aber auch gegen Punkt 1 wieder wenden), wobei sie auf Optik, Geometrie, Mathematik, Euklid als Basis für Künstler und Wissenschaftler verweist.

Die Rezensentin wundert sich andererseits, dass erst durch Bredekamp der Nachweis erbracht worden sei, dass "der Wissenschaftler Galilei nur durch den Künstler Galilei in der Formel von Alexander Cammann möglich geworden sei" und sie fragt sich, ob die Maschinen und die Anatomie Leonardos und die Farbenlehre Goethes ohne das (praktische) künstlerische Vermögen historische Bedeutung erlangt hätten (ja vielleicht gar nicht zu denken) sind. Bredekamps "beeindruckendstes Ergebnis läge in der Feststellung ... Die Zeichnung war Bedingung und nicht etwa Zutat der Analyse" und schliesse endlich eine offensichtliche Forschungslücke. Die Erstpublikation bislang unbekannter Dokumente (wie die SN-Zeichnungen) und der Hinweis auf Förderung von Künstlerinnen durch Galilei eröffneten für die zukünftige Forschung noch weite Felder.

In ihrem Schlusssätzen wartet sie gespannt, ob der Bestseller-Autor Bredekamp seinen 'roten Faden' (die visuellen Denkformen?) wieder aufnehmen und die Geschichte (zu einer Tetralogie oder einer Revision?) fortspinne.

Nach dem zwangsläufigen Erwerb des zumindest in der Uni-Bibliothek Tübingen nicht vorhandenen zweibändigen 'Nachschlags' ('**Galileo's O I + II**): '**Galileis Sidereus Nuncius**' bzw. '**Galilei makes a Book**' (Hg. Horst Bredekamp) ebenfalls im Akademie-Verlag, Berlin 2011 stiess der Rezensent in Band 2, S. 11, Anm.9 auf eine Information, dass David Wootton eine neuere Studie ("New Light on the Composition and Publication of the Sidereus Nuncius", in: Galilaeana 6, 2009, pp. 123-140), die in mehreren Punkten mit der physikalischen Evidenz von Galileis Zeichnungsentwurfstätigkeit in Widerspruch stehe, erstellt habe und im gleichen Band 2, S. 110, Anm. 4, dass Paul Needham sich gegen Woottons Datierungen im Manuskript des SN wende. Weit wichtiger ist auf S. 94/95 die ablehnende Auseinandersetzung Needhams mit dem amerikanischen Astronomen Owen Gingerich, der 2009 in: Galilaeana 6, S. 141-165 mit der Hartnäckigkeit eines 'Sherlock Holmes' nachzuweisen versuche, dass die Zeichnungen im SNML doch Fälschungen seien. Diese Ansicht brächte aber beträchtliche Schwierigkeiten im Zusammenhang, da diese Kopie wegen der Signatur auf der Titelseite eindeutig aus dem Besitz Galileis stamme, und noch deutlicher, dass es ein Probedruck sei, wie Needham noch in Kapitel XIII zeigen werde. Die Fälscher-Hypothese mache folgende Probleme: wie der Fälscher an den bis dahin bekannten einzigen Probedruck herangekommen sei, und

noch deutlicher, an eine Kopie, die unverändert in einer römischen Buchbindung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts geblieben sei, und deren Provenienz direkt auf Galilei zurückgeführt werden könne. Andererseits könne man noch höher auf der Leiter des Skeptizismus hochklettern und argumentieren, dass die Galilei-Signatur auch gefälscht, die Kopie selbst gefälscht, die Buchbindung gefälscht sei, usw.

Der Rezensent machte sich die Mühe und die Kosten diesen Aufsatz **"The Curious case of the M-L Sidereus Nuncius"** (Galilaeana VI, 2009, S.141-165) von Owen Gingerich herunterzuladen, um selbst ein 'Bild' von dessen Überlegungen zu gewinnen. Gingerich schreibt am Ende (S.165), dass er den aus dem Nichts aufgetauchten SNML noch vor dem eigentlichen Ankauf 2005 durch Richard Lan in Autopsie hat nehmen können, und dass er in der Zeit danach (bis 2008) auch in Berlin das Exemplar nochmals hat sehen und darüber auch mit Horst Bredekamp "friendly" diskutieren können. Eine Hauptrichtung des Aufsatzes geht auf den von dem Schreiber dieser Zeilen so nicht nachprüfaren astronomischen Nachweis, dass die Florentiner Zeichnungen 1609, also vor dem SN im Gegensatz zu Bredekamp, entstanden sein müssten. Er sieht (S.160) diese Zeichnungen als Basis für die Radierungen des SN an. Zum zweiten versucht völlig zu Recht Gingerich sich Galileis Vorgehen 'vor Augen' zu halten. Dieser habe sicher nicht direkt vom Teleskop auf die Probedruckseiten gezeichnet oder besser gemalt. Es müssten nicht mehr vorhandene Skizzenblätter vorausgegangen sein. Und Gingerich wundert sich, dass, wenn die Originalzeichnungen schon früher (vor und während des Textdrucks) angefertigt worden seien, nicht gleich auch schon die Druckplatten hergestellt worden seien. Die SNML-Zeichnungen seien Fälschungen, weil die obere Zeichnung (10r oder 10v) seitenverkehrt zur unteren Zeichnung (9v oder 10v) und ein solcher Fehler für Galilei schwer verständlich sei. Gingerich weist auch auf die von Bredekamp und seinem Team vorgeschlagene komplizierte Übertragung auf die Druckplatten hin. Des weiteren hätten alle getuschten Mondkreise 81mm im Durchmesser, unter den Radierungen wäre aber eine mit nur 77mm. Dann (S. 164) würden alle 5 Zeichnungen diese schwarzen Übertragungslinien besitzen, aber es würden nur vier verschiedene Platten gebraucht, da eine Platte doppelt (10r u. 10v) Verwendung gefunden hätte. In seiner Schlussüberlegung (S. 164/65) konzediert Gingerich Bredekamp einen wertvollen Beitrag zu Galileis künstlerischem Hintergrund. Die Selbstanfertigung der Radierungen hält er dagegen für eine Spekulation. Bei den Tuschezeichnungen moniert er, dass (nicht ausreichend) der Hell-Dunkel-Effekt beim Blick durch das Fernrohr wiedergegeben sei. Zusammengefasst (S. 165) sieht er im SNML eine einzig(artig)e Kopie auf schlechtem Papier in Halbblättern

mit Einfach- statt Doppelfaltung. Dass Galilei diese Probe- teilweise Leerdruckfahnen zu einem Band habe zusammenbinden lassen (nach Bredekamp) [und dazu noch für Federico Cesi in Rom als Probeexemplar?, um einen Zeugen der Erstveröffentlichung zu haben?] erscheint (nicht nur) für Gingerich wenig glaubhaft.

Hier wäre die Geschichte der Rezensionen eigentlich zu Ende, wenn der Autor dieser Zeilen nicht an einem mit Wolken verhangenen Sonntagnachmittag im Januar 2013 in Tübingen auf der Suche nach einem digitalen Facsimile des SN in den Weiten des 'Netzes' auf [hier](#) und [hier](#) (**bredekamp-sidereus-nuncius-exemplar-in-falschungsskandal-verwickelt**) gestossen wäre.

Unter der ersten astronomischen Seite liest es sich wörtlich wie folgt: **"Nuncius mit angeblich von Galilei selbst gemalten Bildern offenbar komplette Fälschung:** Vor fünf Jahren war das Buch als "die bedeutendste Entdeckung zu Galilei in mehr als einem Jahrhundert" gefeiert worden ... eine aus dem Nichts aufgetauchte Ausgabe des "Sidereus Nuncius", in dem fünf Abbildungen nicht gedruckt sondern gemalt waren. Ein anfänglicher Fälschungsverdacht schien nach eingehender Untersuchung des Werkes vom Tisch, und ein deutscher Kunsthistoriker schrieb ihm gar eine Schlüsselrolle in der Druckgeschichte des 'Nuncius' zu. Doch fundamentale Zweifel waren immer geblieben ... zumindest an einer Rolle der Handzeichnungen darin als Grundlage für die späteren Drucke - und nun ist offenbar das gesamte Buch im Rahmen eines grossen Buchskandals in Italien als moderne Fälschung entlarvt worden!. Ein Zusammenhang besteht dabei offenbar auch mit einem massiven Buchdiebstahl in der Biblioteca dei Girolamini in Neapel, wo nach der Wiedereröffnung diesen April tausend alte Werke gefehlt hätten. Inzwischen sitzt u.a. der unter dubiosen Umständen berufene Bibliotheks-Direktor Marino Massimo De Caro im Gefängnis, eine schillernde Gestalt. Wie einem Info-Dienst für gestohlene Bücher zu entnehmen ist, hat er inzwischen den von langer Hand geplanten Raubzug gestanden und kooperiert mit der Polizei. Und er steht in einem noch nicht klaren Zusammenhang mit mehreren Galilei-Ausgaben, die sich jetzt als Fälschungen erwiesen haben, darunter auch zwei 'Nuncius'-Exemplare, jenes mit den gemalten Bildern inklusive!. Die Details der Untersuchungen von N. Wilding und von P. Needham kommen erst langsam ans Licht: Offenbar gibt es entlarvende Übereinstimmungen zwischen dem nämlichen Mal-Nuncius und einer anderen Ausgabe sowie weiteren vermeintlichen 'Galileis' - darunter 2005 als Fälschungen erkannten. Die neun falschen Galileis sind mit grossem Aufwand hergestellt worden, mit moderner Drucktechnik, aber trickreich auf alt gemacht - da ist noch viel

Detektivarbeit vonnöten, die u.a. in Deutschland stattfinden wird ..." (Daniel Fischer 26.06.2012).

Der Schreiber dieser Zeilen war zuerst etwas sprachlos, fühlte sich unwillkürlich an die sicher ganz anders gelagerte Werner-Spies-Wolfgang-Beltracchi-Affaire erinnert und dachte daran die weitere Kritik ganz aufzugeben, da sich damit manche Ungereimtheiten beim Lesen des Bredekamp-Buches und beim Verfolgen der teilweise im Netz stehenden Bredekamp-Vorträge erklärt hatten. Aber es gibt von Bredekamp, der 2005 und folgende den 'sensationellen Fund' in alle Welt 'hinausposaunt' hatte, anscheinend zu dieser genauso sensationellen Entwicklung bislang keinen Kommentar. 2011 veröffentlichte er noch mit den anderen Beteiligten des SNML-Projektes den genannten zweibändigen Arbeitsbericht und 2012 im Januarheft der Astronomie-Zeitschrift 'Schattenblick - Sterne und Weltraum' 1/12, einen Forschungsbericht **"Die Geschichte von Galileis O"** immer noch ohne jeden Zweifel an der Eigenhändigkeit, da es neben der Gutenberg-Bibel das bestuntersuchte Druckwerk sei. Hier kommt die auch sehr zweifelhafte Geschichte des doppelten OO (auch =8? für Unendlichkeit, Kosmos stehend?) mit Galilei als neuer Giotto und nicht nur als Michelangelo hinzu. Auch unabhängig von der Echtheitsfrage schien es dem Rezensenten weniger aus Besserwisserei, Pedanterie, Schulmeisterei o.ä. nötig doch mit seinem Kommentar nach der gründlichen und Zeit raubenden Lektüre des Buches weiter zu machen, weil dieses Druckwerk das 'Licht der Öffentlichkeit' sogar in zwei Auflagen gesehen und sie beeinflusst hat und als Paradigma einer neueren Kunst- oder Bildwissenschaft im Grenzbereich von Kunst und Naturwissenschaft verstanden wird und werden soll. Das Werk wird in allen Universitäts- und kunstgeschichtlichen Instituts-Bibliotheken vorhanden sein und vermittelt - wie zu zeigen sein wird - leider ein einseitiges, übertriebenes, verzeichnetes, verzerrtes oder gar verfälschtes Bild von Galilei. Ausserdem ist es ein Beispiel für 'Erkenntnis' aus 'Interesse' trotz aller demonstrierter naturwissenschaftlicher Exaktheit. Mit Bredekamps Ziel das kunstgeschichtliche Analyse-Handwerk nicht zu vergessen und es auf fast alle visuelle Erscheinungen anzuwenden, weiss sich der Rezensent einig allerdings eher in Richtung einer induktiven, nüchternen, kritischen und auch qualitätsbewussten Kunstgeschichte. Für ihn (und seinen beschränkten Mitteln) steht so das sinnliche Kunstwerk am Anfang, gefolgt von der Frage nach dem Sinn, dem Wert und dem weniger subjektiv-cartesischen als objektiven Zweifel an vorgefassten Ideen. Zumindest soll versucht werden hier so vorzugehen.

NUN ZUM BUCH SELBST

Es ist bei heutigem Stand der Digitaltechnik angeraten, das Abbildungsmaterial auf einem Datenträger bzw. Online für den Bildschirm bereitzustellen. Man kann sich 'mal ausmalen oder -denken', wie Galilei heutzutage sich verhalten hätte. So wäre auch der Rezensent gleich und leicht in die Lage versetzt gewesen, um die 'Stiche' von 2007 als 'Radierungen' von 2009 zu entlarven. Es verwundert, dass bei der Autopsie mit guten Augen, Lupe oder Fadenzähler nicht schon 2005 zu Zeiten der 'Entdeckung' dies aufgefallen ist. Auf der etwas zu sehr geschärften Abb. 678 z.B. ist es dem Rezensenten aber nicht möglich den Druck eindeutig als von einer gestochenen Platte stammend zu erkennen, zumal es ja auch Mischformen (v.a. im 18. Jahrhundert) gibt, ganz zu schweigen, ob es sich letztlich um eine Fälschung bei den Tuschezeichnungen des SNML handelt, auch im Verhältnis zum Duktus der Briefillustrationen und den bekannten, Galilei zugeschriebenen Florentiner Pinselzeichnungen. Gerade, wenn es sich wie bei Bredekamp um das 'Künstlerische' (sprich: Qualität) dreht, ist eine 'Reprotechnik möglichst des plus ultra' (hier anscheinend nur der schnellere, billigere und variabelere Digitaldruck) anzustreben und nicht wie bei der unscharfen Abb. 667 oder den etwas zu kontrastarmen und nach der Bezifferung neu angeordneten bekannten Florentiner-Zeichnungen von Mondphasen im Vergleich mit der Abb. S. 20 des obengenannten Kataloges. Wenn man aber im **Vorwort** liest, dass die Alexander-von-Humboldt-Stiftung und die Max-Planck-Gesellschaft finanziell und einige Institute mit Know-How und Equipment beigetragen haben, ist der Betrachter doch etwas enttäuscht.

Fast unmerklich ist man auch schon beim Inhaltlichen angelangt. Der ganze Text Bredekamps lässt sich auch fast als Bildlegende begreifen oder lesen. In dem im September 2008 für die zweite korrigierte Auflage verfassten Vorwort kann Bredekamp schon einige positive Rückmeldungen in Gestalt von wissenschaftlichen Arbeiten in seiner Richtung vorweisen. Von den mittlerweile aufgelaufenen Kritiken erwähnt er nur die Jürgen Renns, der ihn in seiner Auffassung vom Künstler Galilei als integraler Bestandteil des Forschers Galilei (oder anders herum?) und der gestaltenden Hand als Denkorgan in einem interdisziplinären Raum, Feld bestärkt habe. Neben einigen Forschungsnachträgen fällt die 'Fehlerbeichte' sehr knapp aus. Der 2012 ins Lager der Fälschungs-Anhänger gewechselte Buchhistoriker Paul Needham bestätigte Bredekamp noch beim SNML den Status von Korrekturfahnen. Bei dem kapitalen Fehler der Technik habe sich (erst) durch

Irene Brückle " ... die Erkenntnis ergeben, daß diese Mondillustrationen nicht etwa Kupferstiche sondern Radierungen darstellen" (besser vielleicht: sind). Durch die "amateurhafte Form dieser Illustrationen" gäbe es eine "tentative Gewissheit", dass Galilei selbst "Hand angelegt habe. Bredekamp kündigt gleichzeitig eine weitere Monographie: "Galileis O" im Akademie-Verlag, Berlin für 2009 an. Es ist wohl damit die erwähnte zweibändige englisch-internationale Produktion von 2011 gemeint.

Das erste der zwölf (auch als symbolische Zahl zu verstehen?) Kapitel "**I EINLEITUNG: GALILEIS HAND**" ist also seiner auch künstlerischen Handschrift gewidmet und es beginnt ("**1. Die Stadtskizze**") mit einer zwischen 1610 und 1613 zu datierenden sepiaartigen Federskizze einer befestigten Unter- und Ober-Stadt auf der Rückseite eines Blattes mit Kalkulationen für die Jupitermonde. Bei Bredekamps visuell-geistigen Einfühlungen und Vertiefungen erinnert ihn das (motivbedingte) Kubische an Luca Gambiasso oder die Kubisten Anfang des 20. Jahrhunderts und er sieht wegen des Hell-Dunkels bzw. Sonne und Schatten im Vergleich mit einer auf einer späteren Seite desselben Kodexes angebrachten Hell-Dunkel-Skizze der Mondoberfläche "denselben Galilei, der in diesem Moment die Kosmologie revolutionierte". Der hoffentlich etwas weniger emphatische und voreingenommene, unbefangene Betrachter wird immer unter Vorbehalt der Verlässlichkeit der Abbildungen auch wegen der Grössenverhältnisse eigentlich einen anderen Strich (vielleicht gar eine andere Hand) und eine andere Tusche erkennen. Dass in Abb.5 die längliche Aufwerfung mit dem unteren kreisförmig (oval projiziert) geschlossenen Krater identisch sein soll, kann kaum nachvollzogen werden. Im übrigen würde der Rezensent beide Abbildungen künstlerisch gesehen nicht überbewertet sehen wollen. Sie dürften unterschiedlich direkt den Seheindruck 'lunarischer und sublunarischer' Art wiedergeben mit dem Problem dreidimensionaler Wirkung auf der Fläche.

Nach diesem mässig künstlerischen (auch gedanklichen) Vorspiel kommt Bredekamp mit "**2. Der Eigenwille der Originale**" zum Grundsätzlichen und zum Ausgangspunkt seines ganzen Unternehmens und das sind Erwin Panofskys Aufsätze von 1954/56: 'Galileo as a Critic of the Arts' (immer mit 'Galilei als Kunstkritiker' übersetzt) und "Galileo Galilei und die Bildkünste" mit dem Untertitel: "Ästhetische Haltung und wissenschaftliches Denken", wobei darin der von Bredekamp angesprochene Punkt der Verdrängung der seit Kepler elliptischen statt kreisförmigen Planetenbewegungsbahnen durch Galilei wegen dessen auch am Beispiel Ariost stärker renaissancehaften, weniger manieristischen ästhetischen Prägung als Ursache herangezogen wird. Der menschlich naheliegendste Grund dürfte in

der Egomane und im Konkurrenzdenken Galileis o.ä. gelegen haben. Bredekamps Anliegen sei es, Panofsky zu "unterlaufen" (oder zu vertiefen?) über die (teilweise nicht bewussten) ästhetischen Prägungen bis in die Hand, die "zeichnende Verdichtung, in der jede Handbewegung über den Charakter ganzer Kosmologien zu entscheiden" in der Lage wäre (also: Linien, Striche, Flecke ... und nicht nur Worte, die die Welt veränderten).

Im weiteren macht Bredekamp einen "Eigenwillen seiner Zeichnungen und Stiche" (S. 6, statt Radierungen?) aus und er möchte sich auf die quasi figurativen Darstellungen beschränken. Er spricht wie Jürgen Renn von einem grossen Umfang dieser Zeichnungen, aber auch sie seien (wohl aus gutem Grund) bislang kaum als Produkte einer spezifisch gestaltenden Hand wahrgenommen worden. Demnach hat der Leser eine (willkürliche?) Auswahl vor sich?. Zum (hohen) methodischen Anspruch gehöre es angeblich, dass alle "reproduzierten Darstellungen ... (auf) Originalaufnahmen" beruhen würden, zwar nicht als "Ersatz für die Autopsie aber mit grosser Nähe eines authentischen Eindrucks". Leider ist das von Bredekamp am PC wahrgenommene "historische(s) Theater" hauptsächlich nur in der fast gefährlichen digitalen Vergrösserung imaginär sich vorzustellen. In der "Rekonstruktion von Galileis zeichnerischer Intelligenz", seinen visuellen Denkformen, läge des 'Buches Kern'. Bei dem "Tiefenblick in (Galileis) Denkmotorik" greife Bredekamp auf die Morelli'sche Methode zurück, um an 'kritischen Formen' (an unkünstlerischen wie in Beziehung zu dem Kunststandard stehenden Formelementen), Konstanten, Merkmale, Besonderheiten u.ä. abzulesen. Durch die Gewichtigkeit der individuellen zeichnenden Handbewegung z.B. in der Objektivität (Objektivierung) des kontemplativ bleibenden und veränderlichen Gedankens und durch die moderne "motorische Intelligenz", "praktische Vernunft" versucht Bredekamp deduktiv seinem Vorhaben ein theoretisches Fundament zu geben.

In Kapitel **"3. Hobbes, Leibniz, Galilei"** erfährt Galilei noch eine personale, autoritätshafte Weiterführung: bei dem leidlich zeichnenden Hobbes die "visuelle Macht" z.B. des Leviathan; bei dem unbegabten Leibniz der "Visus" für die "göttliche Gesamtschau".

Der letzte Abschnitt will noch einmal etwas anspruchsvoll und abgehoben die Bedeutung der Form (nicht nur für die Kunstgeschichte) wieder stärken. In den Sphären von Tanz, Sport und allen Formen der Kunst werde "die Reflexion der Form zum Gefäß einer 'rückstürzenden' Metaphysik, die im Sichtbaren zur Transparenz ihrer selbst gelange. Auf diesen Vorgang zielt die unerfüllbare Hoffnung der Versuche zu Hobbes, Leibniz und nun Galilei".

Wieder auf sachlichere Gefilde führt das Kapitel der Einleitung: **"4. Der Sidereus Nuncius ML** (= Seyla Martayan und Richard Lan)" mit Zeichnungen statt der Radierungen (S.10 ist noch 'Stiche' zu lesen) und einer kurzen Geschichte der Provenienz (19. Jh. in südamerikanischem Privatbesitz, es werden aber keine Namen genannt) zurück. Warum und wie das New Yorker Antiquariat diesen 'Sternenboten' oder diese 'Sternenbotschaft' erworben hat, wird nicht mitgeteilt. Februar 2006 wurde der SNML - bei einer Fälschung sehr mutig - für eine Woche nach Berlin gegeben, wo er durch das Kupferstichkabinett, die Bundesanstalt für Materialforschung angeblich mit modernsten, aber nichtdestruktiven Methoden untersucht wurde, wie auch später noch einmal in den Vereinigten Staaten. Wenn es sich herausstellen sollte, dass dieses SN-Exemplar, über dessen weiteres Schicksal bislang nichts mehr verlautet wurde, doch eine Fälschung ist, dürfte dies kein Ruhmesblatt für die entsprechenden Forschungslabore bedeuten.

Im folgenden abschliessenden Kapitel der Einleitung: **"5. Dank"** wird William S. Shea für das Korrekturlesen, dem schon genannten Rezensenten Jürgen Renn als einer der Initiatoren und David Freedberg für das VII. Kapitel (SNML) gedankt. Als Ratgeber werden Valeska von Rosen, Heiko Damm (Florentiner Malerei um 1600), Dieter B. Herman (Astronomie) und Albert van Helden (Sonnenflecken) genannt. In einzelnen Punkten hat noch ein Netzwerk von 37 Personen darunter Gottfried Boehm und Alexander Perrig ideell und materiell, das Rudolf-Wittkower-Stipendium der Biblioteca Herziana für den Ordinarius Bredekamp Unterstützung geleistet. Ausserdem werden die Humboldt-Universität (Forschungsteam "Requiem"), das Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik genannt. Beim Buch selbst (Text, Register, Bibliographie) und für die Übersetzungen aus dem Italienischen und Lateinischen hatte Bredekamp glücklicherweise zahlreiche weitere Zuarbeiter. Die Bildvorlagen wurden aus dem Warburg-Preis der Stadt Hamburg (2001) finanziert. Die "großartig plastischen Photographien des SNML vom Original" werden Barbara Herrenkind verdankt, die Buchgestaltung Petra Florath. Bredekamp erwähnt auch die Privilegien als Permanent Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin und die Mittel der Max-Planck-Forschungspreises (Sommer 2006). Abschliessend und sehr persönlich werdend widmet er dieses Buch "dem unvergleichlichen Nachthimmel über Eiderstedt" (Westküste Schleswig-Holstein), in den er im April 2007 mit dem Teleskop geblickt hätte.

Das Hauptkapitel: **"II. GALILEI ALS NEUER MICHELANGELO"** (S. 12-24) soll ("**1. Die Verweigerung des Grabmals**") die vom Galilei-Schüler und -Nachlassverwalter Vincenzo Viviani betriebene Geistes- und Kunst-Heldenverehrung Galileis als wiedergeborener,

seelengewanderter neuer Michelangelo ("**2. Die konstruierte Seelewanderung**") mit dem dann erst 1737 errichteten gegenüberliegenden Grabmal ("**3. Michelangelo und Galilei vereint**") in Santa Croce, Florenz verdeutlichen. Aber damit ist, wie die im 18. Jahrhundert gesetzte Inschrift aussagt, eine Vergleichbarkeit der beiden Lokalheroen nicht im künstlerisch-ästhetischen Bereich beabsichtigt, was auch die schon 1612 erfolgte Einschätzung Galileis durch den befreundeten Maler Lodovico Cigoli als Zerstörer des alten naturwissenschaftlichen Weltbildes ähnlich Michelangelo bei der Überwindung des vitruvianischen Regelwerkes andeutet. Ob sich das Grabmal Galileis in einer gewissen Anlehnung an das seines päpstlichen Widersachers Urban VIII durch Bernini so als Zeichen gegen Rom gedacht war, wie Bredekamp meint, ist doch mit Fragezeichen zu versehen. Auch wenn der Autor selbst (S.17) von einer komplementären Heroenfeier in Kunst und Wissenschaft schreibt, versucht er über Vivianis 1654 verfasster Galilei-Biographie in Anlehnung an Vasaris Vita des Giotto (**4. "Galilei und Vasari"**) Galilei wieder in die Nähe zur Kunst zu bringen. Bredekamps Formulierung, dass durch das Giotto-Vasari-Vorbild Galilei "dem Rang des Begründers einer neuen Malerei gleich(käme)", ja "daß er selbst eine künstlerische Bestimmung gehabt habe", ist einfach eine verfälschende Verbiegung in die Kunst-Richtung. Eindeutiger und auch eine rechtfertigende, argumentative Keimzelle des Buches ist Vivianis auch im italienischen Original wiedergegebene Äusserung: "Er betätigte sich mit großem Vergnügen und mit wunderbaren Erfolgen in der Zeichenkunst, in der er ein so großes Genie und Talent hatte, dass er selbst den Freunden später zu sagen pflegte, daß, wenn er in jungem Alter die Macht gehabt hätte, sich den Beruf selbst zu wählen". Aber auch dies m(ü)ss(te) man kritisch hinterfragen: ist das Lobhudelei eines (noch) gross(er)en Mannes?, eine Übertreibung?. Sind damit nur die im Buch von Bredekamp von Feder-Tuschezeichnung bis Radierung reichenden Abbildungen seiner Schriften gemeint?. Bei dem "wunderbaren Erfolg" von Galileis künstlerischer Tätigkeit müssten eigentlich noch bislang unbekannte Zeichnungen vorhanden sein.

Und noch ein zweiter, schon für Panofskys Argumentation wichtiger Satz zum 'theoretischen' Kunstverständnis Galileis, seinem sicheren Kunsturteil, wird für Bredekamps Buch von basaler Bedeutung: "und wahrhaftig wirkte die Neigung zur Zeichnung in ihm weiterhin so natürlich und ihm zugehörig, und (er) erwarb sich mit der Zeit einen so vortrefflichen Geschmack, daß die besten Künstler darunter Cigoli, Bronzino, Passignano und Empoli und andere berühmte Maler seiner Zeit sein Urteil über Gemälde und Zeichnungen dem eigenen vorzogen".

Bredenkamp schliesst noch eine weitere Äusserung Vivianis an, dass Galilei diese genannten Maler seine liebsten Freunde genannt habe und somit in einem Milieu der bildenden, visuellen Künstler (anscheinend nicht so sehr der Musiker) gelebt habe. Mit Galileis "übernatürlicher Gabe" im Kunsturteil rücken Viviani und Bredenkamp ihn unterschwellig wieder in die Nähe des Kunstheroen Michelangelo als "Richter in Kunstfragen" so z.B. in Wiederholung "Über das Wohlgefallen hinaus, das er an der Malerei hatte, besaß er einen vollkommenen Geschmack für Werke der Skulptur und der Architektur und aller Künste, die der Zeichnung unterstellt sind" und (der ältere) Cigoli hätte bei ihm die Perspektive erlernt. Im Schlusssatz auf S. 24 scheint Bredenkamp dem sicher übertreibenden Lob des Galilei als grossem "Künstler und Kunstverständiger" kritiklos zu folgen. Vielleicht sollte man sich aber die Situation von 1639-1642 vor Augen halten, dass Vincenzo Viviani (1622-1703), der junge Schüler, Gehilfe des völlig erblindeten Galilei, der wohl vermehrt sich der Musik und der Laute zuwandte, Erzählungen über Kunst und Künstler unter dem Verlust des Augenlichtes und als Nachlassverwalter später die Quellen dahingehend auswertete, um sie in seiner Galilei-Biographie von 1654 zu einer Lobeshymne auf den visuell-künstlerischen Galilei zu verarbeiten. Bei Panofsky wird auch stark auf den literarischen Galilei abgehoben. Dem Rezensenten ist nicht bekannt, ob auch ähnlich 'Galilei als Musiker' oder neutraler 'Galilei und die Musik' untersucht wurde, zumal der Vater Galileis (1520-1591), Tuchhändler, Komponist, praktischer Musiker (Lautenist) und Musiktheoretiker, -schriftsteller seinen ältesten Sohn neben dem Zeichnen v.a. anfänglich in der Musik unterrichtet haben soll. Nach diesem literarischen Argumentationsfundament wird versucht auch den visuellen Beweis anzutreten unter dem etwas verwunderlichen, eher einschränkenden Titel:

"III. KÜNSTLERISCHE EVIDENZ ALS KULTURKRITIK". Am Anfang stehen **"1. Jugendskizzen"** (Fig.1a u. b), wobei aus einer kleinen Gruppe "zufällig überlieferter Zeichnungen ... auf der Ebene von 'Servietten-Zeichnungen' nur ein "Blatt (wohl das Beste?) der Vorderseite" (? Vorderseite eines Blattes? = fol. 56r) und ein weiteres (fol.101v) als Umschlagblätter einer frühen (um 1584) Schrift Galileis herangezogen wurden. Wie schon oben angedeutet lassen sich die Einschätzungen Bredenkamps als Kunstwissenschaftler nur an der Abbildung im Ausst.-Kat. 'Il Cannocchiale e il Pennello', Pisa 2009, S. 79 nachvollziehen. Die "geometrischen Formen" (Faltungen von Schachtelgebilden?) in Rötelstift sind - wie er bemerkt - wie von Schülerhand, künstlerisch völlig unbedeutend wirkend und angeblich auf eine Wiederverwendung des Blattes

zurückzuführen. In den darüberliegenden sepiaartigen Federzeichnungen samt den Kalkulationen empfindet Bredekamp die angewinkelt sitzende weibliche Rückenfigur mit dem etwas unorganischen linken Arm und die überdimensionierte Hand "als surreales Element eines Kompositums". Den darunter befindlichen Tierkopf sieht der Autor als Esel an; aber es könnte sich auch um eine Hirschkuh (ähnlich wie auf dem zweiten Blatt)

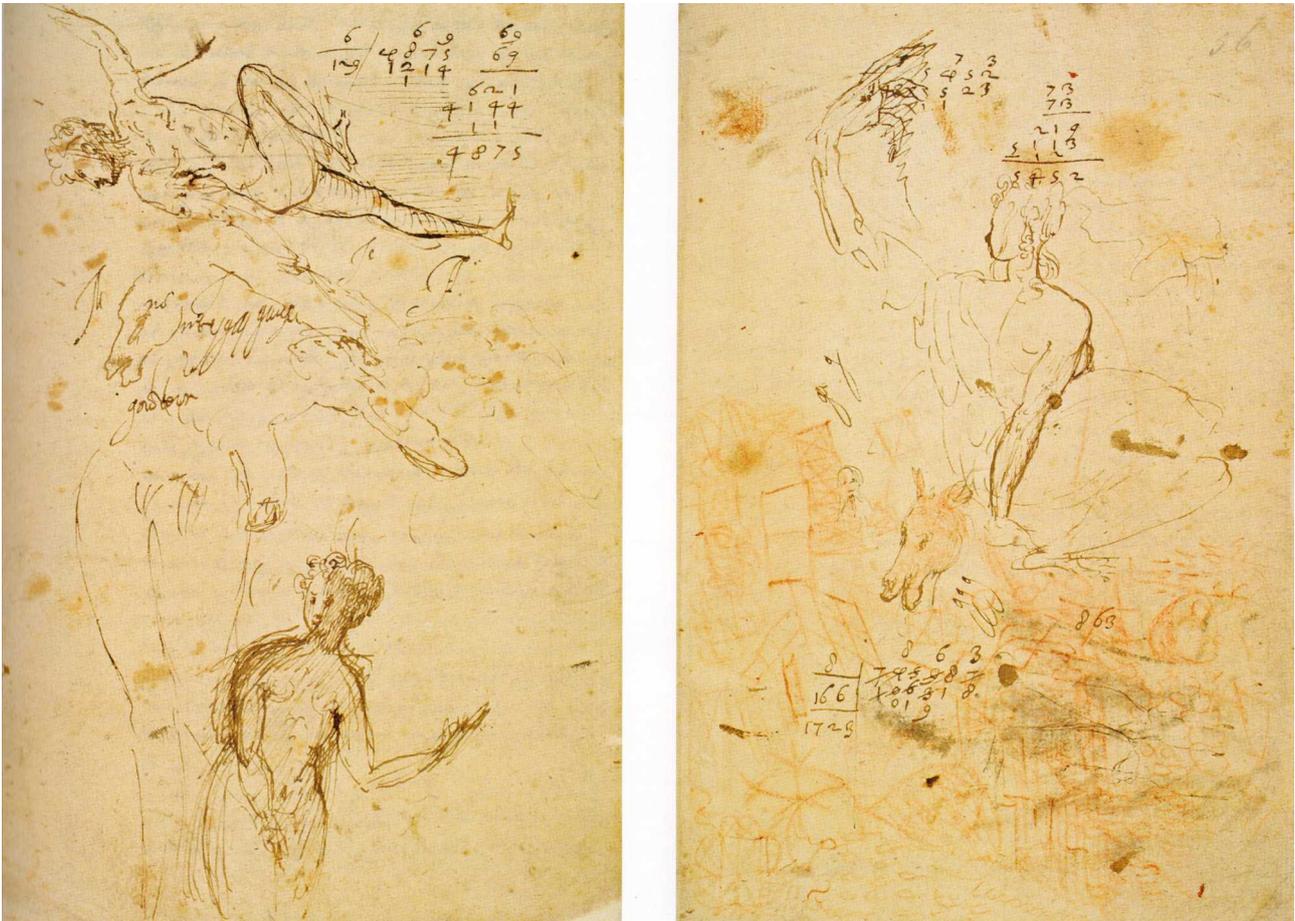


Fig.1 a u. b: Galilei, Figurenskizzen und Berechnungen, Feder auf Papier, um 1584, BNCF, Gal.46; aus: Il Cannocchiale e il Pennello, Pisa 2009, S.79

handeln. Mit gleicher Feder gezeichnet ist eine nackte, höchstwahrscheinlich weibliche Figur, die ein Tuch mit der linken Hand hochzieht. Darunter sieht es so aus, als ob der Zeichner (Galilei) als Rechtshänder seine linke Hand beobachtet hat. Weiter unten erkannte Bredekamp richtig eine ihre Scham verdeckende Nymphe und nur umrissartig einen weiblichen Unterkörper mit Beinen. Von den erkennbaren Schriftzeichen teilt uns Bredekamp leider nur das "no" (nicht "non") und ein "IN" mit. Als Kunstwissenschaftler sucht er nach der Beschreibung eine ikonographische Bedeutung und nach möglichen Vorbildern. So meint er, dass die manieristische Rückenfigur etwas mit dem Elementebrunnen des Bartolomeo Ammanati in Florenz zu tun habe, wofür eine lavierte, aber nicht überzeugende Nachzeichnung (Abb. 18) herangezogen wird. Für die Nymphe

bringt er eine 'Venus felix' und die 'Mediceische Venus' für die klassische Schamhaltung in Vorschlag. Für ihren Kopf zeigt er das Haupt einer 'Proserpina' von Luca Cambiaso. Bredekamp vermutet eine Errettung Andromedas durch Perseus oder eine Sintflut-Rettungsaktion. Der Rezensent denkt eher in Richtung einer Diana-Szene mit ihrer Hirschkuh und ihren Nymphen (also möglicherweise und vorausweisend schon etwas 'Lunarisches').

Wichtiger aber ist die von Kunstgeschichtlern eher umgangene, sicher subjektive qualitative Einschätzung. Hier fallen von Bredekamp folgende Worte: "wilde Strichführung aber auch etwas Bestrickendes ... zügige Hand ... die Schwächen mit Selbstvertrauen ... Beine zwar miserabel, aber umso gekonnter der zügig variierte Kopf". Auch "trotz einiges (an) Mißratenem" würden "immer wieder Elemente eines beeindruckenden Könnens" aufblitzen. Die Zeichnungen sollen eine Vertrautheit mit dem künstlerischen Anspruchsniveau ihrer Zeit verraten.

Wenn man etwas von einer modernen Beuys-artigen Sensibilität ab- und mit den Augen des 16./17. Jahrhunderts zusieht, sind diese Zeichnungen weitgehend die eines Dilettanten, der irgendwelche manieristische Vorlagen (z.B. einen Diana-Brunnen) imitiert. Gerade der Vergleich der Köpfe: 'Galilei' (Abb.21) und 'Cambiaso' (Abb.22) macht den qualitativen, hier in der Kürze nicht weiter auszuführenden Unterschied deutlich. Galilei war als etwa 20jähriger geistig sicher aufgeweckt aber keine grosse zeichnerische Begabung, sofern die Zeichnungen auch wirklich von ihm selbst stammen, was wohl nur graphologisch über die Zahlen und Schriftelemente zu bestimmen wäre. Übrigens: die ähnlichen Reuezüge in der eigenhändigen geometrischen Konstruktionszeichnung (Abb.20) und in dem Figürlichen sind kaum aussagekräftig.

Zu der Entstehungszeit dieser Zeichnungen hatte Galilei schon (1582/3) die Geometrievorlesungen des Mathematikers Ostilio Ricci besucht, der im nächsten Kapitel ("**2. Riccis Weichenstellung**" "Zugang zu Ricci") bewirkt hätte, dass Galilei von der Medizin zur Mathematik gewechselt sei nach dem Zeugnis von Viviani. Leider ist die Behauptung Bredekamps, nach der Galilei wegen der "Affinität zur Zeichenkunst" über die Geometrie zur Mathematik gekommen sei, nicht wörtlich durch ein Zitat aus Vivianis Biographie belegt. Zuvor soll ihn aber auch - wie gesagt - schon der Vater Galileis, obwohl er seinen Sohn für das Medizinstudium verpflichtete, in der Geometrie unterrichtet haben, weil sie die Grundlage nicht nur die Mathematik sondern auch (komischerweise) der Musik und natürlich der bildenden Kunst sei, wieder nur mit einem Seitenverweis auf Viviani. Bei der ganzen Entwicklungsgeschichte ist also Vorsicht vor einer Legendenbildung geboten.



Fig.2: Bernardo Buontalenti, Casino Mediceo di San Marco, Florenz, aus: Galilei der Künstler, Abb.27 (rechte Hälfte etwas farbkorrigiert und entauscht)

In den nächsten Abschnitten "Die Accadèmia del Disegno" (Fig.2) und "Alberti, Euklid und Archimedes" geht es Bredekamp darum, durch den Unterricht Riccis einmal an der 'Kunstakademie' (eine Art Polytechnikum), dann im Privathaus des Hofarchitekten Bernardo Buontalenti, den auch Lodovico Cigoli (1579) genossen hatte, festzustellen (S. 38), dass die entscheidenden Jahre der Ausbildung Galileis künstlerisch geprägt wären, und "daß Galilei durch seine Begabung und seine Fähigkeiten als Zeichner und als Sachverständiger in Kunstfragen sein Leben lang mit der Kunst verbunden blieb", was, wie schon Marion Bornscheuer und Achatz von Müller feststellten, durch die schwer zu trennende Einheit ("Urküche") von Kunst und Wissenschaft in dieser Zeit etwas zu relativieren ist. Unter "Alberti, Euklid und Archimedes" wird der universelle Alberti für ein auch zur Höhenmessung der Mondgebirge hinführendes praktisches Gerät genannt, die beiden anderen im Zusammenhang mit "redlich und nachvollziehbar" bzw. "himmelsstürmende Spekulation zurückzubinden", was "vielmehr im Kulturkampf der Gegenwart" (also gegen den Aristotelismus) nützlich wäre. Dass auch Cigoli ähnlich gedacht habe, soll ihre "Freundschaft gefestigt haben" (S.42) und wieder überleitend die Verbindung zum Künstlerischen öffnen.

Der Abschnitt: "**3. Kritik des Manierismus**" beginnt mit "Cigoli", dem fünf Jahre älteren Freund Galileis und seinem Selbstbildnis in den Uffizien von 1606/7, dem Bredekamp

attestiert, dass "der rechtsseitig verschattete Blick ... in seiner prüfenden Konkretion gleichwohl eine insistente Gegenwärtigkeit (vermittle)" - oder schlicht: ein rechtshändiger Maler mit einer etwas exotischen aber künstlerüblichen Pelzmütze beobachtet sich caravaggiesk im Spiegel. Die Person verrät eine gewisse Wachheit. Dass Cigoli einer der bekanntesten Maler gewesen sei, sei dahingestellt: er gehört mit seinem eklektischen Stil (u.a. Caravaggio und Correggio) sicher nicht zur allerersten Garde um 1600. Bredekamp schreibt weiter, dass Cigoli nach der Aufnahme in die Florentiner Akademie 1578 fast drei Jahre (also bis 1580) durch Leichengift (Art Botulismus?) todkrank gewesen und danach oder schon 1579 bei Ricci Perspektive zu studieren begonnen hätte. Eines der ersten Gemälde Cigolis um 1580 (Abb.33) erscheint als Jugendwerk ohne grosse Kenntnisse in Perspektive oder Anatomie. Bredekamp versucht es zu charakterisieren, wobei er auf die Fähigkeit Cigolis durch Leerstellen eine fokussierende Spannung zu erzeugen hinweist. Ausserdem vergleicht er das Gemälde mit einer 'Kreuzabnahme' des Manieristen Rosso Fiorentino vor hellem Grund. Kompositionell würden die Figuren um den wie von "einem Raum-Halo" umgebenen Christus kreisen; aber ist nicht Christus Teil des (oberen) Wirbels, in dessen Zentrum die Fingerspitze eines der Bergenden sich befindet?. In "schiefer hyperreale(r) Weise" würden Rossos Farben "ein Theater des semantisch gelösten Kolorits" (also Aufhebung der Symbolfarbigkeit) entwickeln. Der Malstil Cigolis, der vielleicht selbst links hinter der Leiter beiwohnt, würde in Parallele zur "onestà", der Redlichkeit Galileis, unter dem Einfluss Euklids und den seit 1582 mässigenden Reformen des Bildhauers Ammanati stehen. Es sei ein Widerstand gegen den herrschenden Manierismus in Florenz, eine Rückkehr zur Renaissance, bestärkt durch das mit Galilei betriebene Studium der Geometrie und Mathematik. Aber darf man den aufziehenden Barock nicht auch sonst als Versuch einer Abkehr, Weiterentwicklung vom Manierismus mit einer Art erneuerten Renaissance wie z.B. bei Annibale Carracci sehen?.

Daran schliesst sich fast nahtlos der Abschnitt "Ariost gegen Tasso" an, in dem Galilei auch in seiner Literaturkritik bzw. dem Vergleich des eher klassischen Ariost gegenüber dem manieristischen Tasso eine ähnliche Position vertrete. In Panofskys genanntem Aufsatz von 1954/56 wird durch diese Bevorzugung der Renaissance auch Galileis Beharren auf der Kreisbahn bzw. Ausblenden der keplerschen Ellipsenbahnen der Planeten zu erklären versucht.

Im folgenden Abschnitt: "Gegen die Intarsienkunst" zieht Bredekamp den in seinem Sinne dienlichen Vergleich Galileis mit der kontrastreichen, additiven, künstlichen Intarsienkunst (Tasso) gegen die verschleifende, organische Ölmalerei (Ariost) heran.

In "Kritik der schrägen Andeutung" meint Bredekamp aus der Bemerkung Galileis zu einer Szene aus dem 'Jüngsten Gericht' Michelangelos mit der (nackten) Bodybuilder-haften 'Katharina' und dem dahinter stehenden 'Blasius' die besondere "Phantasiebegabung" feststellen zu können. Das besonders begabte Auge Galileis suche aber nicht das Sexuelle, Unmoralische, sondern - eher rhetorisch gedacht - die Verstösse gegen das Dekorum. Bei Tasso kritisiere Galilei eher das Suggestive und die Ambivalenz, die verschiedenen Blickpunkte, die Schrägsicht der Anamorphose. Dies alles sei für Galilei "ein Quell gedanklicher Verwirrung" und wohl mit seiner rationalen und realistischen Einstellung nicht vereinbar.

Die Abschnitte "Kritik der Studierstube", "Tassos Insel" und "Detail und Stilkritik" setzen Galilei unterstelltes Streben nach "Klarheit und Evidenz" fort mit der Ablehnung der verwilderten Kunst- u. Naturwunderkammer - ein Lieblingsmotiv Bredekamps - zugunsten der 'Tribuna', der königlichen Galerie u.ä. in Florenz, immer in Analogie zu Tasso bzw. Ariosts erzählerischen Räumen und dem Autonomieverhältnis der (sprachlichen und bildnerischen) Mittel. Zum Schluss zieht Bredekamp eine Bilanz, dass Galilei sich in seiner Kritik auch als Polemiker und Purist einer konservativen wie auch innovativen, aber immer präzisen, analytischen Argumentation bediene.

Die Schilderung der Kritikfähigkeit von Galilei in Literatur und Kunst setzt auch das Kapitel **"4. Berechnung von Dantes Hölle"** fort. Aus Bredekamps Darstellung wird eigentlich nur deutlich, dass in dem kuriosen, unsinnigen Wettstreit bei einer Präsentation in Wort und Bild Galilei um 1591 einen Vortrag gehalten hat, in dem er nicht sehr eigenständig eine achtstufige Höllen-Trichter-Architektur (vgl. das Anatomische Theater in Padua) zum Erdmittelpunkt und nach Albrecht Dürers Proportionslehre sogar für den (schönen) 'Luzifer' oder Satan die menschlichen acht Kopfhöhen aus "antimanieristischem Furor" vorschlug. Bredekamp nimmt an, dass dabei Zeichnungen von Cigoli und Giovanni Stradano zum Einsatz kamen. Wenn der Betrachter der Abb. 47 mit Stradanos Entwurf im mathematisch aber nicht ganz korrekten Stil mit gewölbtem Horizont die Stufen zählt, kommt er allerdings nur auf sechs oder sieben und bei Abb. 50, dem Entwurf Luigi Alamannis gar auf zehn. Auch auf dem Stich von Cornelius Galle nach Entwurf Cigolis um 1595 besitzt 'Luzifer' eher weniger als acht Kopfhöhen. Eigentlich ist es erstaunlich, dass Galilei als 'grosser Künstler oder wenigstens Zeichner' nicht selbst zum Stift, zur Feder gegriffen hat, da er nach Bredekamp (S.66) nicht zu jener Gruppe dilettierender Laien zu zählen ist, "die bisweilen den ausgebildeten Künstlern die Schames- [?] oder doch eher Zornes-?]röte ins Gesicht" (S.66) hätte steigen lassen. Bredekamp sieht diesen Streit als

Sprung zu einer "Mathematisierung der Welt", wobei der angeblich in künstlerisch-literarischen Kreisen von Florenz erfolgreiche "Vorstoß Galileis" darin bestanden habe, "das an der 'Accademia del Disegno' Gelernte zu expandieren", was der Rezensent wieder für eine ungalileische Übertreibung aus selektiver Wahrnehmung hält.

Im nächsten Abschnitt: "**5. Militärarchitektur**" ergibt sich das Problem, dass Galilei wohl in die Reihe der Maler-Künstler-Architekten Leonardo, Dürer ... gelangt, aber dass die um 1592 entstandenen beiden ungedruckten, nur handschriftlich verbreiteten "(Die) Traktate zum Festungsbau" sich nicht mit den Originalzeichnungen erhalten haben. Ausserdem lehnt Galilei sich textlich wie in den Illustrationen stark an den Florentiner Architekten Bernardo Puccino an. Allerdings gäbe es bei ihm einige künstlerisch-narrative Zusätze. Bei den nur durch die Technik sich unterscheidenden schrägbildartigen Artilleriestellungen vis-à-vis in der gleichen handschriftlichen Kopie (Abb. 62 u. 63; S.77) meint Bredekamp, dass mit der teillavierten Variante erst jenes von Galilei gewünschte (künstlerische?) Niveau erreicht worden sei. Hier würde Galilei das Wechselspiel von Text und Bild überprüfen und korrigieren in Richtung Klarheit (oder doch wohl eher nur eine Intention des Kopisten?).

Von den eher narrativ-pittoresken Holzschnitten nach eigenhändigen (?) Vorlagen Galileis in den 'Discorsi' hätte man sich mehrere Abbildungen gewünscht v.a. wenn Bredekamp sonst immer auf Klarheit und Evidenz abhebt. Im letzten Teil geht es dem Autor darum, dass die Zeichnung bei Galilei nicht "lediglich illustrativ" sei und über der "Praxis" stünde, sondern "diese erst ermögliche" (also eine Art funktionale Ausführbarkeit). Die wertende Differenzierung der künstlerischen, freien, figurativen von der mechanisch-technisch-geometrischen Zeichnung durch Vasari würde durch den beides verbindenden Betrieb an der 'Accademia del Disegno' relativiert. Dass die theoretische oder praktische Linie ("Die Problematik des disegno") für Vasari über der Praxis stehe, während sie Galilei mit der Praxis verbinde, ist wieder der Versuch Galileis Künstlerschaft doch noch auch hier zu retten. Bei einem manieristischen Perspektivenwechsel (Kombination von Schrägsicht und Grundriss; oder ist dieser eher auch als Schrägsicht aufzufassen?) und den narrativen, konterkarierenden Elementen kommt Bredekamp etwas in die Klemme mit den oben genannten renaissanceartigen Bemühungen, der Klarheit und Evidenz und der euklidisch-ariostischen Ehrlichkeit und Überprüfbarkeit. An dem Militärarchitekturtraktat dessen fremder Text ("Die Verwendung von Puccinis Traktat") erst durch diese eigene zeichnerische "Investition" (wohl wörtlich genommen?) rezeptionswürdig geworden sei, zeige sich die starke Prägung Galileis durch die Verbindung der bildenden Kunst mit der

Mathematik. Der Anspruch der Präzision (S.82) auf Seiten Galileis sei es gewesen, "der die Welt durch geometrisch geschulte Augen aufzuschlüsseln" vermocht hätte, setzt wieder den gewohnt starken Schlusspunkt.

Das Kapitel **"IV. DER MOND UM 1600"** beginnt mit **"1. Leonardos Erbschaft"** (S.83) und mit der Nachricht, dass Galilei schon 1606 unter einem Pseudonym eine Schrift veröffentlicht hätte, dass der Mond nicht glatt, ätherisch wie bei den Aristotelikern, sondern der Erde ähnlich sei. Bei dieser Reflexion bzw. der Fähigkeit dazu folgte Galilei anscheinend zuerst den "Perspektiviker(n)" (der Accademia del Disegno?), um dann kurz darauf unter Einfluss Leonardos glatteren, flacheren Oberflächen die geringere Reflexion (also dunklere Erscheinung) zuzuweisen. Bredekamps sich bei der Reflexion wiederholender Text zeigt, wie Plutarch und Leonardo dem Entfernen Galileis vom Aristotelismus schon vorgearbeitet haben. Ob die gefleckte angebliche Leonardo-Zeichnung (Abb.70) mit der rechten Mondhälfte wirklich eine Federzeichnung ist, scheint zumindest in der Abbildung zweifelhaft. Bredekamp vermutet, dass die Kenntnis von Leonardo über den Künstlerfreund Cigoli bzw. den Paduaner Professor Vincenzo Pinelli (wahrscheinlich eher nach 1606) gegangen sei. Anscheinend erst nach einem Zeitraum von ca. 100 Jahren wurde Bredekamp wieder bei Monddarstellungen fündig. Leider ist die "Topographie des Mondes" von William Gilbert um 1600 nicht abgebildet.

Bei **"2. Cigolis Kreuzabnahme"** (Abb.72) von 1604 bis 1608 im Zusammenhang mit der biblischen Finsternis (allerdings zur Todesstunde) soll der Maler dieses Phänomen erst nach dem Auftreten der Supernova der Jahre 1604/05 hinzugefügt haben, obwohl es auch ikonographisch (Sonne=Christus; Mond=Ecclesia) schon einen Sinn gemacht hätte. 1607 (oder später?) soll Cigoli auch noch den Neumond aufgehellt (und vielleicht auch erst die Fleckung der Sonne hinzugefügt?) haben. Bredekamp meint, dass nach diesem Ablauf die Ergebnisse schon vorbereitet gewesen seien, und dass eine Art bestätigender Entelechie für Erfindungen und Instrumente bestünde. Im kunstgeschichtlich-ästhetisch-qualitativen Urteil gegenüber dem viel schwächeren Frühwerk Cigolis ist zuzustimmen. Bei den Einflüssen auf Cigoli und seiner Bändigung des Manierismus würde der Rezensent auch etwas Gotisches (einschliesslich des Holzgrundes) und weniger Renaissancehaftes vorschlagen.

Weit bekannter ist das nächste vorgebrachte Beispiel (**"3. Elsheimer und Harriot"**) von Adam Elsheimers "Flucht nach Ägypten"(S.90), von etwa 1609, wo das 'Kopfstehen' (aber ohne Seitenverkehrung) des Mondes als Beweis der Benutzung eines (vor-?)keplerischen

Fernrohrs mit dieser Eigenschaft unter Berufung auf Andreas Thielemann und dessen Elsheimer-Katalog von 2007 angemerkt wird. Bredekamps Kommentar: "Seine Darstellung [Elsheimer oder Mond?] wäre demzufolge nicht eine Abbildung der teleskopisch vergrößerten Natur, sondern des Augenscheins, der sich durch ein Fernrohr ergibt", bleibt dem Rezensenten un-durch- oder -ein-sichtig. Der Autor will wohl damit sagen, dass Elsheimer seinen Augenschein nach der 'unbewaffneten' Ansicht korrigiert habe, und dass logischerweise das Spiegelbild im Wasser nicht mehr auf dem Kopf steht, aber dafür nun seitenverkehrt ist. Elsheimer hat anscheinend vor Galilei den Mond durchs Fernrohr gesehen und er dürfte bei zureichender Schärfe und Vergrößerung auch die plastische Oberfläche des Erdtrabanten richtig gedeutet haben, was schon wegen des Miniaturhaften (und natürlichen fernen Eindrucks trotz der von Bredekamp monierten 'Mondcollage') nicht zur Anschauung gebracht werden konnte. Aber immerhin zeigt sich nach den neuesten Forschungen bei Elsheimer vor bzw. parallel zu Galilei eine 'physical or astronomical correctness'. Fraglich ist, ob das auf eine spezielle künstlerische Eidetik zurückzuführen ist. In S.91, Anm.22 scheint das 'Suchen und Ersetzen' von 'Stich' durch 'Radierung' wieder nicht so richtig geklappt zu haben.

Bredenkamp gibt selbst den möglichen Grund für die "unverstandene" (und unverständliche?) Mondzeichnung des englischen Kartographen Thomas Harriot vom 5. August 1609: die Teleskop-Qualität. Es drängte sich ihm aber trotzdem der Eindruck auf, dass nicht die Technik, sondern das Wechselspiel von Naturbeobachtung und Vorwissen (auch Vorstellung?) über die Erkenntnis der Phänomene entscheide. Als Beispiel erwähnt er den Harriot-Freund William Lower und dessen Vergleich des Vollmondes mit einer (flachen oder halbkugeligen?) Torte und das Übersteigen der heiligen Zahl Sieben bei der Planetenbeobachtung. All dies wurde wohl von Bredekamp auch deswegen herangezogen, um Galileis Leistung in noch besserem (Mond-)Licht erscheinen lassen.

Den Abschluss der Mondbeobachtung und -erkenntnis zeitgleich oder fast nach Galilei macht nochmals der Malerfreund Cigoli, der die Kuppel der Capella Paolina Borghese in Santa Maria Maggiore in Rom zu freskieren hatte ("**4. Cigolis Mondfresko**"). Der erwähnte Brief von Michelangelo Buonarroti d.J. besagt eindeutig, dass Cigoli mit der Laternenspitze beginnend Oktober 1610 den dortigen Gott Vater gemalt hat. Und wenn Cigoli im Brief an Galilei vom 13.4.1612 schreibt, dass die in der Kuppelkalotte befindliche 'Maria Immaculata' oder eher apokalyptische Mutter Gottes auf der Mondsichel 1611 (also nach dem Erscheinen von SN) gemalt und approbiert worden sei und nur noch der Gott Vater fehlen würde, ergibt sich doch ein gewisser Widerspruch. Der weitere Briefabschnitt

über Kolorit, lockere Figurenverteilung, Hell-Dunkelmodellierung und Erkennbarkeit aus der Untersicht und der relativ grossen Distanz nutzt Bredekamp, um wieder die Klarheit, Evidenz, unverstellte Sichtbarkeit, den Einfluss von Ricci und letztlich die Geistesverwandtschaft und Kooperation zwischen Cigoli und Galilei zu betonen. Die mittelmässige Mariendarstellung besässe laut Bredekamp "eine geradezu deklamatorische Qualität", da sie - wie auch Federico Cesi am 13.12.1612 Galilei mitteilte - nach den neuen Erkenntnissen des SN gemalt sei, nämlich auf einer pockennarbigen Mondsichel, die allerdings wegen der Höhe kaum auszumachen ist. Die Darstellung sei auch ein Denkmal der Freundschaft und der Ehre für Galilei, das aber anscheinend bald wieder entfernt und übermalt wurde, zumindest schon auf einem Stich (Abb.80), der in der Legende 1621 und im Text schon 1616 datiert wird. Auf S.97 unten funktionierte wieder nicht die 'Suchen-und-Ersetzen'-Methode; die Abbildungen 79 u. 81 sind seitenverkehrt!

Nach diesem sinnvollen, ja notwendigen Vorlauf über fast ein Drittel des Textes führt das Kapitel "**V. DIE MONDE DES SIDEREUS NUNCIUS**" wieder unmittelbar zu Galilei. In "**1. Teleskopblicke**" wird herausgehoben, dass erstens neun (wohl Tusche-) Zeichnungen nur in Kopie des 19. Jahrhunderts nach einem im Vatican nicht mehr auffindbaren Brief Galileis vom 7.1.1610 angeblich an den Astronomieliebhaber Antonio di Medici existierten, dass zweitens die erwähnten sieben Tuschezeichnungen in Florenz auf zwei in die Originalhandschrift des SN eingelegte Blätter sich befänden, und dass drittens die angeblich wiedergefundenen Entwürfe für den (nun Probe-) Druck des SN - vielleicht noch im New Yorker Privatbesitz - vor März 1610 zu untersuchen wären. Bredekamp ergänzt Galileis briefliche Äusserung vom 7.1.1610 mit der dabei von ihm selbst vermuteten Vorreiterrolle in der Mondbeobachtung durch jetzt 20fache Vergrösserung und sonstige verbesserte Abbildungsleistung seines weiterentwickelten Teleskops noch intentional mit der Fähigkeit zur Beurteilung, zur Einschätzung des Gesehenen. In der folgenden kleinen Entwicklungsgeschichte des Teleskops blendet das Buch die Raffinesse Galileis aus, der sein Teleskop als seine eigene Erfindung gegen eine ordentliche Summe an die Führung Venedigs brachte. Bis ins Jahr 1610 nach den ersten Begegnungen mit vielleicht holländischen Teleskopen scheint Galilei seine ersten Beobachtungen 'aus (und mit) der Hand' gemacht zu haben. Aus einer Verwendung des Begriffs 'Perspektive' im Zusammenhang mit dem Teleskopbau vom 29.8.1609 wagt Bredekamp den Satz, dass "es ... die Schulung in Perspektive (gewesen sei), die Galilei bereits vor der Erfindung des Teleskops (hätte) imaginieren lassen, dass die Oberfläche des Mondes uneben (wäre)",

obwohl er Sven Dupré zitiert, der 2005 Galileis Interesse an den Gesetzen der Optik in Frage stellte und die obige Äusserung für einen Versuch einer theoretisch-intellektuellen Stilisierung seiner praktischen Tätigkeiten hält.

Im Abschnitt **"2. Die Unebenheit des Mondes"** kommt der Brief vom 7.1.1610 mit den nur noch in Kopie erhaltenen neun Zeichnungsillustrationen, wovon fünf verschiedene Mondphasen und vier Ansichten eines Kraters (besser: Lochs) in verschiedener Beleuchtung dargestellt sind, zur Sprache. Der Rezensent wagt nicht zu beurteilen, ob der Text zu den Bildern (oder Bilder zu dem Text?) nach Bredekamps Auffassung auch grössere literarische Qualität besitzt. Den Bildkopien kann man auch nach den Massstäben des 17. Jahrhunderts wohl keine künstlerischen Werte attestieren. Der auffällige grosse Mondkrater provoziere nach Bredekamp "ein bestrickendes Gedankenbild" nämlich ein imaginäres Auge, das ein rundes Amphitheaters oder das "Böhmische Becken" (Galilei) suggeriere. Galilei versucht nicht diese Vorstellungen künstlerisch-bildhaft umzusetzen (ähnlich Abb.5), sondern gibt eine kreisrunde, flache ebene Vertiefung als schematische Andeutung; die aufgeworfenen Kratterränder bleiben unberücksichtigt. Auch die von Galilei in seinem Text begründete hellere Erscheinung der Mond- (Erd-) Berge und dunklere Erscheinung der Mond- (Erd-) Meere waren in diesen kleinen Illustrationen mit dem Pinsel kaum zu simulieren. Der ganze Abschnitt folgt weitgehend dem besagten Brief, wobei am Schluss steht, dass dem zitternden Bild v.a. der Fixsterne ("Irradiation"?) durch eine ovale (?) Blende vor der Objektivlinse nach Galilei abgeholfen werden könne. Hier wäre auch ein ausführlicher naturwissenschaftlicher, technischer Kommentar angebracht gewesen. Überhaupt hätte man Mond-Fotos mit der von Galilei wohl erreichten oder erreichbaren Abbildungsqualität hinzufügen müssen, um den tatsächlichen Seheindruck des Florentiners besser nachvollziehen zu können.

In der Zusammenfassung am Ende sieht Bredekamp in diesem Brief den "Nucleus" des SN, die "Unabdingbarkeit" der Bild-Text-Verbindung, das den Militärarchitekturtraktaten verwandte schematische (eindeutige?) Prinzip. Weiter bestehe das Problem, dass das Teleskop Galileis nur Teile, Ausschnitte des Mondes liefern könne, erst die Zeichnung verschaffe ein (wie in den fünf Mondillustrationen) Gesamtbild. Die Zeichnung sei unabdingbar weder Illustration noch hilfreicher Zusatz, sondern das zwingende Medium der Erkenntnis. Hier stellt sich wieder die Frage, ob sie als Synthese aus Einzelteilen (was schon das blosse Auge vermittelt) ein Mittel zur Erkenntnis der unebenen Kugeloberfläche des Mondes ist, oder ob sie quasi a posteriori ein Mittel ist, die Erkenntnis der unebenen Kugeloberfläche gleichsam vor-foto-dokumentarisch anschaulich werden zu lassen.

Für **"3. Die Entscheidung zur Buchpublikation"** war anscheinend weniger die Mondoberflächengeschichte als die Entdeckung des Kleinplanetensystems des Jupiter zwischen dem 7. und 15. Januar 1610, die er dem Hause Medici widmen konnte, Ausschlag gebend. Bredekamp rechnet das damals entstandene, von Italienisch auf das Lateinische wechselnde Manuskript Galileis zu den "bewegendsten Seiten der Wissenschaftsgeschichte". Die Textillustrationen mit der Schreibfeder sind ganz schematisch (Kreis mit Stern = Jupiter; 3-Strich-Stern = Jupitermond). Allenfalls in der Mitte der Seite der Handschrift (Abb.89) könnte man sich noch Umlaufbahnen eingezeichnet vorstellen, was bei einem räumlich-plastisch denkenden Künstler-Wissenschaftler - wie er hier dargestellt werden soll - fast als selbstverständlich anzunehmen ist. Im Text S.115 steht noch die ursprünglich vorgesehene Holzschnitttechnik da, während im Druck dann doch teilweise mit Elementen des Bleisatzes eine schnellere, billigere und dem Schematismus noch gerechter werdende Lösung zur Anwendung kam.

Die Wahl (**"4. Der Verleger Baglioni"**) des mutigen venezianischen Verlegers Tomaso Baglioni wird von Bredekamp mit der schon 1607 bestehenden Beziehung bei dem Druck von Galileis Plagiatsverteidigungsschrift erklärt. Die 'Offizin Baglioni' dürfte für den im venezianischen Padua lehrenden Galilei sowieso die erste Anlaufadresse gewesen sein. Länger hält sich Bredekamp mit Baglionis Geschäftslogo auf, seiner Imprese mit der Devise: 'HINC RELIGIO VERA' als einer gegenreformatorischen Mischung von gegenwärtiger Papstkirche und Antike, Sakralem und Profanem mit den Wissenschaften und Künsten zu den Füßen. Leider ist auf der nur digital herausvergrößerten Abbildung 92 einiges im Text Ausgeführtes nicht nachzusehen (z.B. die Kronen der fünf Patriarchate). Die von der Figur aus gesehene rechte Hand taucht einmal als Rechte dann wieder als Linke im Text auf. Sie zeigt wohl so etwas wie einen Schwur- oder Segensgestus.

Die letzten Absätze widmet Bredekamp den verschiedenen Produktionszeiten von Büchern in der Werkstatt Baglionis um 1610, um die Eile beim SN herauszustellen. Etwas weniger Eile oder mehr Sorgfalt bei der zweiten Auflage von 2009 wäre angebracht gewesen, um z.B. auf S. 121 die zeitlich aufwändigeren 'Stiche' gleich wieder in einfache 'Radierungen' zu verwandeln und auf S. 120 den 'Holzschnitt' der Jupitertrabanten ganz geschickt als 'Sonderzeichen' aus dem Blei-Setzkasten zu verstehen.

Der Rezensent hätte nun erwartet, dass im folgenden etwas über die Abmachungen zwischen Drucker, Verleger und Autor nachgedacht wird: also z.B. über die Auflagehöhe,

Format, Papierqualität, Seitenzahl, Kosten (Anteile des Autors), Druckzeiten, Erscheinungsdatum, Illustrationen ... und über das anzuliefernde Manuskript. So aber nimmt sich Bredekamp in: **"5. Text und Bild zum Mond"** "das fertige Druckerzeugnis", die "Inkunabel der Astronomiegeschichte" vor, um gleich das Problem der anscheinend nicht in dem Manuskript angedeuteten Mondillustrationen anzugehen, die nicht einer Beobachtungssequenz folgen, sondern nach Bredekamp dem Text zugeordnet sind, was auch die Verdoppelung von Abb. 97 und 98 bzw. S. 10r und 10v erklären soll. Warum gegenüber dem Manuskript schon im Drucktext der Hinweis auf eine sechste Abbildung entfallen ist, bleibt etwas unklar (weitere Wiederholung?). Bredekamp hebt zu sehr auf die "literarische Qualität" und die künstlerische Schulung angeblich wegen der Verwendung der Begriffe 'Figura' und 'Delinatio' ab, während Galileis "in ... supra positis figuris quantum licuit imitatus sum" am ehesten für einen kopierenden, imitativen Künstler Galilei spräche. Beim Lesen des Textes des SN wird deutlich, wie Galilei zuerst seine Beobachtungen schildert, bevor er Schlüsse z.B. über die Unebenheit der Mondoberfläche zieht.

Das Kapitel **"VI DIE FLORENTINER ZEICHNUNGEN"** befasst sich mit den zwei Blättern, die in das Originalmanuskript des SN eingefügt sind und einmal sechs und einmal eine teilweise nummerierte Tuschezeichnung(en) zeigen (Fig.3).

Brekamp versucht nun im Abschnitt **"1. Die Besiedelung"** eine sinnmachende Reihenfolge zu finden, indem er eine "Besiedelungsgeschichte" oder den Zeichnungsprozess auf einer Blattfläche mit der "Logik ihrer internen Formpsychologie" zu rekonstruieren versucht: so meint er angeblich wegen der Grösse des mehr astronomisch etwas herausfallenden Mondes mit der Nummer 5 beginnen zu müssen. Ob bei einem Rechtshänder (wohl nach der Bezifferung) diese Position gut die "Hand ... an das Papier führen lässt", ist spekulativ und eher unwahrscheinlich. Der Rezensent hätte der üblichen Schreibrichtung nach eher den linken oberen Kreis als Start angenommen. Das Blatt scheint in der rechten unteren Ecke schon beschnitten gewesen zu sein (man sieht also ein Fol.29r darunter), sodass erst ein kleinerer Kreis vorgesehen war, bis der Zeichner dann nach links ausgewichen ist, was auch Mond 4 betroffen hat. Mond 1 sei etwas nach unten gerutscht, weil zuvor ein extrapoliertes getuschtes Krater Platz beansprucht hätte. Letzterer verhinderte auch ein dunkles Weltraumambiente. Bei Mond 4 soll wegen eines kleinen Pinselstrichs auch das Weltraum-Dunkel vorgesehen gewesen sein. Bei Mond 3 und 4 wären die Welträume verunklarend (Doppelmond?) aneinander gestossen. Dass der sowieso von der Phasensequenz nur mit grössten 'Verrenkungen' (vgl. S. 137, Anm.10)

einzuordnende Mond 5 der "archimedische Punkt" oder Endpunkt einer spiraligen Reihenfolge im Uhrzeigersinn sein soll, ist nicht zwingend oder überzeugend. Auch ohne Owen Gingerich wäre der Rezensent der bezifferten Reihenfolge gefolgt, wobei nach Mond 1 die beiden oberen, kaum unterschiedlichen Monde wie Bredekamp als Nr.2a u.b

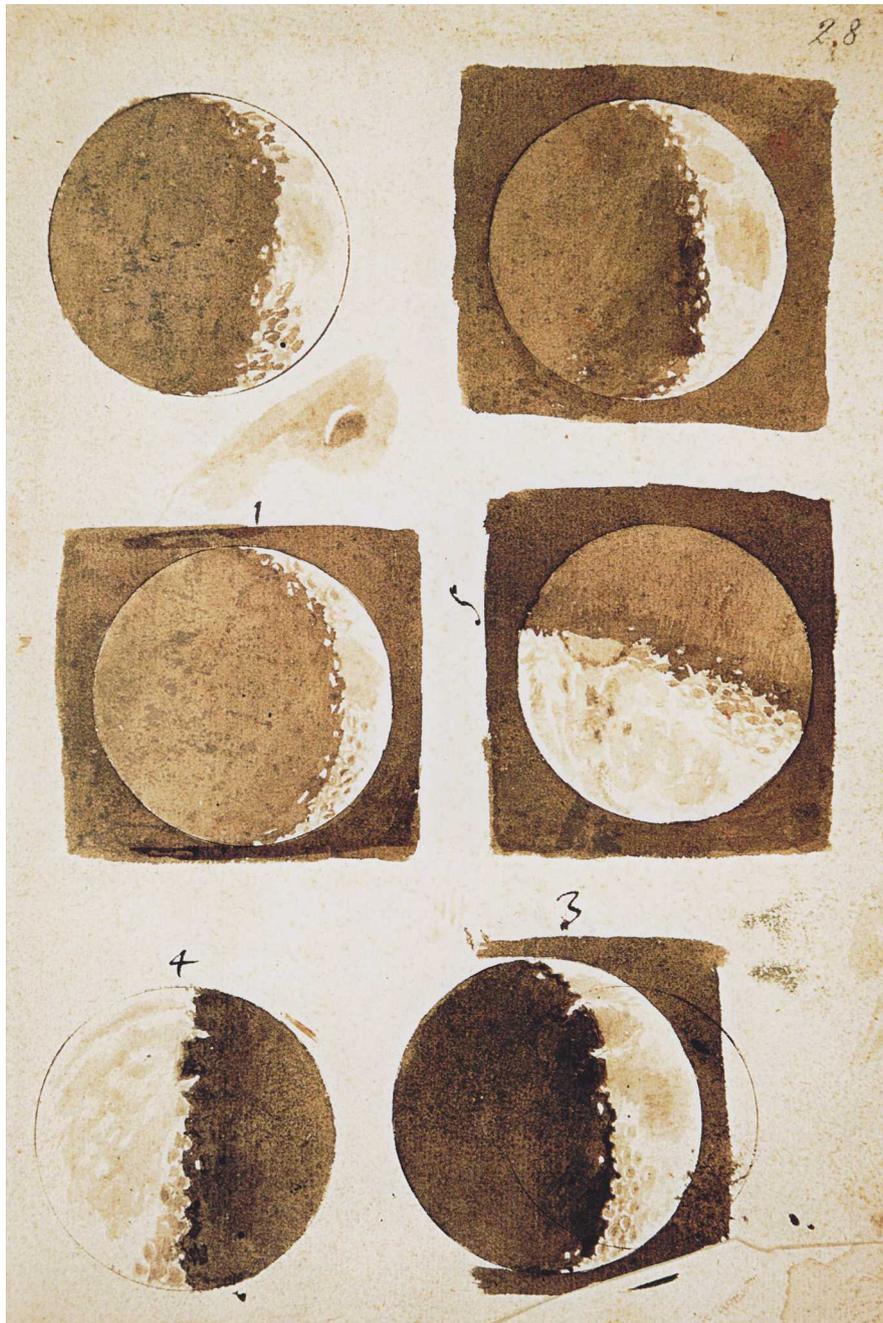


Fig.3: Galilei (?), Mondphasen, Tuschezeichnung, um 1610, BNCF, Gal.48, F28r (aus: "Il Cannocchiale e il Pennello", Pisa 2009, Abb.20)

folgen. Mond 3 schliesst sich gleich an. Mond 4 ist der Halbmond, während Mond 5 um 90° nach links und die auffällige schon gedrehte Bezifferung 90° nach rechts gedreht werden müssten. Den Abschluss des abnehmenden Mondes bildet Mond Nr. 8 (!) auf dem

zweiten Blatt.

Im Kapitel **"2. Die Maltechnik"** setzt Bredekamp seinen Empathieversuch eines Kunstwissenschaftler mit dem Schaffensprozess eines Tuschezeichners (eher Malers und vielleicht Künstlers) fort. Er bewundert die Plastizität und das sensible "sieben" (!)-stufige Hell-Dunkel und die Beachtung des "zweiten Lichts", was von den Künstlern als Reflex bei der Darstellung von runden Gebilden seit langem angewandt worden ist. Für die rostrote Fläche bei Mond o.Nr. (2b) rechts findet Bredekamp aber auch keine Erklärung. Viele Hell-Dunkel-Abstufungen - der Zeichner scheint zwei verschiedene Tuschen verwendet zu haben - ergeben sich durch unterschiedliche Pinselfüllungen und durch mehr oder weniger schnelles trocken(er)es Vertreiben. Am Schluss taucht noch einmal die "unerhörte Plastizität", "der Höhepunkt von Galileis Zeichenkunst" - und Edgerton folgend - auf dem Niveau von G.B.Tiepolo, John Constable oder William Turner.

Was dem Rezensenten noch auffällt, ist, dass keine Vorzeichnung erkennbar ist. Die Kreise sind gleich mit dem Ziehfederzirkel gesetzt. Anschliessend erfolgte die Tuschemalerei anfänglich mit hellem oder wässrigem Ton, dann die Schattenpartien und zuletzt der dunkle Weltraumhintergrund. Die Zeichnungen (eher Malereien) sind künstlerisch-qualitativ gesehen sicher viel besser als die Skizzenkopien des Briefes es vermuten lassen, und auch viel besser als die 'Sensationsfunde' des SNML. Aber stammen diese Florentiner-Zeichnungen auch wirklich von Galilei selbst oder hat ihm z.B. Cigoli auch hier zugearbeitet?. Die nachträgliche Bezifferung wie der Feder-Fixstern neben dem Mond Nr.8 könnten von Galilei herrühren.

In **"3. Vergleich der Zeichnungen und Radierungen"** konstatiert der Autor in der Konfrontation mit Owen Gingerich, dass keine der Florentiner Zeichnungen direkt als Vorbild für die Radierungen des SNML gedient hätten. Er meint, dass wir damit "einen eigenständigen Kreis" von Zeichnungen vor uns hielten, mit deren Hilfe Galilei "seine Beobachtungen festgehalten und (sogar!) geklärt" hätte.

Eigentlich geben diese Zeichnungen abgesehen von den Mondphasen und der Unebenheit hauptsächlich einen plastisch-räumlichen Gesamteindruck (nicht eine additive Synthese) vom plastischen Hell-Dunkel des Erdtrabanten wieder. Sie sind auf alle Fälle qualitativ denjenigen weit überlegen, die das Kapitel **"VII DIE ZEICHNUNGEN DES SIDEREUS NUNCIUS ML"** behandelt. Der Abschnitt **"1. Das Buch und die Zeichnungen"** beginnt mit dem "Titelblatt" des ominösen Neufundes, das den Stempel der 'Lynkäischen Akademie' des Federico Cesi trägt, in die Galilei als eines von nur vier Mitgliedern 1611 aufgenommen wurde, sodass Bredekamp natürlich folgert, dass das

Buch ein Aufnahmestück Galileis gewesen sein könnte. Allerdings findet sich kein Hinweis im Nachlass des 1630 verstorbenen Cesi darauf. Der heutige Besitzer Richard Lan gab dem Autor schriftlich nur eine bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Provenienz aus Südamerika. Des weiteren trägt dieses SN-Exemplar sogar eine Signatur - weniger eine Widmung - , die Bredekamp wie eine Künstlerbezeichnung als "Jo Galileo Galilei f(eci und nicht Florentinus)" auflöst. Die Signatur hält er im Vergleich für echt allerdings ohne einen Graphologen beizuziehen, auch durch den 'Stecher-haften Schreibdruck'.

Aus dem Abschnitt "Die Fehldrucke" geht hervor, dass zum 19.3.1610 550 Exemplare gedruckt worden waren, davon 30 als eine Art Belegexemplare für Galilei, wovon wiederum 24 ohne die 'Kupfer' geblieben waren. Ein solches Exemplar scheint schon vor dem 14.4.1610 nach München in die Hände des interessierten Kurfürsten Ernst von Bayern, Erzbischof von Köln und Bischof von Freising, gelangt zu sein. Immerhin finden sich noch heute neun 'leere' SN auch ohne diese Tuscheskizzen mit ihrer Mischung aus "Fahrigkeit und Genauigkeit". Von den aufgeführten Exemplaren gibt (gab) es auch eines einst in Rendsburg, Gudesche Bibliothek, das am 8. Juni 2005 nach Dayton, Ohio in Privatbesitz gekommen ist.

Das Kapitel **"2. Die Frage der Zuschreibung"** beginnt mit "Die Maltechnik", die Bredekamp reichlich schwankend mit "schnell, fahrig, aber sicher genug" oder "der Gesamtduktus ... befremdet und besticht ... Fahrigkeit irritiert, aber sie besitzt zugleich eine eindrucksvolle, grosszügige, souveräne Seite ... die aufglühenden Flecken der Nachtzone lassen gleichsam physisch die Sicherheit spüren, mit der diese Eintragungen vorgenommen wurden ... Unvollkommenheit und Freiheit, ... (was) Kopisten oder Fälscher eher vermieden hätten". Eine andere interessengeleitete Brille wird hier zu einer anderen Gewichtung und Wertung führen. Aber Bredekamp versucht sich etwas mehr Gewissheit durch einen kunstgeschichtlich-stilistischen "Vergleich mit den Florentiner Zeichnungen" und mehr positivistisch und objektiv sich versichernd durch die naturwissenschaftliche Materialforschung zu verschaffen. Leider hat der Leser/Betrachter unmittelbar nur Abb. 141 u. 142 nicht aber bei Abb. 143 u. 144 (beides Ausschnitte aus den Florentiner Zeichnungen) vor den vergleichenden Augen. Bredekamp erhält für sich durch eine Art Ein- oder Nachföhlung "ein eindeutiges, wenn auch nicht unproblematisches Ergebnis", die "Gemeinsamkeiten (seien) von einer solchen Fülle und (vor allem) Subtilität", dass weder "Schüler, Gehilfen oder Nachahmer" dies hätten sich aneignen können. Andererseits seien "umso irritierender (doch) die Unterschiede des malerischen Duktus", was er sich aber durch die unterschiedliche Papierqualität und damit die

Arbeitsgeschwindigkeit erklärt. Der Gefahr des Durchschlagens hätte allerdings durch mehrmalig lasierenden, zwischentrocknenden, abdunkelnden und teilweise noch klärenden Farbauftrag begegnet werden können. Da der Rezensent nur von den Abbildungen ausgehen kann, muss er sich mit Urteilen etwas zurückhalten, zumal Abb. 137 und Abb. 141 (etwas vergrößerter Ausschnitt) von Kontrast, Gamma und Farbbalance abgesehen sich doch unterscheiden. Beim Vergleich von Abb. 141 u. 142 wird ganz deutlich, dass der dunkle Weltraum im Kontrast zur hellen Mondsichel die Kontur-Zirkellinie verschluckt, während bei Abb. 141 die Zirkellinie unverbunden bleibt durch eine Art 'Halo'. Dass Galilei mit seinem Teleskoperlebnis vom schwarzen, dunklen Weltall und vom Licht-Schatten-Spiel des unebenen Mondes einen so kontrastschwachen und unruhigen Weltall-Hintergrund hinterlassen hat, ist kaum nachzuvollziehen.

In Kapitel **"3. Die Priorität der Zeichnungen"** geht es um die "geradezu überhistorisch aktuell [vielleicht verdächtig?] wirkenden Zeichnungen" in ihrer Rolle als nachträglicher Radierungsersatz oder als Vorlage für die Radierungen zu bestimmen und zwar durch einen formalen (oder besser anmutungshaften, physiognomischen) Vergleich zuerst von "Seite 8r" (Abb. 145 u. 146). Es fällt Bredekamp die unterschiedliche Hintergrund-Weltraum-Beleuchtung auf. Allerdings gehören die bemerkten, ihn an Wols erinnernden Ritzungen und staubförmigen Punktierungen zu einer nicht perfekt polierten und abgedeckten Kupferplatte quasi zum 'Plattenton'. Ein dunkler, illusionistischer Hintergrund ist also gar nicht intendiert gewesen, was auch noch der Überlegung wert sein sollte. Bredekamp quält sich über vier formale 'Modi' hinweg um zu beweisen, dass die Punkt-Linienradierung eine "vereinfachende Umsetzung der Zeichnung" und nicht die ganz anders geartete, aquarellierende Tuschemalerei eine Differenzierung der Radierung darstelle. Um hier nicht voreilige Schlüsse zu ziehen, muss man doch zugeben, dass die Tuschezeichnung wohl komplexer (aber auch im Sinne eines 'Rauschens'), aber eher wenig formal-inhaltliche 'Information' enthält.

Bei "Seite 9v" wird wieder auf die schnelle, "Eile und Freiheit" ausdrückende Malweise, auf die (nicht der oder das) "Verve" abgehoben. Die "Ausparungen" (statt gouacheartigen Weisshöhungen, bzw. Abdeckung und Plattenton) in der Radierung würden wieder für dieselbe Hand sprechen (und wohl eher für mit der Praxis nicht so vertraute Kunstwissenschaftler). Sein Fazit: Die Radierungen kämen den "insistenten" und "hochdifferenzierten" Zeichnungen nicht annähernd nahe. Wenn man die leider nicht nebeneinander gestellten Abbildungen 149 u. 150 vergleicht, wird wieder die Überlegenheit der Radierung z.B. bei dem grossen Krater und auch das Verständnis für

die Nebenkrater (auch in ihrer in der Zeichnung unverstandenen Rundform) viel deutlicher. Bei "Seite 10r" (Abb.151) (Fig.4a) stellt Bredekamp eine "konsistentere", aber dennoch "furiose" Malweise fest z.B. mit etwas im Kreis gesetzten Flächen. Die horizontalen Linien des Hauptkraters seien ein neues Element. Sie seien für die malerische Pinseltechnik eher ungewöhnlich und eher eine Nachahmung von etwas Graphischem (nach Meinung des Rezensenten eher die Nachahmung der Radierung, vgl. Fig.4b). Der Autor erkennt wohl "die verunglückte Gesamtanlage", den Verlust der Grundorientierung, eine Verschiebung (ja sogar eine Verdrehung) der Licht-Schattengrenze, wofür er erst bei der Erörterung der Übertragungsverfahren den Grund angeben will.

Bei "Seite 10v, obere Hälfte" (Abb.153) mit der wie bei der Florentiner Zeichnung um 45° nach links gegenüber der Radierung verdrehten Zeichnung schliesst Bredekamp wegen der Nichtdeckungsgleichheit eine direkte Kopie aus. Die Drehung der Licht-Schatten-



Fig.4a: SNML, S.10r, 1610, Radierung
(aus: GdK, 2009, Abb.388)

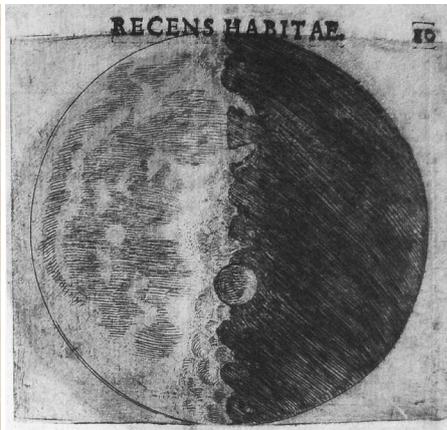


Fig.4b: SN, S.10r, 1610, Radierung (aus:
GdK, 2009, Abb.393)

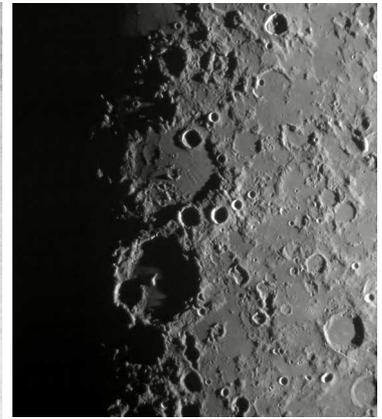


Fig.4c: Moderne Mondfotografie

Grenze in die Senkrechte erklärt sich der Autor aus ästhetisch-harmonischen Gründen. Für die "Seite 10v, untere Hälfte" konstatiert Bredekamp im Kraterboden die Parallelschraffen, die er als "plump wirkende Pinselbewegungen" auch in den (eher kontrollierten) Florentiner Zeichnungen wiederfindet, und von denen er meint, dass kein Fälscher oder Nachahmer diese unscheinbaren Details hätte wiederholen können. Gerade solche kontrollierten Bewegungen sind am leichtesten zu imitieren.

In "Das Gesamtbild" stellt Bredekamp nochmals die (über?-) scharfe Akzentuierung der Tag-Nacht-Grenze und die Aussparungen fest. Je mehr, tiefer der Blick sich den "Strukturelementen der Malweise" nähert, desto zwingender werde die Einsicht, dass die Florentiner Zeichnungen und die New Yorker Pinselmalerei von einer Hand stammen

müssten. Die trotzdem vorhandene stilistische Distanz hätte jeden Fälscher verwirrt und wäre eine Bekräftigung, bei den New Yorker Zeichnungen "authentische Schöpfungen" Galileis zu sehen. Die Unterschiede seien auch durch Materialien und in den (künstlerischen?) Zielen zu sehen. Die Florentiner Zeichnungen seien auf keinen Fall Vorlagen der Radierungen. Die höhere Komplexität der New Yorker Zeichnungen lege nahe - um es etwas vorsichtiger zu formulieren - , dass die Zeichnungen vor den und für die Radierungen entstanden seien.

Der Schlussabschnitt "**4. Die Aura des Schmutzigen**" lässt weniger die 'Denkformen' Galileis als Bredekamps deutlich werden. Eine Äusserung Galileis über sein un- oder schlecht gereinigtes Fernrohr mit der Aura der grossen Entdeckung wird von Bredekamp auf die Zeichnungen übertragen, die einen authentischen Charakter durch tachistisch (eher unsicher) hingeworfene Licht- und Schattengebilde und den starken Druck bei der Signatur den Erregungszustand, den primär imperfekten, "fast surreal verstärkt(en)" Ausdruck der Zeichnungen angesichts der Erschütterung des Weltbildes durch die grosse Entdeckung vermitteln. Die drei letzten Sätze einer emotionalen Klimax eines (sogar norddeutschen) Kunsthistorikers oder Panegyrikers muss man sich noch mal unkommentiert zu Gemüte führen: "Das gleichsam Schmutzige der Zeichnungen assimilierte sich dem Gegenstand. Es ist im vollgültigen Wortsinn der Künstler, der in seinem Stil den Gehalt des Dargestellten aufnimmt ... Keine Wiedergabe aber erreichte Galileis Verschmelzung von Erkenntnis und Präsentation".

Vielleicht hätte der Autor noch etwas damit warten sollen, da er mit dem Kapitel "**VIII DIE HERSTELLUNG DES SIDEREUS NUNCIUS**" wieder mehr auf dem Boden der Tatsachen gelandet wäre. Er beginnt mit dem Abschnitt "**1. Bilder und Worte**" und "Das erste Manuskript". Die Entscheidung zum Druck sei am 15.1.1610 gefallen, und es wird jetzt auch klar, dass zwischen dem 15. und 30.1.1610 sich Galilei in Venedig mit Baglione wegen des Drucks geeinigt hatte und anscheinend den ersten Teil mit dem Mond als Erweiterung seines Briefes vom 7.1.1610 schon abgeliefert hatte, der wohl auch bald in den Satz gehen sollte. Bredekamp vermutet erstaunlicherweise, dass auch die Vorlagen für die Radierungen schon mit abgegeben worden seien, die wohl von ihm selbst so gut es ging gezeichnet worden seien. In dieses prosaische Geschehen mischt der Autor auch eine psychologisch-charakterliche Einschätzung Galileis "seltene(s) (ausgeprägtes) Selbst- und Sendungsbewusstsein und zugleich ... Konkurrenzängste", alles wohl Ausdruck einer narzistischen Persönlichkeit. In "Datierung der Zeichnungen" werden diese

von Bredekamp teilweise nach astronomischen und metereologischen Überlegungen vor und um den 7. bis etwa den 15. Januar 1610 gelegt. Eine etwas frühere Datierung wird abgelehnt.

Der nächste Abschnitt ist mit **"2. Die Holzschnitte"** titulierte, obwohl sich 2009 schon abzeichnete, dass sicher nur die drei schematischen Konstruktionszeichnungen als Holzschnitte ausgeführt sein dürften. Galilei hatte am 2.2.1610 Venedig verlassen, und der Autor nimmt dabei an, dass der erste Teil mit dem Mond ohne Abbildungen gesetzt und gedruckt wurde, da Baglione mit den in den Schriftblock einzubauenden, hoch zu druckenden Holzschnitten es leicht gehabt hätte, nicht aber mit den nachträglich tief einzudruckenden Stichen oder Radierungen. Der von Bredekamp bemerkte Akkusativ von "OBERSERVATIONES RECENS HABITAS" dürfte wohl ein Schreibfehler sein wie das jetzige zweimalige "OBERSERVATIONES" statt 'observationes'.

Im Kapitel **"3. Abschluss des Druckes"** mit "Behördengänge" ist interessant, dass der ursprüngliche Titel des Werkes "Astronomica denuntiatio ad astrologos" zumindest gegenüber der Zensur und der Druckgenehmigung (vom 26.2.1610) lautete. Die weiteren von Bredekamp berichteten Änderungen wie "Astronomicus N." zu "Sidereus N." und mit "Cosmica" zu "Medicea" werden von ihm für den chaotischen, aber dennoch wohlüberlegten (?) Herstellungsprozess in Anspruch genommen. Die in Anm.16 auf S.185 angedeuteten Schwierigkeiten beim letztlichen Titel "Sidereus Nuncius" ist dem Rezensenten nicht ganz nachvollziehbar: Sidereus kommt von 'sidus, -eris' und 'nuncius' lässt sich als Synekdoche neben Bote auch mit Botschaft, Nachricht übersetzen.

In "Chronologie der Druckfehler" macht Bredekamp zwei kleine Entdeckungen, dass einmal der zweite Mond links des Jupiters im SNML fehle und andererseits am Ende des Vorworts der Vorname des unterzeichnenden Galilei in latinisierter Form Galileus, der oft zur Differenzierung von u gegenüber dem n gemacht wurde, erscheine. Nur das Grazer Exemplar hätte noch diesen Druckfehler, aber gleichzeitig auch die Mondradierungen. Bredekamp zieht daraus den Schluss, dass der SNML zumindest zu den ersten Andrucken gehört haben muss, als eine Art Probedruck oder Korrekturfahne. Spekulation ist allerdings, wenn er meint, dass die Vorlagen einen anderen Durchmesser (also nur die Mondkreisform zu gross oder zu klein sei) besessen hätten, als es der spätere Satzspiegel vorgegeben hätte, und zu diesem Zeitpunkt - also Anfang März - diese Vorlagen in passendem Massstab übertragen worden seien.

In Abschnitt **"4. Galilei als Stecher"** hat Bredekamp vergessen daraus einen 'als Radierer' zu machen. Bei "Die transferierte Feder" soll es dem Verleger nicht gelungen

sein einen Stecher zu finden. Schon 1984 wurde von Tabartoni angedacht, dass eine 'Nichtprofi' und vielleicht Galilei selbst als 'Radierer' aufgetreten sei. Der auch manchmal gedoppelte Mondumriss dürfte weniger mit der Schablone als mit einem Stechzirkel in die Wachs-Lackschutzschicht direkt eingeritzt oder eingegraben worden sein. Das Darüber-Hinaus-Fahren bei der Parallelschraffur hätte "ein veritabler Stecher" (Radierer) wahrscheinlich nicht zu- oder stehengelassen und mit Wachs-Lack vor der Ätzung abgedeckt bzw. nach dem Ätzen mit dem Polierstahl wieder beseitigt. Immer wieder finden sich bei Bredekamp etwas widersprüchliche Einschätzungen der Grafiken wie "unbeholfen ... Ungeübtheit" und "schwungvolle Sicherheit" (S.190). Hier tauchen auch nochmals die teilweise kreuzschraffierten Krater-Federskizzen des Anfangs auf, die mit den fast durchgehend parallelen Schraffuren quasi 'Hand in Hand' gingen. Leider sind die sicher eigenhändigen 'Servietten-Zeichnungen' (Abb.189, 194, 195, 198) zumeist nur stark verkleinert wiedergegeben, um den Tausch von Feder zu Stift oder eher der Radiernadel anschaulich werden zu lassen. Die Formulierungen zum Weltraum-Hintergrund mit den Gestaltungen von Punkten, Schabungen und Ritzungen zeugen von wenig Kenntnis der Praxis von zerkratzten, unpolierten und schlecht abgedeckten Platten und ihrem 'Plattenton'. So ist auch der Ansatz dieser kleinen, auf den präparierten Platten wie Federzeichnungen schnell auszuführenden Radierungen mit pro Platte 1 1/2 Tage weder knapp oder ausreichend, sondern geradezu üppig einschliesslich der Ätzzeiten, selbst des langsam arbeitenden Eisen-III-Chlorids.

Immer wieder streut Bredekamp den "dilettantischen Charakter der Radierungen", wie auch ihr in sich "selbst sicherer, formstarker und gestaltbewusster Zug" ein. Da anscheinend 500 Exemplare des SN mit den Mondillustrationen versehen waren, müssen in der Druckerei Baglionis zumindest ein Drucker und eine Presse vorhanden gewesen sein, die Tiefdrucke herstellen konnten. Hier stellt sich die (auch nicht beantwortete) Frage wie die relativ stark oder sehr tief (Salpeter-, Schwefelsäure oder Eisen-III-chlorid?) geätzten (Kupfer?-)Platten diese Auflagenhöhe ausgehalten haben. Es müsste sicher Unterschiede in der Druckqualität gegeben haben. Wurden die Platten wieder nachgearbeitet?. Auf diese Fragen finden sich im Buch leider keine klaren Antworten. Auch wenn Bredekamps Annahmen so nicht stimmen sollten, spricht die angedeutete Metallbearbeitung bei den Instrumenten dafür, dass Galilei die Radierungen selbst ausgeführt haben könnte, zumal sich bei Galilei theoretische und handwerklich-technische Begabung verbunden hatten. Das Hauptargument für die Autorschaft Galileis bei den Radierungen sei aber die Verwandtschaft mit den Federzeichnungen (Bredekamp erwähnt

aber hier nicht die angeblich vorbildlichen Tuschezeichnungen) und schliesst mit dem Satz: dass "hier keine tastenden Versuche eines Anfängers (vorlägen), sondern ein Ego, das auf seine Stärken selbst im Mißlingen setzt", was nun auch für das Buch und seinen Autor zutreffen könnte.

Im Abschnitt "Die schwarzen Farbpartikel und die Radierungen" geht es Bredekamp in Zusammenarbeit mit Stephan Simon (Rathgen-Forschungslabor, Berlin) und Irene Brückle (Kupferstichkabinett, Berlin) darum, sich die dunklen, wie von einem schwarzen Kopierpapier stammenden, aufsitzenden Ablagerungen ("rätselhaftes Phänomen") zu erklären. Das analytische Dilemma lag und liegt in der nur zerstörungsfreien Analysemöglichkeit, weshalb nur Knochenschwarz und Graphit ausgeschlossen werden konnten und auch keine genaue Altersbestimmung möglich war. In der digitalen Bildanalyse (Isolierung von Helligkeitswerten und Überlagerungen) wurde eine Überlagerung des schwarzen "Material(s) über der Farbzeichnung" (= Pinsel-Zeichnung-Malerei) über den Radierungen bemerkt. Gegenüber der Zeichnung (Abb.204) wird in der Radierung (Abb.205) eine Verkleinerung des Monddurchmessers festgestellt, was aber in dem angeblich die Originalgrösse (ohne den üblicherweise beigelegten Massstab hoffentlich verlässlich?) wiedergebenden Abbildungsanhang (Abb.387 u. 392 bzw. 395) nicht nachvollzogen werden kann (alle Durchmesser: ca. 8 cm). Folglich ist auch Bredekamps Schluss: "der Weg (führe) nicht von der Radierung zur Zeichnung sondern von der Zeichnung zum Druck (= Radierung)" hinfällig. Auch die nächste Überlegung von Zeichnung (S.10r = Abb.388) als misslungene und verworfene Vorlage ist so zu falsifizieren, dass der Tusche-Zeichner-Maler seinen 8 cm Kreis wegen der Platzenge hauptsächlich rechts etwas (auf 7,7cm) reduziert hat, worunter natürlich die wohl ohne Verständnis leicht schräg geratene Tag-Nacht-Grenze gelitten hat. Bredekamp baut nun ein weiteres Gedankengebilde, dass Abb.300 (S.10v unten) die Korrektur des Vorangegangenen sei und sie deswegen auch keinen Weltraum-Hintergrund hätte. Es dürfte aber so gewesen sein, dass, um die Seite 10v oben und unten und auch das Florentiner Blatt etwas nachzuahmen auf einen vereinheitlichenden Hintergrund verzichtet wurde. Warum z.B., wenn in dem Tuscheentwurf etwas erkannt und wegen des Lauftitels der Mondradius etwas verringert wurde, dies aber in der Radierung keine Berücksichtigung gefunden hat, ist doch auch erklärungsbedürftig.

Wenn der Rezensent den letzten Absatz dieses Abschnittes richtig verstanden hat, finden sich unter den mit den Illustrationen gedruckten Exemplaren des SN logischerweise gewisse Unterschiede, die auf den Plattenzustand sowie auch etwas abweichende

Ausreibungen u.ä. zurückzuführen sind. Anhand der Abb.212 und Abb.155 lässt sich vom Rezensenten nicht feststellen, ob bei Abb.212 die wohl schon stark beanspruchte Platte wieder aufgearbeitet wurde. So wie es sich der Autor vorstellt, dass dazu die vordem verworfene Platte ausgeschliffen (geglättet?), ja sogar von der Rückseite wieder hochgetrieben und von vorne wieder plan gemacht wurde, kann der Schreiber dieser Zeilen kaum folgen. Hier hätte wirklich ein Praktiker Bredekamp Hilfestellung und Korrektur leisten müssen, was auch für die erst jetzt folgende "Rekonstruktion der Übertragungstechnik" gilt. Man muss den Text Bredekamps mit dem Schema und der immer noch noch nicht ganz auf Radierung aktualisierten Erläuterung Irene Brückles im Anhang S.353 verbinden, um ihn nachvollziehen (z.B. 'zu geben' statt "zu gegeben") zu können. Das Hauptproblem sind die mysteriösen Ab- oder Auflagerungen: der vorgeschlagene hypothetische, sicher nicht in Sekunden erfolgende Kopiervorgang führt zu einer Schädigung des Originalentwurfs und erfordert einen relativ transparenten Wachgrund oder Abdecklack. Ökonomisch würde sich auch für das 17. Jahrhundert folgendes Vorgehen anbieten: 1. Kopie des Entwurfs (Tuschezeichnung? eher Federzeichnung) mit Hilfe halbtransparenten Öl-oder Wachspapiers. 2. Wenden der Platte und Nachzeichnen auf der Rückseite im Gegenlicht (Seitenverkehrung). 3. Versehen der Rückseite mit Kreiden (Rötel u.ä.), 4. Durchpausen auf die präparierte Metallplatte, 5. Entfernung des Ätzgrundes bzw. Freilegen des Metalls entsprechend der Kreidespuren mittels Radiernadel, 6. Ätzung.

Das von Bredekamp/Brückle vorgeschlagene könnte wohl so funktionieren, dass aber nach dem Abklatsch auf die Metallplatte bzw. Ätzgrund nur so wenig auf der angeblichen Originalzeichnung zurückgeblieben sein soll, überzeugt nicht. Aber selbst Bredekamp rätselt, warum die Originalzeichnung nicht mit einer abklatschfähigen Farbe zumindest konkurrierend ausgeführt wurde. Das Zwischenmedium (Pause auf Papier) sollte möglicherweise als Schablone verwendet werden. Für Binnenzeichnung bzw. Detail soll dann eine optische Übertragung über Spiegel erfolgt sein. Die Spiegelbestellungen Galileis nach November 1609 werden schon in diesem Kontext etwas willkürlich gebracht. Bei diesem kleinen Bildformat hätte es auch ein schon vorhandenes kleineres Exemplar getan. Etwas weniger um- (teilweise missver-)ständlich ausgedrückt: es wäre ein relativ schnelles Verfahren sogar mit Zeitangabe (kaum 30 Min.), um etwas seitenverkehrt auf die Druckplatte zu übertragen, damit das Motiv wieder seitenrichtig im Druck oder Abzug erscheint.

Das folgende Kapitel **"5. Der Plan des Neudrucks"** - "Galileis Selbstsicht als Zeichner"

dient dazu zu verdeutlichen, dass es sich bei dem SN nur um eine Art Vorläufer ('prodromos') oder Schnellschuss wegen seiner "Panik" des Überholtwerdens handele. Gerade das Abbildungsmaterial sollte verbessert werden. Wenn Galilei am 19.3.1610 schreibt, dass er wohl von Venedig oder Padua aus einen erfahrenen Stecher oder Radierer schon engagiert habe, der Vorlagen eines geschlossenen Mondzyklus und weitere Himmels-Sternbilder haargenau grafisch umzusetzen hatte (im Stile der Florentiner Zeichnungen?), wird zuerst eigentlich nicht klar, ob Galilei selbst ausgearbeitete Vorlagen liefern wollte. Erst im nächsten Abschnitt "Neuaufgabe der Mondzeichnungen" wiederholt sich Galilei anscheinend, aber führt wieder aus, dass er die Gesichter eines ganzen Mondzyklus mit grösster Sorgfalt zeichnen (wahrscheinlich nicht als Tuschezeichnung) und "haargenau ... alles von einem ausgezeichneten Künstler in Kupfer stechen (lassen wolle)". Bredekamp sieht darin die Ansicht Vivianis bestärkt, dass Galilei ein Meister des Disegno gewesen sei und sich die nötige Zeichnungsqualität zugetraut habe. Bredekamp wundert sich nun, dass, obwohl Galilei durch ein mittlerweile verbessertes Fernrohr bessere Vorbilder für 'Nachbilder' liefern konnte, es dann doch zu keiner Neuaufgabe kam, wobei sich ihm als mögliches Indiz "Das Problem des Riesenkraters" anbietet. Es wäre nun schön gewesen, wenn eine Fotografie der Mondoberfläche oder Claude Mellans Radierung (und nicht Stich) (Abb.370) hier zur Illustration der Sachverhalte bereitgestellt worden wäre (Fig.5a u.b). Bredekamp schildert,

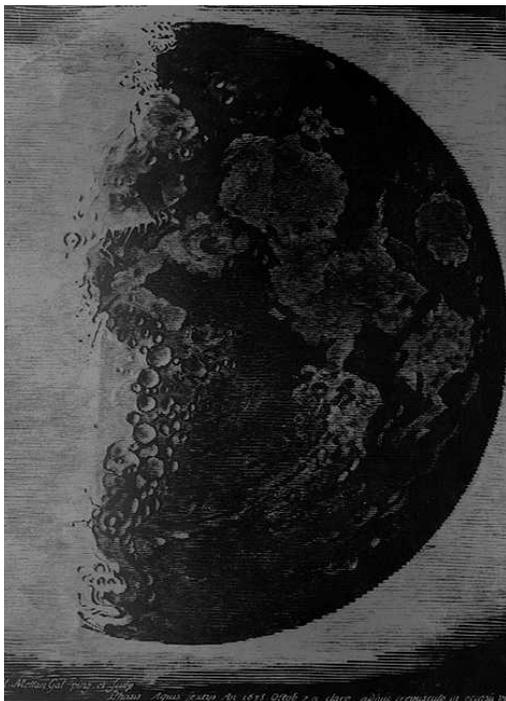


Fig.5a: Claude Mellan, Mond, Radierung, 1636

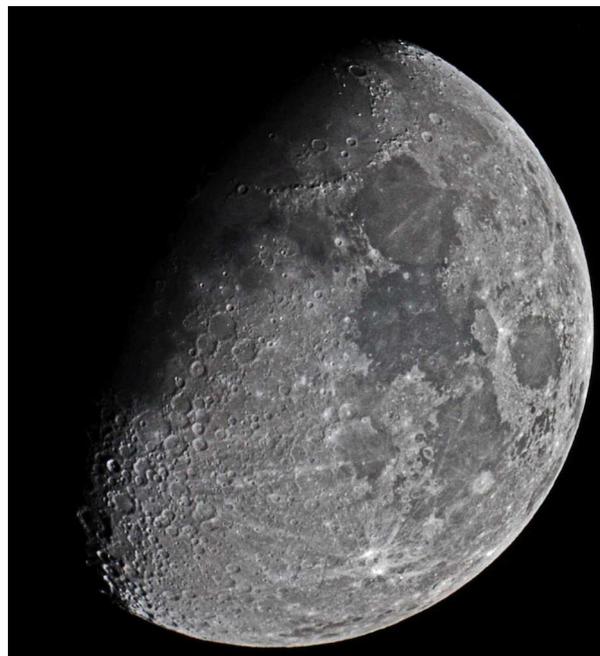


Fig.5b: Moderne Mondaufnahme aus dem Internet

dass der in Natura nicht so auffällige Riesenkrater "Albategnius" z.B. nach Gingerich (1975) "hintergründig" als Zeichen der vollkommenen Kreisform der Vererdung des Mondes in einer Art frommen Evidenzlüge gerettet worden sei. Er aber sehe darin eher "ein Schulbeispiel seiner visuellen Analysemethoden in den Rang eines überdimensionierten Musters zu erheben". ... "der vollkommene Krater ... wäre daher in der Lage, die Lichtstrahlgesetze ... besonders griffig auszuweisen ... als Exemplum oder Schulungsobjekt", was aber ebenfalls stark nach Überinterpretation sich liest. Es ist einfach eine anschauliche Ausschnittvergrößerung, die in den Massstab des Gesamtmondes etwas gewollt übergeht und vielleicht dem ausschnitthaften Seheindruck durch das Teleskop entsprochen haben dürfte. Die auch vor/bei Kunsthistorikern nicht haltmachende (Auto-?) Suggestion des Riesenkraters ('Macht des Bildes') zeige sich auch in Harriots Skizze vom Juli 1610 nach der Lektüre des SN (vgl. Abb.215) im Vergleich zu seiner unverstandenen Zeichnung von 1609, wo dieser vielleicht auch nur ein schlechteres Teleskop zur Verfügung hatte.

Bredenkamp meint nun, dass Galilei nach Erscheinen des SN (und mit einem besser auflösenden, also detailreicheren Teleskop!) erkannt habe, dass dieser Krater so nicht existiere. Er müsste eigentlich eher ein schwächeres oder mit grösserem Bildwinkel arbeitendes Teleskop benutzt haben. Auf der Florentiner Zeichnung Nr.4 (Abb.217) sei er nicht mehr vorhanden und somit diese weder Vorlage für die Radierungen noch durch ihre (grosse künstlerische) "Finesse" "Produkt" jener späteren Kampagne wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer Mondskizze vom November 1610. Galilei sei sich seines Irrtums und seiner Fehlleistung bewusst geworden, aber er habe es nicht über sich bringen können, sich öffentlich zu korrigieren; die Florentiner-Zeichnungen (seien) die kostbaren Ruinen eines gescheiterten Unternehmens. Nun, Horst Bredenkamp hat in dieser 2. Auflage diese Grösse besessen und er wird vielleicht in einer stark veränderten 3. Auflage sein eigenes Scheitern selbst eingestehen. Selbst bei dem letzten Beispiel (Abb.217 u. 400) ist der Krater nicht verschwunden sondern in der Massstabsvereinheitlichung etwas geschrumpft und in der noch mehr verkleinerten Pinselzeichnung nur etwas weniger deutlich auffallend. Bredenkamps hier nicht einmal kunstgeschichtliche Gedankenkonstruktion ist bei genauerem Hinsehen eine 'Fata morgana', ein Wunschbild.

Mit Kapitel **"IX STILFORMEN DER SONNENFLECKEN"** unternimmt Bredenkamp einen neuen Versuch Galileis astronomische Forschung mit seinem (künstlerischen) Sehvermögen zu verbinden. Auch die Sonnenflecken sind bei entsprechender Sehschärfe

und Sicherheitsvorkehrung durch geschwärzte Gläser, Projektion einer 'camera obscura' mit den blossen Augen schon gesehen worden. Unter **"1. Scheiners Vorstoß"** - "Harriot und Fabricius (Dezember 1610-Juni 1611)" werden die Vorläufer Galileis genannt. Von Johann Fabricius erzählt der Autor nicht, ob auch dieser über besondere eidetisch-künstlerische Fähigkeiten verfügt habe, um die Sonnenflecken in einer Publikation von 1611 (mit oder ohne Illustrationen?) schon weitgehend richtig zu deuten. Die folgende Darstellung von "Scheiners Methode", seinen systematischen Versuchsreihen, garniert Bredekamp mit dem "Ruck der Autosuggestion" durch Halluzinationen, die der (ungeschützte) Blick anscheinend mit sich brachte. Allerdings ist die Frage, ob er nicht wie auf der Skizze Cigolis vom 14.7.1612 (Abb.301) doch schon die Projektion mittels Helioskop anwandte. Der Ingoldstädter, später römische Jesuit Scheiner, der sich im platonischen Sinne sinnig gräzisiert 'Apelles' nannte, soll nach Meinung des Autors (S.219, Anm.11) sich damit in die "Ruhmeszone Raffaels", des "alter Apelles", eingereiht haben, obwohl er soweit bekannt keine künstlerischen Ambitionen hatte. Wenn "Scheiners erste Serie (21.10.1611-14.12.1611)" schon am 5.1.1612 samt Bildtafeln veröffentlicht wurde, haben wir auch dort eine ähnliche Druckhektik und einen 'Prioritäts-Druck' vor uns. Scheiner soll nach Bredekamp, weil die Flecken nicht wiederkehrten, Körper, Sterne - allerdings nicht fixe - vor der (reinen) Sonne angenommen haben. Aber nicht diese (auch eidetische?) Fehleinschätzung ist für Bredekamp wichtig, sondern die ästhetische Erscheinung, nämlich der Darstellungsmodus der Außenkonturen, der "einer wissenschaftlichen These die Evidenz verleihen" könne (zumindest für den Autor). "Im Zusammenspiel mit dem Stecher (wäre) es Scheiner (gelungen) die Flecken in einer geradezu halluzinatorischen Konkretheit vor die gleißende Scheibe zu stellen ... das Gesehene (sei) durch den Stil der Linien mit der orthodoxen Kosmologie versöhnt". Etwas nüchterner gesehen kann man folgendes konstatieren: zum einen kennen wir nicht die Abbildungsleistung des Teleskops und zum anderen nicht die Versuchsbedingungen, aber sie dürften der bekannten Darstellung von 1630 (Abb.303) wohl schon entsprochen haben. Scheiner dürfte die Sonnenflecken projiziert mit dem Stift nachfahrend ('umkringelt') markiert und dann auf einem (nicht erhaltenen) Blatt die Reihen systematisch angeordnet haben. Das transparent gemachte Blatt wurde von der Rückseite über einen Rötelauftrag auf die präparierte Kupferplatte durchgepaust von dem Stecher, Grafiker Alexander Mayr in dem Druckzentrum Augsburg. Obwohl hier in der Bildlegende (Abb.223) Kupferstich steht, ist wegen der (Original-?, wohl Abb.405) Vergrößerung auf Abb.224 von einer relativ stark geätzten Radierung auszugehen. Im übrigen sieht man ganz gut hier den

'Plattenton', einige Kratzer und nahe des unteren rechten Kreisbogens punktförmige Durchätzungen. Es wäre völlig sinnlos, ja auch zeitraubend gewesen, auch in den kleinen Kreisen (vgl. Abb.405-544) den konturierten Flecken eine Binnenzeichnung, die sowieso nicht alle Abzüge durchgehalten hätte, einzusetzen, die mit Kaltnadel oder Stichel immer wieder hätte aufgefrischt werden müssen.

Für "Scheiners zweite Serie (10.Dezember 1611-11.Januar 1612)", die anscheinend im September in einer weiteren Auflage auf einem weiteren, ebenfalls radierten Blatt eingefügt wurde, nimmt Bredekamp unfreiwillig richtig statt Stichel eine (feinere Radier-) Nadel an. Dass ein "Übertritt" des Riesenflecks über den Seitenrand erfolgt sei, kann aus der Abbildung 233 nicht geschlossen werden. Das Optimierungsbestreben im Sinne der Ablesbarkeit des Ablaufs zeigt "Scheiners dritte Serie (16.März 1612-4.April 1612)" (Abb.328) als Ergänzung jetzt von Mathäus Greuter und wohl auch nur radiert.

Der nächste Abschnitt ist mit **"2. Galileis und Cigolis Reaktionen"** betitelt. Unter "Scheiner, Galilei und Passignano im Prioritätenstreit" wird deutlich, dass weniger der "Irrtum des großen Kraters" eine neue Auflage des SN verhinderte, als das neue Feld, das sich mit der Sonnenfleckenforschung aufgetan hatte. Und wieder geht es auch um die Frage der Priorität. Nach dem von Bredekamp Dargelegten scheint Galilei Mitte 1611 mit seinen Beobachtungen der Sonne angefangen zu haben, obwohl ein entsprechender Brief erst auf den 2.6.1612 datiert ist. Der Autor nimmt an, dass Galilei in Rom Frühjahr 1611 die ihm zumindest gut bekannten Lodovico Cigoli und Domenico Passignano mit der Passion für die Astronomie anstecken konnte. Aber nach dem Beispiel des am 16.12.1610 in Rom begrabenen Adam Elsheimer dürfte dort schon seit 1608/09 das 'Teleskopfieber' grassiert haben. Von Passignano, der zeitweise sich sogar als Pionier der Helioskopie wähnte, gibt es keine Abbildung abgesehen von der "in ihrer beiläufigen Summarik" - ja man ist fast erstaunt über die fast kindlichen, unkünstlerischen marginalen Skizzen von der Hand eines ausgewiesenen Künstlers - "geradezu anrührend" wirkenden Zeichnungen nach Vorlagen von Passignano.

"Galileis erste Serie (12.2.1612-3.5.1612)" ist als Federskizze ästhetisch etwas Scheiners Aufzeichnungen verwandt, vielleicht weniger systematisch, aber Bredekamp versucht S.233 auch aus den kleinsten Zufälligkeiten oft der Technik den Künstler Galilei, seine Variabilität, Sensibilität heraus- oder besser hineinzusehen, auch um das bessere Verständnis der Sachlage (also Erscheinungen der Sonnenoberfläche) zu demonstrieren. Diese Serie (Abb.238 u.239) sei ein "Zeugnis der Selbstschulung" (?, im Sehen und Zeichnen?). Durch Modulationen der Federführung und durch seinen elaborierten

"Darstellungsmodus" würde Galilei "Gewissheit" (naturwissenschaftliche Evidenz o.ä.) erlangen.

Cigoli ("Cigolis erste Serie: 18.2.1612-23.3.1612") hatte vielleicht ein weniger scharfes, schwächeres Teleskop, aber trotz seiner ästhetisch-eidetischen Erfahrung und Erkenntniskraft lag er eher auf der Linie Scheiners. Auch die Federzeichnungen des Künstlers Cigoli sind kaum differenzierter als diejenigen Scheiners. So wie die Kreise oder Sonnenscheiben auf dem Blatt angeordnet sind, dürften die Flecken weniger projektiv als direkt nach dem Seheindruck mit der Feder aufgezeichnet worden sein. Cigoli hielt seine Beobachtungskost nicht weiter für sich "zerkleinerbar" und produktiv "verdaulich". Der Rezensent fragt sich, ob Cigoli auch bewusst als aufmerksamer Beobachter und Vergleichsdaten-Lieferer angesetzt wurde.

In "Wechselseitige Anregungen" wird Cigolis Zögern mit seinem Urteil nicht aus einem Theorie- (Vorurteil-) Mangel erklärt, sondern durch die auch für Galilei (und den modernen Kunsthistoriker) verpflichtende Regel, dass "die Erklärung den beobachteten Phänomenen zu folgen habe". Die auf S.243 befindliche Gegenüberstellung der Ergebnisse von Galilei und Cigoli zu den ungefähr denselben Zeitpunkten dürfte wegen den Abweichungen doch nicht soviel - wie Bredekamp vermutet - Hochgefühl der Bestätigung vermittelt haben. Interessant aber ist aber doch wie Bredekamp zeigt, dass ('künstlerisch-spontan'?) Galilei sich dem strengeren System des mehr wissenschaftlich exakten Cigoli folgt.

Am 4.5.1612 veröffentlichte Galilei dann in einer in einem ganz anderen Zusammenhang stehenden Publikation seine Hypothese ("Galileis Hypothese: Februar/März 1612") bezüglich der Gründe der Sonnenflecken: 1. Sonnenrotation, 2. interstellarer Körper. Galilei hätte nach Bredekamp und mit Blick auf Giordano Brunos Schicksal Angst Irrtümer, Fehler zu begehen, die ihm "als todeswürdiges Verbrechen" von der anderen konservativeren Seite hätten ausgelegt werden können. Ebenfalls besass Galilei wenig Mut im Bekenntnis zum kopernikanischen Weltbild.

Bei der Besprechung von "Galileis erste(m) Brief an [den zum bekannten Augsburger Geschlecht gehörenden] Martin Welser vom 4.5.1612", der auch Mitglied der 'Accademia dei Lincei' werden sollte, wird ein Austausch unter Wissenschaftlern auch schon damals sehr deutlich. Bredekamps Formulierung im Kontext mit der Prioritätenfrage lautet, dass es letztlich auf die richtige Entscheidung oder Beurteilung der Phänomene ankäme. was sich auch auf die heutige Kunstwissenschaft übertragen liesse. Es wäre gut gewesen, die drei (teilweise von Galilei handschriftlich noch korrigierten) Kopien dieses Briefes an Welser abzubilden, ob in allen Exemplaren bezifferte Fleckenmuster mit dem Pinsel und

unscharfe, wie auf einem Löschblatt verlaufende Konturen (Abb.274) auftauchen. Bredekamp benützt diese sensibel getupften Flecke für seine Hypothese des Künstlers Galilei. Hier wäre auch ein Bild-Vergleich zu heutigen fotografischen Abbildungen von Sonnenflecken ganz nützlich gewesen. Ob diese Form-Tondifferenzierung nicht auf ein besseres Fernrohr zurückzuführen ist?. Dass diese wabernden Formen nicht zu Scheiners These von Körpern vor der Sonne zu passen schienen, dürfte wohl klar sein. Allerdings ist die von Bredekamp beschworene zeichnerische Darstellungsfähigkeit zur richtigen Beurteilung oder Erkenntnis nicht entscheidend oder bedingend, sondern mehr zum Beweis nach aussen fürs Publikum. Eine Beschreibung des Seheindrucks hätte vielleicht genügt, wenngleich ohne diese ins Auge fallende Wirkung.

Bredekamp interpretiert "Scheiners Antwort" mit einer Radierung vom September 1612 (Abb.293) so, dass Scheiner damit Galilei vorwerfen wollte, er hätte nicht den Himmel (? oder die Sonne?) beobachtet, sondern "seine Deutungen" (Ideen, Vorstellungen) seien in diese hineinprojiziert. Wieder sieht der Autor an diesem Beispiel das (kunstgeschichtliche) Prinzip des vergleichenden Sehens angewandt; nach Meinung des Rezensenten allerdings nicht sehr gut, da die tiefgedruckten Galilei-Imitate in einem völlig anderen Maßstab erscheinen als die kleinen Flecken in den Sonnenscheiben. Nach Bredekamp äussere sich hier nicht nur ein Problem der Beobachtung, sondern auch der Darstellung, da mit der konturenscharfen Umrahmung die "überlieferte Lehre" bekräftigt sei, dass die Sonne ein harmonisch vollendeter Körper sei, den die Phänomene der wandernden Flecke nicht affizierten". Und voll auf die nicht nur 'kunstgeschichtliche Pauke': "Der Stil (wäre zu) ein(em) Erkenntnisträger geradezu kosmischen Ausmaßes geworden". Wenn man mit der Lupe die Scheinerschen Vergleichsillustrationen betrachtet, wird eigentlich deutlich, dass auch die Scheinerschen Miniaturflecken teilweise schon sehr aufgelöst erscheinen. Dem Rezensenten wird ohne den Text der Sinn der Illustrationen nicht so richtig verständlich.

In "Cigolis zweite Serie (29.4.1612-6.5.1612)" bringt der Autor ein weiteres Beispiel für ein abgestimmtes Forschungsvorhaben, wobei der Maler seine teilweise mit einem Gehilfen "augentreu" gemachten Feder-Zeichnungen mit den ihm zugeschriebenen Zeichnungen (wieder in Tusche) vergleicht. Bredekamp meint, dass die von Cigoli festgestellten Abweichungen durch die unterschiedlichen Arten des Eintrages (und der Technik?) bedingt seien. Es wird aus den Anmerkungen in Cigolis Antwortbrief klar, dass ein freier, vom Augen-Gedächtnis-Eindruck bestimmter Teleskopblick bei Cigoli erfolgt ist. Auf das die Sonnenrotation betreffende Wandern der Flecken von rechts nach links gegenüber

Galileis (falscher?) Einschätzung von links nach rechts geht das Buch leider nicht weiter ein. Es scheint zwischen dem Sehen eines Künstlers und eines (Natur-) Wissenschaftlers kein grosser Unterschied bestanden zu haben, wohl weil Galilei als verkappter Künstler und Cigoli als verkappter Wissenschaftler zu sehen sind?.

Das Kapitel **"3. Netz der Sonnenforschung"** - "Galileis zweite Serie (3.5.1612-11.5.1612)" bringt endlich eine technische Erklärung der in diesem Zeitraum von Galilei in grösserem, nach Bredekamp im "monumentalen Format" ausgeführten Sonnenflecken-Zeichnungen nämlich die Erfindung (oder eher Nutzung) des Helioskops angeblich durch seinen Freund und Schüler, den Benediktiner Benedetto Castelli, was auch durch die Zeichnung Cigolis vom 14.7.1612 dokumentiert ist. Es müsste sich um das keplersche Fernrohrprinzip (1611) handeln, das ein kopfstehendes und seitenverkehrtes Bild auf einer Fläche erzeugen kann. Da noch keine belichtungssensiblen Beschichtungen bekannt waren - wobei Bredekamp auch in seinen Vorträgen immer schon auf den 'pencil of nature' von Fox Talbot verweist - , wurden nach dem bekannten Stich von Daniel Widmann mit dem Versuchsaufbau Scheiners die sich auf dem Blatt oder der Fläche innerhalb eines eingezeichneten Kreises abzeichnenden Sonnenflecken mit dem Zirkel übertragen, wodurch man eigentlich nur die markanten Punkte aber keine grösseren Unregelmässigkeiten erfassen konnte. Eine Markierung mit einem Stift in den Strahlengang bzw. auf der Projektionsfläche könnte sich der Rezensent auch vorstellen. Hier wäre es interessant den damaligen Versuchsaufbau nachzustellen. Von Galileis



Fig.6a: Galilei, Sonnenflecken, am 3.5.1612 (aus: G.d.K.,2009, Abb.667)

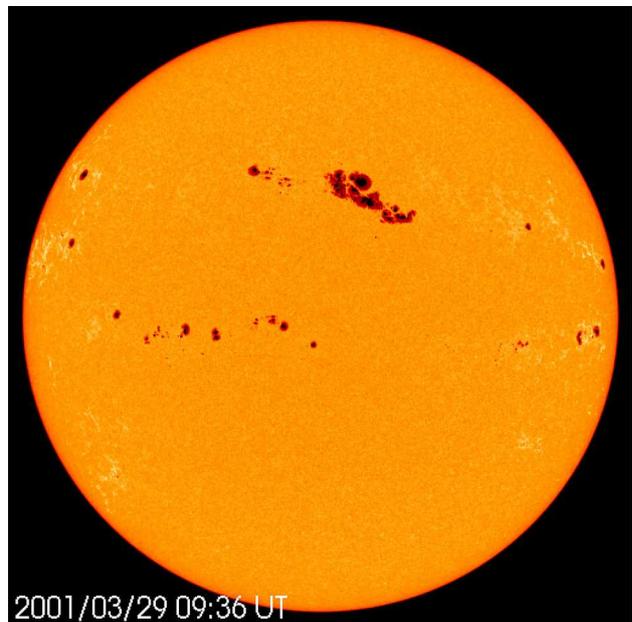


Fig.6b: Sonnenflecken, Aufnahme vom 29.3.2001

Zeichnungen hat sich eine 9er-Serie (Fig.6a) in Rom im Nachlass der Barberini erhalten, die angeblich im 19. Jahrhundert mit einer Klebegaze überzogen waren, die ihre Rasterspuren hinterlassen hat, sodass z.B in der Abb.677 ein Moiré-Effekt aufgetreten ist. Mit der Lupe ist er auch in der vergrösserten Abb.305 gut erkennbar. Bredekamp geht es aber wieder mehr um die Ästhetik dieser Zeichnungen, deren Flecken er physiognomisch mit Fraktalen verbindet. Zusammen mit den durch Tuschemenge und Zerfliessen des eher tupfenartigen Auftrages entstandenen Rastertonspuren fasziniert Bredekamp die Subtilität (vielleicht eher Sensibilität) im aufgelösten, unregelmässigen Umriss, sodass er eine im 19. Jahrhundert entstandene, viel besser steuerbare Graphitzzeichnung von Julius Schmidt (Abb.306) vergleicht v.a. wegen des perlschnurartigen Aufreihens von Tupfern. Hier wäre zur Beurteilung interessant gewesen ein projiziertes Bild eines Helioskop-Nachbaus photographiert (wie in Fig.6b) dagegenzuhalten. Da wenigstens nach den Abb.667-677 keine Zirkelspuren oder Vorzeichnungen erkennbar sind, fragt sich der Leser, ob nicht Galilei zum grossen Teil mit dem Pinsel auf die in dem Helioskop-Apparat befestigten quadratischen, mit einem Kreis versehenen Blätter imitativ hineingetupft hat?. Bredekamps Hyperästhetizismus über mehrere Seiten ist voll entzückt z.B. bei Abb.318, wo sich "Galileis Tuschtechnik ... hier in all ihrer Subtilität entfalt(e)".

Über den "Kinematographischen Effekt" oder die Genauigkeit der Phasen der Sonnendrehung hätte der Leser vielleicht etwas mehr erfahren wollen, aber es geht dem Autor mehr um den "Qualitätssprung", der zu den "erhabenen Momenten der Wissenschaften und Kunstgeschichte" gehört. Erst die Originale und die digitale Technik liessen den "phänomenalen Sprung" deutlich werden. Bredekamp meint pathetisch, dass durch den Übergang von Tuschfeder zum Tuschpinsel eine "neue Darstellungs- und Denktechnik eines Stils ... sichtbar" werde.

Mit "Galileis dritte Serie (2.6.-8.7.1612) und die Buchpublikation" wendet Bredekamp sich etwas vom Künstlerisch-Ästhetischen ab, um auf die eigentliche Absicht Galileis, die Deutung der Sonnenflecken zu kommen. In der Anm.81, S.265 wird Galileis eigene Beschreibung seiner Forschungen - wie oben vom Rezensenten vermutet - zitiert einschliesslich der Seitenverkehrung. Über den graphisch-illustrativen Schlagabtausch zwischen Galilei und Scheiner bzw. Alexander Mair und Matthäus Greuter hätte man sich eine inhaltliche Erklärung seitens der Autopsie gewünscht und zwar mehr als ein allgemeines Zeichen von Überregionalität und Geschwindigkeit, da wenigstens für den Rezensenten das Ganze nicht richtig einsichtig wird. Der ursprüngliche Titel, der von Cesi besorgten Publikation ("Istoria e Dimonstrazione interno alle Macchie Solari e loro

Accidenti") wird im Buch mit "Geschichte und Darlegungen über (eher: um ... herum) die Sonnenflecken und deren Umformungen" (eher: Zufallserscheinungen) übersetzt. Die Illustrationen der 'Macchie Solari' von Mathäus Greuter werden als Kupferstiche angesehen. Soweit an den Abbildungen 678-715 u. 717 ablesbar würde der Rezensent wegen der teilweise unterbrochenen Kreislinie, den punktförmigen Durchätzungen eher wieder vorrangig Ätzzradierungen vorschlagen. Manche etwas verschwommene Elemente wirken wie mit der 'kalten Nadel', auch wenn Cesi (S.267) von drei Kupferstechern spricht. Der Rezensent wundert sich bei diesen technisch anspruchslosen Arbeiten, dass es solche qualitativen Probleme gegeben haben soll. Mit der Druckfarbenwahl ist wohl eine 'Schönung', die Farbkonsistenz ('lange, kurze Farbe') und das 'Ausreiben' gemeint, um die Prägnanz des Abzuges zu bestimmen. Bredekamp betont immer wieder den Unterschied der plumpen Holzschnitte (Scheiners z.B. Abb.327) gegenüber den Feinheiten der 'Kupfer' Galileis (Abb.326). Gerade an diesem Beispiel der damaligen Stellungen der Jupitermonde fragt sich der Leser, welchen Vorteil (grössere Anschaulichkeit?) letztere gehabt hätten. Für den Rezensenten wäre es viel einfacher eine solche Seite (wie Abb.326) zu stechen oder zu radieren als in Holz zu schneiden. Ja, es ist verwunderlich, dass diese Seite nicht in Blei gesetzt wurde.

Der Druck der Publikation einschliesslich auf dickerem, besserem Papier für Geschenkexemplare allerdings ohne Angaben der Auflagenhöhe sei bis zum 22.3.1613 erfolgt. Bredekamp kommt jetzt in den Ausschnitten auf das Ästhetische, die "pointillistische, wie sprühende" Technik Greuters zum Schluss dieses Abschnittes wieder zurück. Leider sind diese Ausschnitte nicht scharf abgebildet. Das Ausgefranzte des Buchstabens M wirkt wieder nicht wie bei einem klassischen Kupferstich.

Wenn man den nächsten Abschnitt "Galileis vierte Serie (19.-21.8.1612) mit drei Abbildungen (darunter Abb.342) von Beobachtungen, die nach dem Titel mit den blossen Augen von Galilei gesehen wurden und sich eigentlich nicht von den mit dem Fernrohr Gesehenen gross unterscheiden, liest, soll damit für jeden die Möglichkeit diese Phänomene so zu sehen - zumindest in Ausnahmefällen wie im August 1612 - demonstriert werden. In "Überregionale Absprachen" kommt Bredekamp auf ein fast schon modern wirkendes Forschungsnetz zu sprechen, das Buch mit Hochdruck (aber nur teilweise in Hochdruck) herauszubringen.

Dass Cigoli sich an Galileis Zeichnungen ästhetisch schulen sollte, scheint doch sehr unwahrscheinlich nach dem oben Gesagten. Bei dem Austausch der gezeichneten Forschungsergebnisse ("Überregionale Absprachen") kam es sicher kaum auf die

ästhetische Wirkung sondern die genaue Position, Grösse und die Nicht-Übereinstimmungen auch über Ländergrenzen hinweg an.

Im Kapitel **"4. Das Endgericht der Aristoteliker"** berichtet Bredekamp, dass Galilei Cigoli noch kurz vor dessen (plötzlichem?) Tod im Mai 1613 zu neuen Forschungen mit angeblich überregional vorgenommener Feinabstimmung (wenigstens der Grösse nach) aufgefordert habe. Die danach erfolgten, Cigoli zugeschriebenen Zeichnungen hätten sich stark geändert (zum besseren) wegen eines stärkeren Teleskops, aber auch wegen des Einsatzes von Galileis Tuschtechnik. Galilei hätte als Künstler den Künstler Cigoli beeinflusst. Die Abbildungen in Originalgrösse (vgl. Abb.713, 716, 718-722) wirken aber eher wie die Grafiken Greuters. Der Leser wundert sich, wie Bredekamp sich an einigen Details der künstlerisch anspruchslosen Zeichnungen zu Formulierungen wie "schwarzes Atoll aus einem Feuermeer" hat inspirieren lassen können.

Der Autor spricht von einer Anverwandlung Cigolis und einem blinden Verstehen zwischen den beiden. Die Zeichnungsvarianten Galileis und Cigolis wären das "unüberbietbare Ergebnis einer Forschergemeinschaft von Naturwissenschaftler und Künstler".

Im letzten Abschnitt psychologisiert der Autor Galileis Brief an Maffeo Barberini, den späteren Papst Urban ... mit Gewißheit, Selbstbewußtsein und Kampfeslust, die ihn vom "Endgericht der peripatetischen" sprich: aristotelischen Philosophie sprechen liess. Die "Waffe dieses Endgerichts" (? das Schwert oder eher die Waage?) wäre der Stil der Zeichnungen gewesen, also die überzeugende Anschaulichkeit. Der Rezensent hält diese für eine gewagte Zuspitzung und Übertreibung. Die Form, Gestalt von Galileis Sonnenflecken hätte man notfalls auch als Nebelschwaden o.ä. deuten können.

Nach diesen 'beeindruckenden' Beweisen für den praktischen Künstler bringt das Kapitel **"X REFLEXION UND FÖRDERUNG DER MALEREI"** noch den grossen Kunsttheoretiker und Kunstförderer Galilei. In **"1. Galileis Paragone"** erwähnt Bredekamp die Aufnahme Galileis am 18.10.1613 in die 'Accademia del Disegno' in Florenz aber nicht als Ehrenmitglied, da er einen Aufnahmebeitrag entrichtete. Der Autor vermutet seine Fähigkeiten als Zeichner, seine Kennerschaft, Nähe zu Künstlern und einen von Cigoli erbetenen Beitrag über den alten Wettstreit der Künste v.a. der Plastik, Bildhauerei gegenüber der Malerei in diesem Zusammenhang. Galilei stellt sich - wie dem Buch zu entnehmen - auf die Seite der Malerei, da deren Mimesisprinzip mehr auf Kunst oder Künstlichkeit (einschliesslich Eigenlicht und Eigenraum) beruhe. Der sicher auf der

intellektuellen Höhe seiner Zeit stehende und verbal beschlagene Galilei riet aber Cigoli, solche "scharfsinnigen und eher sinnlosen Streitereien den Theoretikern" zu überlassen. Bredekamp versucht aber nun Galileis Malerei-Präferenz auf seine bzw. ihm zugeschriebenen Tuschezeichnungen zu übertragen, indem er (bewusst) kein plastisches (Ton-?) Relief der Oberfläche des Mondes "für die Unwissenden und Einfachen" sondern die kunstvollere Nachahmung auf der Fläche versucht habe. "Mit diesem [seinem eigenen] Werturteil w(ä)ren seine eigenen Zeichnungen gegenüber dem Relief der Skulptur nobilitiert", eine "unverhohlene(r) Rechtfertigung seiner eigenen Mondzeichnungen". Ob aus ähnlichen Motiven die anderen Mondforscher die (weniger aufwändige) Zeichnung vorgezogen haben, könnte man Bredekamp fragen. Die Erhebungen auf einem von Virginio Cesarini angeregten plastischen Mondmodell wären massstäblich sicher gering gewesen.

Mit dem folgenden Abschnitt **"2. Cigolis Theorie der Malerei"** verweist der Autor auf ein nie veröffentlichtes, aber anscheinend nicht desto trotz wirkmächtiges Manuskript eines Traktates über die Malerei, deren Ursprung in der natürlichen Spiegelung an Wasseroberflächen läge, aber auch in schon von Aristoteles angedeuteten 'camere obscure', bei denen sich z.B. durch ein Astloch Projektionen ergaben, so ähnlich funktioniere auch das allerdings sphärisch gekrümmte Auge mit Linse und Netzhaut. Bredekamp sieht einen (Narziss ähnlichen) Bruch mit z.B. Vasaris Gyges-Schatten-Umriss-Theorie (der Erfindung der Umrisszeichnung) und schliesst wieder ganz schnell auf das Verhältnis von Scheiners Umrisshaftigkeit zu Galileis und Cigolis malerischer, projektierte Binnenstruktur der Sonnenflecken, um wieder mit einer verbalen Klimax zu enden: "Die Camera obscura, so (Cigolis) Subtext, (wäre) das von Natur selbst geschenkte Malgerät, das in die Lage versetz(e), mit der Binnenstruktur der Körper auch die Sonnenflecken in ihrer (wahren (!) Gestalt zu erkennen. Durch die Erkenntniskraft ihrer zeichnerischen [zeichnenden] Erkundigung des Mondes und der Sonne hätten Galilei und Cigoli das Gattungsmerkmal und die Stilqualität der Malerei in eine zentrale Stellung gehoben". Oder vereinfacht: das Malerisch-Optische als Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis.

Im Kapitel **"3. Austausch mit Sagredo"** geht es um "Das Porträt Sagredos und Galileis Gegengabe", die freundschaftlichen Kontakte mit dem venezianischen Edelmann und den Austausch ihrer Porträts auch mit dem im 17. Jahrhundert grossen Problem von Original und Kopie. Während Sagredos Porträt von den Gebrüdern Bassano etwas entfärbt abgebildet ist (Abb.358), ist unklar wie das von einem unbekanntem, aber mindestens

ebenso guten Künstler wie Cristofano Allori auszuführende oder ausgeführte Galilei-Bildnis ausgesehen hat.

Die bekannte, auch in Kupfer gestochene Bildnis-Zeichnung von Ottavio Leoni stammt aus dem Jahre 1624. Die farbige Kreidezeichnung (Abb.1 als Frontispiz u. Abb.370a) (Fig.7a) in der Biblioteca Marucelliana ist sicher eine Neufassung nach der Zeichnung (Fig.7b) in Paris, Louvre. In der Wertschätzung der Malerei "Cristofano Allori(s)" gäbe es wieder einen Einklang "Sagredo und Galilei" mit dem antimanieristischen, auf Natürlichkeit und Evidenz (= Klarheit und Einsichtigkeit) gerichteten Geschmack beider. Dass in dem als Beispiel (Abb.360) angefügten Allori-Gemälde 'Judith mit dem Haupt des Holofernes' der unglücklich verliebte Maler sich selbst als Holofernes und seine Angebetete als Judith sah, ist etwas aussergewöhnlich. Man hätte sich fast besser auch 'Herodias mit dem Haupt des Johannes' vorstellen können.

In "Variabler Austausch" wundert sich Bredekamp etwas, dass sich Sagredo wie Galilei, der sonst die Intarsienkunst (eines Tasso) so ablehnte, für die 'Pietre Dure' (Florentiner Mosaik) oder eine Art Scagliola, wo die "Natur als Künstlerin und der Maler als



Fig.7a: nach Ottavio Leoni (Replik), Galilei, Kreide auf Papier, 1624?, Florenz, Biblioteca Marucelliana (aus: Bredekamp, Galilei, 2009, Abb.1)

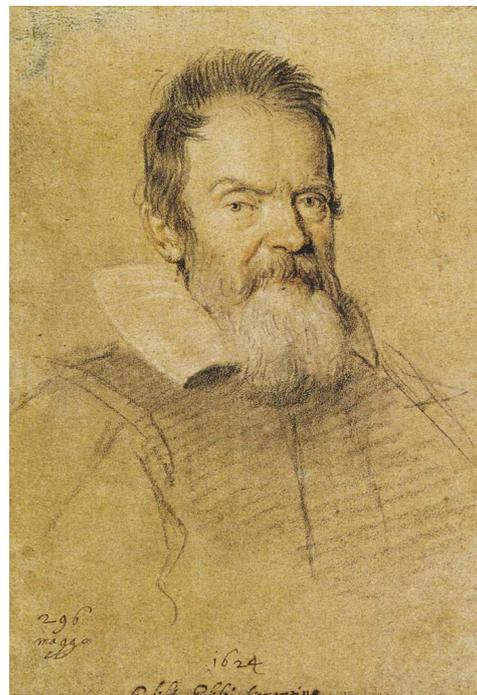


Fig.7b: Ottavio Leoni, Galilei, Kreide auf Papier, 1624, Paris, Louvre (aus: Il Cannocchiale e il Pennello, 2009, S.173)

Kunstagent" auftreten, plötzlich erwärmt. Er will dies auf den Wandel des Geschmacks bei Galilei bzw. auf die "Kompositstruktur" zurückführen, die "jene Fluidität des Malstils erfordere, die Galilei von der Malerei verlangte".

Neben der Kennerschaft sei es auch der **"4. Einsatz für Artemisia Gentileschi"** als Kunstförderer (v.a. von Künstlerinnen), der Galilei ausgezeichnet habe. Bei der blutrünstigen, aber auch mit Abscheu aufgeladenen 'Enthauptung des Holofernes' von Artemisia Gentileschi soll sich Galilei zuerst für die angemessene Bezahlung eingesetzt haben. Aber Bredekamp vermutet auch, dass die parabolische Blutfontänenbahn Galileis eidetisch-künstlerisches wie wissenschaftliches Interesse geweckt hätte. Bei einem weiteren Gemälde von Gentileschi mit der nächsten Kerzenlicht-Szene in 'Judith und ihre Magd bergen den Kopf des Holofernes, um ihn aus dem Zeltlager zu schmuggeln' (Abb.363) suggeriere der Kopf der Judith wenn auch "unbeweisbar" den Sichelmond (als Mondgöttin Artemis?).

Im nächsten Abschnitt **"5. Förderung von Anna Maria Vaiani"** bringt das Buch noch ein weiteres Beispiel von Galileis Künstlerinnen-Förderung. In der angeblich von Claude Mellan stammenden Stiftzeichnung (Abb.364; aus dem Besitz Urbans VIII?) deutet nichts auf eine Künstlerin, die um 1630 Mitglied der römischen Accademia di San Luca geworden war und als Sängerin, Zeichnerin, Malerin, Freskantin und Stecherin hervorgetreten ist. Bei letzterem war sie auch von Mellan beeinflusst. Obwohl Bredekamp sich länger über das Verhältnis Vaianis und Galileis auslässt, kam es abschliessend nur noch zu einer Kunstpatronage, die von einer Zuneigung zur Malerei und von einem gewissen Florentiner Lokalpatriotismus genährt war. Galilei stand der 'Crème' der Florentiner Künstler, zu der noch Michelangelo Buonarroti Il Giovane hinzuzuzählen ist, nahe.

Aber es gibt **"6. Kritik des Malers Salvatus"** als Zeichen des (künstlerischen?) Qualitätsempfindens. Bredekamp berichtet, dass Claude Mellan bei den beeindruckenden Monddarstellungen von 1636/37 nur als "Stecher" (eigentlich Radierer) aufgetreten sei, obwohl er selbst sechs Monate mit einem neuen Fernrohr den Mond und seine Flecken (S.314: "Sonnenflecken") betrachtet hätte; der Zeichner sei Claudius Salvatus gewesen. Allerdings antwortet Galilei auf ihm zugesandte Zeichnungen des Mondes (von Salvatus) mit Bleistift und Kreide (und nicht in Tuschemanier), die erstaunlicherweise einige steile Berge vermissen liessen. Zwei weitere gestochene oder radierte Zeichnungen seien "unbeholfen" und ohne eigene Teleskop-Beobachtung entstanden, was man sich bei Mellans herausragenden 'Stichen' (Radierungen) kaum vorstellen kann. Bredekamp erklärt es sich emphatisch so, dass "natürlich ... vor seinem inneren Auge, die Kraft der eigenen Zeichnungen" aufgestiegen wäre, "in denen er die Krater in einem geradezu expressionistischen Stil betont habe". Zum Schluss lässt sich Bredekamp über die Zeichnung von Ottavio Leoni bzw. deren Kopie in der Biblioteca Marucelliana in Florenz

(Abb.1 u. 370a, in verschiedener Tönung!) aus: "fast körperlich spürbare Präsenz des Hauptes ... in die Stirn ragende(s) Büschel (als) ein alexandrinischen Energiezeichen (in der) Augenpartie, das rechte (Auge) ein Eigenleben [schielend!] ... keine Bloßstellung" und "hierin lieg(e) die vielleicht eindruckvollste Sympathieerklärung eines Künstlers" (Ottavio Leoni? oder Galilei als Künstler?).

Das nächste grosse Kapitel **"XI KUNST ALS WAHRE PHILOSOPHIE"** kommt noch erhabener daher. Und im Abschnitt **"1. Cigolis Spott"** lässt Bredekamp Cigoli im Streit mit dem Aristoteliker Christoph Clavius brieflich am 11.8.1611 zu Wort kommen, dass ein "Mathematiker ... ohne die Zeichnung [Fähigkeit zum Zeichnen?, Geometrie?, Perspektive?] nicht nur ein halber Mathematiker, sondern auch ein Mensch ohne Augen sei". Bredekamp interpoliert das so, dass "mit der Zeichnung ... die Qualität und die Dynamik der neuen (Natur-) Wissenschaft verbunden" sei. Auf Cigoli sich stützend meint der Autor, dass Galilei sich durch/in der Eile stärker entblösst und angreifbar gemacht hätte, dass er nur die nackte Wahrheit vertrete. Dazu bringt er im Buch noch zwei Beispiele: von Botticelli die 'Verleumdung' (nach dem gleichnamigen, nur in Beschreibung erhaltenen Gemälde des Apelles) (Abb.371) und von Cigoli eine 'Allegorie des Neides' (Abb.372). Im ersten Falle werde der (nackte = wahrhafte?) "Maler Apelles" (? in Bethaltung ohne irgendwelche Attribute) an den Haaren herbei- und vor den Thron angeblich des "Prinzen [sonst König] Midas" (Eselsohren sind unter der Krone kaum erkennbar) gezogen, dem zwei Ratgeberinnen ('Unwissenheit' und 'Argwohn' nach Alberti) die Krone aufsetzen oder an den Ohren ziehen und etwas zuflüstern. Die Ziehenden werden mit "Mißgunst ... Furor(s) ...Neid(es) und ... Verleumdung" ('List', Täuschung' nach Alberti) in Verbindung gebracht. Die drei Weiblichen wirken fast wie Grazien, keine hat die langen Ohren, eine trägt eine Fackel (des Streites, Krieges = furor?). Ihr dunkler Führer wirkt wie ein Ankläger ('Neid' nach Alberti). Die schwarze verhüllte Alte erscheint als wandelnde "Lüge" (oder der 'Reue' nach Alberti), wobei die 'nackte Wahrheit' mit verzweifelter Blick nach oben um Gerechtigkeit zurück-, auf der Strecke bleibt. Dass sie auch noch "das helle Licht der Aufklärung" (oder der Wahrheit) zwischen den Arkaden dahinter auf sich ziehe, wird nicht offensichtlich.

Als Ikonograph oder Ikonologe erklärt Bredekamp das zweite Beispiel einer nackten Nymphe, die sich wie Daphne in einen Baum verwandelt, während links in einem Hintergrundfelsen die 'Invidia' mit ihren Schlangen kauert. Es würden hier die Lorbeerbäume des Ruhmes (ohne Posaune o.ä.) wachsen, was sich als Allegorie der

Verleumdung und Verhaftung des Dichters Giovanni Battista Mariano herausgestellt habe. Durch das Motiv der Selbstentblössung hätte Cigoli es auch auf Galilei gemünzt (allerdings noch vor der Inquisitionsgeschichte). Der Autor zitiert Cigolis Aufruf an Galilei sich das Auge (fast das Göttliche der Providenz?) zu erhalten. Das "Sehende Auge und die zeichnende Hand" seien eine Art "Scheuklappe" oder besser Schutzhelm (Schild und Speer, vgl. Minerva) gegen die wissenschaftlichen Gegner. Und schlussendlich wieder etwas gewaltsam auf den Punkt gebracht: Sehen und Zeichnen seien Voraussetzung für "Entstehung und Dynamik der wissenschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit".

Im nächsten Abschnitt **"2. Das Modell der Kunst"** wird auf ein unveröffentlichtes Manuskript Galileis aus dem Jahre 1612 verwiesen, in dem die Kunst das Modell für die Philosophie liefere, ausgelöst durch eine ebenfalls bei Baglioni in Venedig herausgekommene Streitschrift des mit Galilei befreundeten, aber als überzeugter Aristoteliker (oder Platoniker?) geltenden Philosophen und Arzt Giulio Cesare La Galla, in der die vier Radierungen wieder verwendet wurden bzw. werden konnten. Dass dabei eine Platte mit der zunehmenden Mondsichel zur abnehmenden umgedreht wurde, hält Bredekamp für einen "horrende(n) Fehler", der aber für die eigentliche Aussage La Gallas, dass das virtuelle Teleskopbild wie die Augentäuscherei in der Kunst bzw. Malerei ebenfalls nur ein Trugbild sei, Sinn macht. In dem Exemplar von La Gallas Schrift im Besitz Galileis ist nun dessen obige Erwiderung eingebunden, die natürlich Bredekamp aufgreift, weil Galilei zwischen wahrer, echter, kreativer, Bacon-hafter (Natur-) Philosophie und aristotelischer Schul-Philosophie unterscheidet und zwischen Zeichnen nach der Natur und dem Kopieren von Zeichnungen Analogien herstellt. In dem folgenden Zitat wird aber wie in der Künstlerausbildung die Imitation oder das Schriftstudium von Galilei nicht grundsätzlich abgelehnt. Bredekamp meint, dass darunter die handwerkliche Technik und die mathematische Grundlage (also cartesianisch) zu verstehen seien, und er fasst Galileis Vergleichs-Überlegungen in dem Satz zusammen, dass "der Rang des Malers wie des [Natur-] Philosophen ... auf dem Einsatz des die Natur erforschenden Auges" beruhe. Mit dem altbekannten 'Lesen im Buch der Natur' oder die 'Natur als Lehrmeisterin' sei auch die Ablehnung von Eklektizismus und Manierismus in der Kunst angesprochen.

Mit **"3. Das 'Buch der Philosophie'"** und "Die Buchmetapher des Saggiatore" (= der Prüfer, Wäger, die Goldwaage von 1622) geht es im Buch oder bei Bredekamp weiter. Galileis Metapher, dass die (Natur-) Philosophie in dem Buch geschrieben sei, das uns das Universum (die Natur) vor (unseren) Augen hält, und das aber erst verstehbar sei, wenn man die mathematische Sprache und die geometrischen Zeichen kenne, werde

zumeist so gedeutet, dass es um eine unsinnliche, nur mathematisch verstehbare, erkennbare Essenz des Kosmos gehe. So aber sei es eine "veritable Verdunkelung" des "Universums als (in seiner) permanente(n) Sichtbarkeit". Der Versuch Bredekamps in diesem Zusammenhang Galileis Abwehr der multiperspektivischen Anamorphose und der mehrdeutigen Ambivalenzen oder Cigolis räumliche und figürliche Evidenzbemühungen anzuführen und damit zu verbinden, dass "Erkenntnis nicht aus der Durchdringung des Verhüllten, Unsichtbaren, sondern aus der Kontemplation des Sichtbaren" zu gewinnen sei, erscheint zu gewollt. Galilei habe auch mit 'universo' nicht die Natur, die Welt (auch des Dunklen und Unsichtbaren) sondern den (gestirnten) Himmel gemeint: "ohne Anschauung des Himmels keine Philosophen"; dies sei der Ausgangs- (und End-?) Punkt von Galileis Buchmetapher.

Bredkamps weitere Auslegungsbemühungen von Galileis (quasi biblischem) Text: das Buch der Philosophie sei lesbar erstens durch Eingrenzung auf die Sichtbarkeit und zweitens durch Kenntnis der Geometrie oder durch "sehende Erfassung des Himmels" und seiner geometrischen Durchdringung. Dieses sinnlich-positivistische Konzept Galileis sei erst durch den "Aufstieg der Perspektive in das Zentrum der Mathematik" möglich geworden. Die Perspektive böte drei Ebenen: den (blossen) Augenschein, die geometrische Durchdringung und die philosophische Reflexion. Bredekamp stützt sich auf oder wendet sich in diesem Abschnitt an zumeist naturphilosophische Autoren, ohne deren Kenntnis sich seine intentionalen Positionen nicht wirklich beurteilen lassen.

In "Die Buchmetapher von 1641", dem 'Dialogo', meint Bredekamp etwas wiederholend spitzfindig, dass durch das Fehlen des Hinweises auf das Universum ein Prinzip (des Sichtbaren, der Anschaulichkeit) in der Erscheinung und der Geometrie herrsche, auf das das 'Buch der Philosophie' gegründet sei oder sich gründen müsse.

Aber es gäbe auch "Die Grenzen der Geometrie", wobei Bredekamp zuerst die stereometrische Erweiterung und die Auslassung der Zahl in der Version von 1641 anführt. Es lasse sich eine Barriere zur Algebra (trotz der Fallgesetze u.ä.) feststellen, die sich auch in der Nichtbeachtung von Keplers mathematischer (aber auch optisch-anschaulicher) Elliptik äussere oder zeige. Bredekamp spricht weiter die lineare und zur (aristotelischen) Kreisbahn überführten Mechanikvorstellungen Galileis an, die auch im Gegensatz zu Giordano Brunos Expansionsgedanken stünden.

Für das eigentlich unverständliche Desinteresse am genauso eidetisch faszinierenden Mikroskop bringt Bredekamp unter Berufung auf Freedberg (2002) - genausowenig verständlich - die Unmöglichkeit "die metamorphotische Qualität etwa der Pilze ...

systematisch darzustellen" und Galileis Überzeugung, dass Geruch, Farbe und andere sinnliche Qualitäten "subjektiv empfundene Eigenschaften von atomaren Substanzen seien, die sich der Perzeption entzögen", womit er sich anscheinend auch gegen Ziele der "Accademia dei Lincei" gestellt hätte.

"Vivianis Buch-Metapher", also das 'Buch der Natur', beinhaltet auch, dass nach Galilei das Landleben gegenüber der Stadt weniger zu Spekulationen verleite und den (Doppel-?) Zweiklang von Gewissheit und Skepsis böte, wenigstens "in einige der unendlichen Geheimnisse der Natur" über "die geometrischen Lettern" einzudringen.

Im Abschnitt **"4. Das Reich des Auges"** wird die Endphase der Forschungen des zunehmend erblindeten Galilei von Bredekamp thematisiert. Dabei wird die "Libration" also das Schwanken, Pendeln des Mondes und das "Zweite Licht" (Reflexion der Erde) angedeutet, aber mehr auf den "Reichtum der Phänomene", die Abundanz, das Nicht-Notwendige (eigentlich das Künstlerische) für den alten Galilei abgehoben. Die Zeichnung beinhaltet das Geometrische (Notwendige) und das Phänomenale (Überflüssige), wobei Bredekamp wieder auf das dürftige Beispiel der ersten Kapitel (Abb.8) aus dem Militärtraktat verweist. Die Bedeutung von Zeichnung für Galilei äussere sich auch in seiner Meinung zu einer neueren Teleskopkonstruktion. Dass er dazu als Blinder nichts sagen könne, meint wohl, dass er ohne Anschauung es nicht prüfen, nichts dazu beitragen könne, ausser das eine, dass sein eigenes Gerät mit den Euklidischen Regeln der Perspektive übereinstimme. Für Bredekamp ist dies wie ein Lehrsatz von Galileis "so unabdingbare(m) wie umfassende(m) Begriff des Disegno". Inwieweit die späten Äusserungen des erblindeten Galilei bekräftigen, daß die methodischen Reflexionen aus den Jahren der intensivierten Astronomie (1609-1613?) nicht etwa Produkte einer Episode waren, sondern Bestimmungen einer Ausnahmesituation (doch einer Episode?), aus der sich die Regel (welche? der Primat des Auges?) ergab, bildet wieder einen etwas rätselhaften Schlusssatz unseres norddeutschen kunstwissenschaftlichen 'Magus' Bredekamp.

Es bleibt noch das letzte Kapitel **"XII SCHLUSS: DER STIL DER ERKENNTNIS"** beginnend mit dem Abschnitt **"1. Geschwindigkeit und Form"** - "Der Coup d'oeil". Hier hebt Bredekamp auf den Stil, die Form nicht nur die "mediale Qualität des auf dem Papier ablaufenden Distanzdenkens" (also das verobjektivierte Anschauungsdenken). Galilei sei durch sein optisches Instrument, seine geschulten Augen und die "Finesse seiner Hand" der Triumph vergönnt gewesen, als erster Mensch seit Adam den Himmel gesehen zu

haben, wie er wäre (oder ist?). Ob letzterer ihn überhaupt so bewusst gesehen, wahrgenommen hat, bevor er vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, während Galilei mit dem auch die Hybris herausfordernden Teleskop der Erkenntnis und "Blickform" die moderne Naturwissenschaft (Geschwindigkeit, Präzision, Reihenversuch, Vergleich, Internationalisierung) eingeleitet hätte?.

Dass mit dem Teleskop eine bis dahin unbekannte Form der Geschwindigkeit (des Lichtes?, der räumlichen Distanzminderung?) in die Welt gekommen sei, bleibt unklar: vielleicht die nachfolgenden sukzessiv-phasenartigen Beobachtungen?. Als anderes Geschwindigkeitsphänomen vermag der Autor den Blitz, den Augenblick/Wimpernschlag anführen, weil das Auge weit Entferntes schlaglichtartig zu erkennen vermöge. Allerdings brauchte es anscheinend doch wieder maximal drei Tage um die Unebenheit des Mondes, die Planetenkreise(?) des Jupiter und die Unreinheit der Sonne zu begreifen. Aber "wem ein geschultes Auge gegeben war, dem stürzten Teile der überkommenen Kosmologie in kurzer Zeit zusammen". Die Fall-Beschleunigung äussere sich auch in der (zunehmenden?) Konkurrenz des Wissenschaftlichen Betriebes. Die "Verwerfung" (?) zwischen Scheiner und Galilei hätte geoffenbart, wie die Eifersucht zur zweiten Natur geworden sei. Vielleicht ist dies auch ein Indiz für das Künstlerische?. Man vergleiche den alten Topos des Künstlerneides.

Bredenkamp spricht den "gleichsam mit Lichtgeschwindigkeit gedruckten" Blei-Hoch- und Kupfer-Tief-Druck an und von der "Atemlosigkeit eines Forschungsfeldes ... , das auf instrumentellen Blicken" (und Zeichnens, statt des länger dauernden Formulierens?) basiere.

Unter "Präzision" wird das "Drama SN" und vor allem seiner Abbildungen behandelt. Diese seien eine Steigerung der nur in Ausschnitten im Teleskop ersichtlichen Naturphänomene. Die Zeichnung sei so erst Bedingung und nicht etwa Zutat der Analyse geworden. Bredenkamp meint wohl, dass erst mit der Erzeugung des Bildes durch das Abbild sich höchste Anforderungen an dessen Genauigkeit ergeben hätten. Es hat sich sicher anders verhalten: nämlich dass die Auflösung, die Abbildungseigenschaften beim Durchblick, die Seheindrücke unbefriedigend waren und auch logischerweise zu unbefriedigenden Zeichnungen führen mussten. Mit den 1637 von Mellan ausgeführten Mondabbildungen haben sich wohl alle Präzisionsabsichten Galileis erfüllt. Bei den Sonnenflecken hebt der Autor wohl auf die Totalprojektion mit dem Helioskop ab, aber auch auf die Wandelbarkeit durch den künstlerisch-sensiblen Darstellungsstil der "Stiche" (?), die eine neue Sicht des Kosmos objektiv vor Augen gestellt hätten.

Mit "Serialität, Vergleich, Vernetzung" werden noch einmal die Innovationen durch Galilei und seiner Zeit angesprochen. In dem nächsten Abschnitt "Manuelles Denken" werden erneut die Grundforderungen an die instrumentelle Forschung: Schnelligkeit und Präzision genannt. Dieser Widerspruch würde teilweise durch Künstler und Naturwissenschaftler aufgehoben, die (zum einen fast per definitionem) in der Zeichenkunst ausgebildet waren, wobei neben Galilei, Cigoli auch die mehr handwerklichen Mair und Greuter aufgeführt werden. "Stilsichere Künstler" (?, Eklektizisten?, Kopisten?) hätten diese Phase (1609-1613?) geprägt.

Zu den Wurzeln des ganzen Buches führt der Begriff "Denkstil und Sehstile" (Flach 1935) und "Stilformen des manuellen Denkens" (= Zeichnung?). Bredekamp meint nun, dass letztere mit der technischen Gestalt (Apparatur?) und der psychomotorischen Bedingung der Forschung (der handelnde Forscher in der Forschungssituation?) verwoben seien. Die Form (Gestalt? der Zeichnung?) sei niemals gegenüber der Qualität das Erforschte zu konstruieren (darzustellen), die sprachliche Präzision (wie 'mind-mapping?') vorzubereiten, Serialität, Vergleiche, Transnationalität neutral gewesen. Das soll wohl heissen, dass es zwischen Form und Inhalt und Funktion eine sich gegenseitig steigernde Wechselbeziehung gibt.

Abschliessend bemüht Bredekamp sogar Platon und sein Höhlengleichnis: "Die Gewöhnung an das Sonnenlicht oder die Wahrheit reiche nicht aus, um den Ursprung zu entdecken oder ge-wahr zu werden (aber vielleicht blind, ge- oder gar verblendet zu ahnen). Die "Wahrheit [= Wirklichkeit] der Sonne, dies sei das Geheimnis aller Naturforschung, sei auf Hilfsmittel angewiesen, aber erst im Stil der Darstellung [= künstlerisch] entscheide sich die Substanz [= Qualität?] der Erkenntnis".

Um den (Stern-) Kreis der zwölf Kapitel schliessend zu vollenden, folgt "**2. Die Souveränität der Skizze**", indem wie die Stadtlandschaft am Anfang eine absichtslos erscheinende, poetische Federskizze einer Po- oder Lagunenlandschaft zwischen dem Manuskript mit seinen Kalkulationstabellen auftaucht. Bredekamp gibt eine klassische Gegenstands- und Formbeschreibung. Ob Vedute oder Phantasie, ihn überzeuge die Skizze durch ihren sicher und modern wirkenden Charakter, ihren "spontanen, unaufwendigen, so eleganten wie sicheren Stil", die "reduktive(n) Souveränität ihrer hingeworfenen Striche", "im Kleinsten [Kleinen] ... das Grösste [das Grosse] ... durch Handbewegungen eine Äußeres im Bild zu produzieren" [= ein Objekt mit Bild-Raum-Körper-Suggestion?], das in der strikten Subjektivität [? = Persönlich, Intim, Wahrnehmung und Darstellung?] einen epochalen Denk- und Darstellungsmodus [= Geist, Kind, Gestalt

seiner Zeit?) aufblitzen läßt". "Galileis Stil [oder der Künstler?] krönt [steht über? oder adelt?] seinen Rang als Naturforscher und Philosoph".

FAZIT

Es ist geschafft: 342 Seiten und einige Zeit mühevollen Einlesens und Eindeutens bis ins Detail zur Evaluation der Argumentation(skizzen) des Autors. Bernd Wolfgang Lindemanns, 'Bilder vom Himmel ...', Worms 1994 hätte man zumindest in die gelobte Literaturliste einbeziehen können. Was Bredekamp hier an- und aufgerichtet hat, ist ein makro-mikro-haftes, sich oft wiederholendes Gedankengebäude, das aber nur teilweise auf Beobachtung der 'Natur', der raren galileischen bildlichen und schriftlichen Phänomene aufbaut. Es ist mehr ein Denk-Wunsch-Konstrukt nach vorgefasstem Plan und (fixer) Idee, aber nur mit vordergründiger Materialfülle und viel (hochgeistiger, nicht immer komprimierter) Luftfüllung. Und es ist demnach eher nicht wissenschaftlich ergebnisoffen an- oder ausgelegt. Infragestellungen, Falsifikationsversuche sucht man trotz so vieler Unwahrscheinlichkeiten und Unpraktikabilitäten vergebens. Dem Leser wird eine Verkündigung einer Botschaft (nicht vom anderen Stern) aber von einer grossen Wichtigkeit und Neuigkeit mit einer Leidenschaft (gegenüber Galileis angeblicher Parole "il vero senza passione"; vgl. 'Il Cannocchiale e il Pennello', Pisa 2009, S. 135) vermittelt.

Die Hypo-These von Galilei als sogar ausübender Künstler bleibt ohne tragfähiges Fundament. Ein paar geometrische Konstruktionszeichnungen, fast zum Bildungs- und Kompetenz-Kanon gehörende schein-plastisch-räumliche Hell-Dunkel-Übungen, figürliche Anfängerskizzen, schwache unpräzise Tuschen vom Mond, pointillistisch-aquarellistisch-verlaufende Sonnenflecken überzeugen vom 'Künstlerischen' her nicht. Am besten wirken noch die 'freien' stenographischen Feder-'Hieroglyphen' (E.L.Kirchner) der Flusslandschaft am Ende des Buches. Das vorgebrachte Material ist einfach sehr mager und händisch teilweise unsicher.

Galilei war sicher auch ein normaler Eidetiker, guter Beobachter und (sein eigener) passabler wissenschaftlich-technischer Zeichner. Wenn er wirklich Künstler (Maler?) werden wollte, ist es verwunderlich, dass nicht mehr und Anspruchsvolleres auch in oder unter seinen Schriften sich erhalten hat. Neben der Beherrschung des Geometrisch-Perspektivischen mag Galilei auch ein gutes Auge, ein Gespür für (künstlerische) Qualität und ein kunsttheoretisches Reflektionsvermögen - wie schon Panofsky mehr philologisch

dargelegt hat - besessen haben, aber man sollte ihn nicht zum erst noch genauer zu definierenden 'Künstler' hochstilisieren. Dass erst ein darüber hinaus gehendes oder andersartiges 'künstlerisches' Seh-Wahrnehmungs-Vermögen für die wissenschaftlichen Deutungen oder Erkenntnisse zur Mondoberfläche und zu den Sonnenflecken bedingend gewesen sei, wie Bredekamp suggeriert, ist so nicht zu beweisen. Es müssten dann eigentlich alle grösseren Naturforscher verkappte, verhinderte 'Künstler' gewesen sein. Ausser bei Dichtern und Musikern scheint bei Wissenschaftlern eine Blindheit von Geburt an Naturwissenschaft (abgesehen von Mathematik) auszuschliessen, was etwas in Bredekamps Karten von 'visueller Intelligenz' oder 'visuellen Denkformen' spielen könnte. Reicht für das Erkennen der Naturphänomene, die natürlich ästhetischer Art sind, nicht auch ein normales Sensorium mit einer gewissen Schulung (sind wir nicht alle Künstler frei nach dem 'Kniederker' Beuys?)?. Selber (ohne eingestellte und angeleitete Kopisten oder Zeichner) gute Abbildungen, Illustrationen herstellen zu können, erleichtert und beschleunigt die Akzeptanz dieser Entdeckungen, die Galilei in interner Verarbeitung aber auch in Worte, in seinen Text gefasst oder ge-'form'-t hat.

Etwas im Sinne Bredekamps gesprochen zeigt sich an den leider nicht im Buch unternommenen Vergleichen mit modernen fotografischen Abbildungen, dass Galileis Zeichnungen von Mond- und Sonnenoberflächen dem Naturvorbild bzw. dem Teleskopbild sehr nahe kommen. Wäre das 'Künstlerische' also nur das Imitativ-Handwerklich-Technische?. Claude Mellans 3er Serie vom Mond unter Anleitung von Pierre Gassendi ca. ein Vierteljahrhundert später (1635f) vereint in sich das Realitsch-Fotografisch-Technische mit dem Verblüffend-Virtuosen-'Künstlerischen'.

Dagegen sind die plötzlich aufgetauchten Mondtuschezeichnungen - selbst wenn sie von Galilei gestammt hätten - keine Offenbarung in beiderlei Hinsicht und als Radiervorlagen ziemlich ungeeignet. Viel besser wäre es gewesen, das Buch auch ohne diese 'Sensation' zu entwickeln, also nur anhand der Radierungen, die wohl auf (Galileis?) Federzeichnungen zurückgehen. Im sehr wahrscheinlichen Fall der Täuschung fragt sich der Rezensent nach der Relation von dem (bei den Tuschen sehr geringen) Aufwand und dem möglichen Erlös bei momentanen Versteigerungspreisen von ca. 300 000 \$ für einen SN mit 'Kupfern'.

Das Beste an dem Buch sind seine zahlreichen, wenn auch nicht immer qualitativ-optimalen Abbildungen, die immerhin einen kritischen Nachvollzug erlauben, und die zumeist italienischen Originalzitate. Ein weiteres Positivum ist auch die Beteiligung von vielen Seiten, allerdings kommen die Naturwissenschaftler zu kurz. Der betriebene, auch

personelle Aufwand steht allerdings in keinem Verhältnis zum Ergebnis. Eine noch intensivere Diskussion untereinander hätte zu einem ausgewogeneren und objektiveren Gesamtbild geführt. Gerade so grundlegende Begriffe wie 'visuelle Denkform(en)', wobei die gemeinsamen Ursprünge von bedeutungsvoller Sprache und Zeich(n)en in der Gestik liegen mögen, hätten noch mehr interdisziplinäre Definitionen erfahren können. Phylogenetisch dürfte die überlebenswichtige rasche kommunikative visuelle Änderungsempfindlichkeit für Freund, Feind, Beute, Gefahr u.ä. zugrunde liegen, sodass schnelle, konzentrierte und gewichtete Anschauung, Informationsvermittlung und -gewinn den primären Ausschlag geben vor dem 'Künstlerischen', das mehr für emotionale Wirkungen u.ä. eingesetzt wird.

Bredenkamp sieht die 'künstlerische' Hinterlassenschaft Galileis zu sehr mit hyperästhetisierenden Augen. Galilei wollte sicher primär keine Kunstwerke, sondern Gebrauchs-Nutz-Grafik abliefern - ein dokumentarisches und kein subjektiv-heuristisches, symbolisches Bild oder 'Gemäl' (Dürer) als Medium der Welterkenntnis, Objektivation eines individuellen bzw. kollektiven Weltbildes, wobei der Künstler auch die Rolle des 'vates', des Sehers, Wahrsagers und Sterndeuters spielen mag - , sonst hätte er trotz der Eile mehr auf die Erscheinung des Buches geachtet (jetzt z.B. ungleich geschnittene und z.T. übermässige Grösse der Metallplatten).

Es sei auch gegen Ende der Sinn und Zweck dieses Buches, das abschliessender Teil einer Trilogie sein soll, die sich der Rezensent aber in ihrer Gänze nicht mehr zu Gemüte führen wird, hinterfragt: Sind Natur-Wissenschaftlich-Interessierte die Adressaten? Auch hier wäre eine geteilte Autorenbesetzung mit einem Kunst- und einem Naturwissenschaftler sinnvoll gewesen. Oder sind es die Kunst- bzw. Bildwissenschaftler, die Bildmaterial in einem wissenschaftlichen historischen Kontext und Milieu oder mit einer primär ausserkünstlerischen Intention sehen, erleben im Warburgschen Sinne und trotzdem noch unter den klassischen formalästhetischen, ikonographischen und qualitativen Kriterien vorgeführt bekommen sollen?

Für den Rezensenten erscheint also das Buch Bredenkamps als ein Parade-Versuch eine nicht mehr ganz so neue Bildwissenschaft mit der klassischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu verbinden. Das im Grenzbereich von Kunst- und Natur-Wissenschafts-Geschichte anzusiedelnde Buch mit seinem 'visuellen-verobjektivierten-gestalteten Denken (Denkform)' bewegt sich mehr unterschwellig innerhalb der gegenwärtigen kunstwissenschaftlichen Strömungen vom 'wissenden, selbst-bewussten, ja -agierenden Bild', was man mit dem alten einfachen poetisch-rhetorischen 'docere' wie der

Sichtbarmachung des Unbewussten (P. Klee) vielleicht verbinden kann. Zum einen zeigt sich im Buch ein positivistischer Grundzug mit dem Einsatz modernster wissenschaftlicher, nicht destruktiver und digitaler Analytik, andererseits eine gewisse Vernachlässigung der basalen Kenntnisse der künstlerisch-handwerklichen Techniken, aber auch der klassischen Händescheidung oder der Autorenfeststellung, sprich: Echtheit. Hyperästhetische Beobachtungen, aber auch nur Anmutungen stehen neben einer bis ins Esoterische gehenden Entrücktheit und Abstraktion. Leider verhinderte der dem Klischee des kühlen Norddeutschen nicht entsprechende, eigentlich sympathisch enthusiastische Einsatz ('il vero con passione') Bredekamps eine kritische Hinterfragung der eigenen Position, was sich der Rezensent unter einer (neuen) kritisch-nüchternen Kunst- oder Bildwissenschaft vorstellt. Vielleicht erscheint das Buch dann doch noch in einer dritten, völlig überarbeiteten Auflage möglicherweise unter dem Titel 'Galileo Galilei auch ein Künstler? - Sonne und Mond, Auge, Hand und Verstand'.

Nach dieser vermeintlichen 'Sternstunde' der neueren Kunst-Bild-Wissenschaft dürften manche ihrer Wunsch-Vorstellungen geplatzt und der Versuchsballon 'Galilei - der Künstler' wieder etwas unsanft am Boden der sichtbaren Tatsachen gelandet sein.

'Und die Erde und die Kunst-Bild-Wissenschaft drehen sich doch (noch weiter im expandieren All oder Kosmos)'.

(Stand: 24. März 2013; am 27. Februar 2014 etwas fehlerbereinigt)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de

NACHGÄNGE (23. Januar 2014):

Neu gezündet von einem Interview des Journalisten Nick Schmidle mit dem Fälscher Marino Massimo De Caro im Magazin 'The New Yorker' vom 16.12.2013 wurden zum Jahresende wieder bald verglühende Sensationsraketen mit dem 'Sidereus Nuncius' gestartet, diesmal unter der Mission 'Fälschung' in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG vom 21.12.2013 durch Stephan Speicher ("**Hinter dem Mond – Die Fachwelt jubelte: Galilei der Künstler! Ein besessener Hochstapler hielt sie zum Narren – Grosser Technik-Apparat sollte die Echtheit beweisen. Das Gegenteil bewies klassische Einzelforschung**") und auch in 'DIE ZEIT' vom 27.12.2013 durch Hanno Rauterberg ("**Der gefälschte Mond – Erst Sensation, dann Albtraum: Der Kunsthistoriker**").

Bredenkamp feierte aufgetauchte Zeichnungen als echte Werke von Galileo Galilei. Frühe Warnungen amerikanischer Wissenschaftler schlug er in den Wind. Warum nur?").

Im ersten Artikel erfährt der interessierte Leser, dass sich das Skandalobjekt, der SNML, immer noch oder wieder in Berlin, im dortigen Kupferstichkabinett, befindet. Vielleicht hätte das für 500 000 \$ von dem New Yorker Antiquariat angekaufte Buch sogar noch für eine ("zweistellige!") Millionensumme an irgendeine deutsche, gar öffentliche Sammlung gehen sollen. Mittlerweile wurde wohl unter Druck der Kritik aus Amerika und mit Einverständnis des Besitzers eine destruktive Faseranalyse unternommen und das Alter bestimmt: 20. Jahrhundert. Ausserdem fiel den Experten und 'Autopsisten' erst jetzt auf, dass der Staub am Buch nicht für ein jahrhundertlanges Stehen im Regal sprach. Der in letzter Zeit wortkarge Protagonist und Promotor des SNML, Horst Bredenkamp, zeigte sich wohl zerknirscht und aber wenigstens vor der Presse wieder gesprächsbereit (samt dem 'tomus delicti' und schon mit Korrekturfahnen!), um zu berichten, dass die Beteiligten in diesem Frühjahr ein neues Buch "A Galileo Forgery" wieder im Akademie-Verlag wohl zur nachträglichen Rechtfertigung herausbringen werden. Stephan Speicher wertet dies richtig so, dass die öffentliche akademische Forschung nur kurz aus dem Tritt und jetzt wieder in Gang gekommen sei. Seine Mitstreiter hätten ihn (Bredenkamp) bewogen nicht schon früher an die Öffentlichkeit zu gehen. Er fühle sich durch den "Kerl [den Fälscher] ... besiegt". Besonders die kleinen Russpartikel des Abklatsches hätten ihn zu seinem Zertifikat der Echtheit verführt. Speicher sieht den kleinen Fälscher wie den warnenden Einzelkämpfer Wilding als David vor einem Goliath von (selbstgewisser) Elite und (übertriebenem) Wissenschafts-Apparat.

Auch der andere Artikel in DIE ZEIT zitiert den einstigen Feuerwerker, den "weltweit geachteten Kunsthistoriker" Horst Bredenkamp, aus einem persönlichen Gespräch, dass dieser 'Original'-Höhenflug zu einem Fälschungs-Absturz und "ein(em) Albtraum, der nicht enden will", geführt habe. Der Traum vom 'grossen Künstler Galilei' ist wohl ausgeträumt, man ist wieder auf dem Boden der Tatsachen gelandet. Gegenüber Rauterberg versucht Bredenkamp als Rechtfertigung die Fälschung jetzt als "brillant(es) ... Meisterwerk" darzustellen. Das ist sie – wie oben zu zeigen versucht wurde – eben nicht sowohl vom Künstlerisch-Qualitativen, ja auch nicht vom Wissenschaftlich-Informativen (vgl. auch Bredenkamps Auffassung von der seltsamen "[genialischen] Mischung der Fahrigkeit und der Präzision [wo eigentlich?]") her. Denn daran hat es dem/den Fälscher/n gerade

gemangelt. Wenn Rauterberg weiter den amerikanischen Historiker Nick Wilding und Horst Bredekamp selbst richtig zitiert, dass im Falle der Fälschung "die Wissenschaftsgeschichte ihren Laden dichtmachen" (Bredekamp) müsse, trifft dies vielleicht auf Bredekamps 'Laden' (zumindest bis zu einer selbst-kritischen Revision und vollständigen Öffnung) zu. Insgesamt ist der ganze Vorgang aber eher Beispiel einer funktionierenden, selbst sich reinigenden Wissenschaft, die auf den 'Verarschungsversuch' des Fälschers und die 'Überwältigungsrhetorik' Bredekamps dann doch nicht hereingefallen ist. Weiter meint Wilding, dass – ähnlich wie oben – Bredekamp "zu enthusiastisch" gewesen sei und "wissenschaftlich ... einfach nicht sorgfältig genug" gearbeitet habe. Rauterberg wundert sich zurecht, dass im Gegensatz zu den USA in Deutschland, wo die Echtheit überhaupt erst attestiert wurde, bislang kaum reagiert werde abgesehen von der oben genannten erst jetzt bekannt gewordenen kommenden Publikation (als Vorwärtsverteidigung?). Warum wird der als Fahne existierende Text nicht schon jetzt für die Allgemeinheit zugänglich und mit dem viel besser so zur Anschauung kommenden Bildmaterial ins 'Netz' gestellt, da ja das meiste sowieso letztlich von den öffentlichen Händen finanziert wurde und wird?. Wer wird dieses Buch erwerben? Der Rezensent vielleicht: notgedrungen. Nach Wilding solle auch Bredekamps Theorie der 'denkenden Hand' auf den (Über-) Prüfstand gelegt werden, und dass "es ... nicht (reiche), den Connaisseur zu spielen, es nicht (reiche), dem eigenen Augenschein zu trauen und anschließend ein paar Materialproben zu entnehmen". Man darf dies vielleicht so umformulieren: es geht nicht darum den Connaisseur zu spielen, sondern darum, ein solcher zu sein oder zu werden, und immer wieder sich selbstkritisch zu hinterfragen. Das 'Auge' (und der Verstand) ist bei aller moderner naturwissenschaftlichen Analytik die letzte, aber auch immer wieder irrende Instanz. Hier liegt wie gesagt leider das grösste Defizit Bredekamps: sein unsicheres Auge für Qualität, seine mehr theoretische Kenntnis des scheinbar Banal-Handwerklichen und der mangelnde selbst-kritische Abstand. Mit dem sicherlich schweren, menschlich zu bedauernden, aber weitgehend selbst verschuldeten Trauma wird Bredekamp hoffentlich wissenschaftlich-sportlich umgehen können: den Irrtum, die Niederlage unumwunden einräumen, das Spiel nochmals gründlich analysieren und es beim nächsten nicht nur taktisch besser angehen, denn es mag sich lohnen das 'händisch-bildnerische' oder 'visuell-anschauliche Denken' z.B. eines Rudolf Arnheim (1969) zu 'über-denken' oder '-treffen', aber man sollte dabei den ins eigene Tor abge-'fälschten' Ball 'Galilei der (oder: als) Künstler' lieber nicht noch einmal hervorholen.

Hoffentlich hat das Täuschungs-Selbsttäuschungs-Enttäuschungs-Drama seinen finalen Akt bald erreicht nämlich mit den nötigen Schluss-Er-Klärungen. Zuvor und letztlich herausgefordert durch den obigen ZEIT-Artikel (vom 27.12.2013, S.41-42) meldet sich jetzt wieder in DIE ZEIT (vom 09.01.2014, S. 44) einer der Hauptakteure, Horst Bredekamp, endlich selbst zu Wort in einer ihm zeitnah eingeräumten ganzseitigen Replik auf die ihm dort angeblich gemachten Vorwürfe unter dem Titel **"Das Lehrstück des »Sternenboten« Es war ein Irrtum: Der New Yorker Prachtband des »Sidereus Nuncius« stammt nicht von Galilei. Ich bin einem Fälscher aufgesessen, doch keineswegs aus Leichtgläubigkeit. Eine Antwort auf die Vorwürfe von Hanno Rauterberg"**.

Bredekamp gibt also seinen Irrtum zu. Aber ist der oft passive, unschuldige 'Irrtum' hier der richtige Begriff? Wäre nicht die von Rauterberg gewählte 'Selbsttäuschung' oder Selbstbetrug, Wunschvorstellung, Irrglaube, Fiktion, Phantasmagorie u.ä. nicht besser angebracht?. Rauterberg, Wilding u.a. werfen ihm nach unserer Einschätzung nicht Gut- oder Leichtgläubigkeit vor, sondern eine un-selbst-kritische, manchmal sogar arrogante Überzeugung und verblendende Besessenheit vor. Nicht dass er (vgl. den Tort von A. R. Mengs und G. B. Casanova mit dem dem homo-pädo-philien 'Jupiter und Ganymed' an J. J. Winckelmann), sondern wie er einem Fälscher aufgesessen ist, das ist das eigentliche Problem. Die künstlerisch plumpe Fälschung nennt er immer noch den "New Yorker Prachtband".

Es ist nun für den Rezensenten, der mit keiner der beteiligten Personen in einer persönlichen Verbindung steht und ohne Hintergrundinformationen nur auf die Veröffentlichungen angewiesen ist, interessant, wie der Hauptbetroffene in einer solchen zugegeben schwierigen Situation, auf die sich der presse-erfahrene Bredekamp allerdings schon seit längerer Zeit (2012) einstellen konnte und musste, reagiert. Oder hoffte er ungestört bis zu seiner die Wellen gänzlich besänftigenden oder den (Gegen-) Wind aus den Segeln nehmenden Publikation (als "Geschichte des Irrtums" schon im Februar im Mutterverlag De Gruyter, ISBN: 978-3-11-035478-2) über die Runden zu kommen?.

Bredekamp rekurriert erst einmal auf den "brillanten [ihm also zusagenden] Essay" von Nicholas Schmidle in 'The New Yorker' - dem Rezensenten bis auf die Titelseite bislang nicht zugänglich - , der sich zuallererst mit dem "vermutlich grössten kriminellen Fälscher der Buchgeschichte", auf den nicht nur er und seine "Reihe hochspezialisierter Mitforscher aus den Geistes- und Naturwissenschaften hereingefallen seien, befasst. Der Fälscher

hätte "unbekannte", neue Methoden angewandt. Alle Getäuschten bzw. dem Irrtum 'unterlegenen' Beteiligten hätten verständlicherweise ein mehr oder weniger starkes "Trauma" davongetragen. Dieses muss natürlich umso grösser sein, wenn man mehrere Jahre über nicht nur in akademischen Kreisen für das Fälschungsprodukt getrommelt, getönt und optisch geworben hat.

Trotz dieser Sachlage wagt es Bredekamp zuerst einmal den ZEIT-Artikel ganz in Frage zu stellen. Er, der die Journaille kennt und sie auch sonst gern benutzt hat, wolle jetzt nicht auf von Rautenberg angesprochene "Einzelheiten" (wie Denkform, Theorie der denkenden Hand, Wissenschaftlichkeit, 'Laden der Wissenschaftsgeschichte' u.ä.?) antworten sondern auf den von ihm als persönlich gemünzt empfundenen "hohen Ton der Selbstgerechtigkeit und Aburteilung" dieses Textes. Dadurch würde das Angehen des eigentlichen Problems: die Raffinesse des Fälschers ähnlich wie die der Dopingsünder aufzudecken, geradezu verhindert. Das Problem sei, dass die Presse der bösen kriminellen Intelligenz des Fälschers so in die Karten spiele und die gute saubere Wissenschaft dabei alt und naiv aussehen lasse. Nun, das ist ein Versuch eines Konters leicht unter die Gürtellinie.

Der im ZEIT-Artikel erhobene Vorwurf des Starrsinns (Wilding: "stur") beim Festhalten an der Überzeugung von einem "Original" liesse sich durch die Chronologie der Ereignisse leicht widerlegen. Erst Nick Wilding hätte Mai 2012 ein "schlagendes" Gegenargument (einen identischen Fehlpunkt) geliefert. - Ein qualitäts- und funktions-kritischer Blick wie oben angedeutet hätte also nicht genügt – . Er, Bredekamp hätte gleich darauf reagiert und den (nicht mit Namen genannten) Vizepräsidenten (Peter A. Frensch) für Forschung der Humboldt-Universität informiert. Darauf habe man ohne viel Aufhebens sogar mit Einbeziehung von Wilding, der noch zuvor Bredekamp als arrogant und uneinsichtig erlebt hatte, eine neue Forschungskampagne gestartet. Es sei ein "psychologischer Grenzfall" (und kein Normalfall?), die alten Ergebnisse in Frage zu stellen, aber dann habe doch die Überzeugung gesiegt: zur Wissenschaft gehöre das Eingeständnis der Fehler und die Erforschung der möglichen Gründe (wie wahr). Nicht Strafe, notwendiges Übel sondern wengleich etwas bittere "Frucht" sei der kommende dritte Band von "Galileo's O": "A Galileo Forgery". Als mit Bredekamp sicher abgesprochenes Produktinfo ist beim Verlag wieder hochtrabend ergänzend zu lesen: "Galileo's O, Band III, ist in der Buchgeschichte ohne Vorbild. Ein Kreis von Spezialisten der Kunst-, Buch-, Wissenschafts-, Material- und Restaurierungsgeschichte korrigiert in diesem Werk die eigenen Ergebnisse der ersten beiden Bände. In deren Zentrum stand das New Yorker Exemplar von Galileis

"Sternenboten" (Sidereus Nuncius) von 1610. Die Analyse war als Beispiel einer umfassenden Kooperation gedacht, und zahlreiche Ergebnisse sind nach wie vor gültig, doch das zentrale Objekt hat sich als Produkt einer internationalen Gruppe von Fälschern erwiesen. Indem Band III die Chronologie und die Methoden dieser Entdeckung beschreibt, könnte er eine Art Wasserscheide im andauernden Wettstreit zwischen den immer feineren Methoden von Fälschern und den neuen Methoden darstellen, ihnen auf die Spur zu kommen. Das Buch ist schließlich auch ein Psychogramm von Spezialisten, die gleichsam gegen sich selbst forschen, um vergleichbare Irrtümer in Zukunft zu vermeiden".

Aus Bredekamps vorliegenden Ausführungen lässt sich weniger das eigene Versagen und das von "Wissenschaftlern mit ausgewiesener Spezialkenntnis" als die Überlegenheit des "hochspezialisierten Fälscherteams" herauslesen. Ziel des Buches sei es "Waffengleichheit" oder eine gleiche Augenhöhe herzustellen. Dabei hätte wieder neben dieser Selbstentfesselung ganzer Forschungszweige ein selbst-kritischer Blick genügt. Aus der Not eine Tugend machend sei das Buch eine "Annäherung" (zum Glück nicht Einführung) in die Technik des Fälschens, was Rauterberg auch schon aus den damals mitgebrachten Korrekturfahnen hätte ersehen können.

Dann verwahrt sich Bredekamp gegenüber dem Vorwurf der "Gutgläubigkeit", wofür er als Gegenbeweis seine intensiven Studien zum Stammbaum der Drucke des SN anführt. Wenn es sich aber jetzt im nach hinein herausgestellt hat, dass das im Internet faksimilierte Grazer Exemplar die Vorlage für die Fälschung (SNML) war, während Bredekamp den SNML einst als Vorlage für das Grazer Stück einschätzte, obwohl er den SNML als Korrekturfahnen oder Vorlage eigentlich für die weitere Auflage (nur hinsichtlich der Illustrationen?) angesehen hatte, dann müssten - und wenn man den Text nicht mehr geändert hat - doch noch mehr Exemplare wie das in Graz ausgesehen haben oder nicht?. Bredekamp ist hier nicht gutgläubig gewesen, sondern hat anscheinend nicht zu Ende gedacht. Im übrigen hätten, da ohne destruktive Analyse keine naturwissenschaftliche Altersbestimmung möglich war, immer ein Restzweifel und Vorsicht bei allen Beteiligten mitschwingen müssen.

Das Aussergewöhnliche vom SNML sind nun mal die getuschten Illustrationen, weswegen der erwerbende Antiquar auf Bredekamp als Kunsthistoriker und Kenner der Galilei-Zeichnung zugegangen sei. Bredekamp betont aber ausdrücklich, dass er kein Honorar erhalten, ja sogar die Reisekosten selbst getragen habe. Das unterscheidet diesen Fall natürlich ganz gravierend von dem eines Werner Spies. Weiter spricht Bredekamp von

ungenannten, gleichwertigen "Gegnern" bei der Analyse dieser Zeichnungen mit ihren Partikeln von Druckerschwärze, die im Team – für den Rezensenten immer noch nicht ganz einsichtig – als Teil des Reproduktionsverfahrens bestimmt worden waren.

Bredenkamp kommt dann auf die schon 2009 vorgebrachten Einwände, die aber von William R. Shea und in "Galileo's O" (jetzt richtig 2011) zurückgewiesen wurden. Die damalige "friendly" Unterredung mit Owen Gingerich gibt Bredenkamp jetzt sinngemäss so wieder, dass er (nur?) "ironisch" gesagt habe, dass allenfalls fünf Personen diese Fälschung begangen haben könnten, darunter er, aber dass er selbst nicht der Fälscher sei. Mit beidem dürfte Bredenkamp irgendwie recht gehabt haben. Teile von "Galilei der Künstler" wie "Galileo's O" böten (unfreiwillig?) Anschauungsmaterial neuer Täuschungstechniken und für Fehlschlüsse, aber es seien keine "Fantasien der Gutgläubigkeit" (aber stark interessengeleitete Erkenntnisse, vgl. auch den "ekstatischen Eklektizismus" nach Hans Ulrich Gumbrecht).

Nach einem kleinen Exkurs über Bücherfälschung macht Bredenkamp klar, dass erst ein destruktives Analyseverfahren naturwissenschaftlich Klarheit verschafft habe - ein anfänglicher kritischer Blick hätte vielleicht auch schon genügt und alles weitere erübrigt. Bredenkamp dreht jetzt den Spiess herum, um den Artikel der ZEIT (wie den der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG?) als naiv bezüglich der Trennung (und Leistungsfähigkeit) von Geistes- und Naturwissenschaft, von Individual- und Drittmittelförderung u.ä. darzustellen. "Forschungen ins »Blaue«" (z.B. echt oder unecht?) seien sinnlos. Der Rezensent kann sich nicht erinnern, dass dies in den beiden Artikeln so thematisiert wurde, wie auch nicht, dass potentielle Synergieeffekte bei der Kooperation der einzelnen Wissenschaftsbereiche grundsätzlich in Frage gestellt wurden. Und weiter kämpferisch: nur die 'geschlossene Phalanx' von Geistes- und Naturwissenschaften könne die konzentrierten Angriffe gegen die Fälschung führen unter Wiederholung eines Werbehinweises auf den dritten Band.

Die Fehlerrate in der Kunst der Zuschreibung (um einen solchen Fehler handelt es sich in unserem Falle) sei auch nicht höher als die medizinischen Fehldiagnosen. Zum Trost könnte man hinzufügen, das erstere wenigstens auch nicht noch lebensbedrohlich sich auswirken können. Als ehemaliger Museumsmann bekennt sich Bredenkamp erfreulicherweise noch zur Legitimation der alten Stilanalyse und zu einem gemässigten, naturwissenschaftlich unterstützten 'Attribuzzertum' auch in der gegenwärtigen und zukünftigen Kunst- oder Bildwissenschaft. Dass ihm sein Versagen gerade auf diesem Gebiet wie ein "Stachel" (tief?) sitze, klingt an dieser Stelle ausgesprochen ehrlich.

Gegen Ende beharrt Bredekamp sich wieder selbst bestätigend darauf, dass trotz dieser Ent-Täuschung sein "Bild Galieis" als "eines zeichnenden Denkers" Bestand hätte, und dass er ausser bei dem SNML-Kapitel kein i-Tüpfelchen oder Jota in seinen Schriften zurückzunehmen hätte. Zumindest das Wort 'Künstler' hat er aber jetzt schon mal vermieden.

Sein Schlusswort sogar mit Blick auf das (sein) Ansehen im Ausland ist der von ihm zu Recht massgeblich weiter getragenen "historischen Bildwissenschaft" gewidmet. Dass dabei manches als "hochfahrende Eitelkeit eines Einzelnen" (zumindest Enthusiasmus, Spekulation?) gedeutet werden kann, muss man sich als stark in die Öffentlichkeit Wirkender und nach oder bei einem solchen 'ikarischen Absturz' schon etwas gefallen lassen.

Nicht dass der Rezensent Horst Bredekamp in Sack und Asche, bei einem Canossa-Gang oder ähnlichem erwartet hätte, aber vielleicht mit etwas weniger Empfindlichkeit, Selbstmitleid und mit mehr schonungsloser Analyse der eigenen Fehler Aber vielleicht findet sich das alles noch in "Galileo's O III".

War es purer Zufall oder doch eher gutes Timing, dass in 'Kulturzeit' auf 3Sat am Freitag, den 10.01.2014 der sicher mit Bredekamp abgesprochene Fünf-Minuten-Beitrag von Michael Steiner **"Vom Coup zur Blamage - Horst Bredekamp und der »falsche Galilei«"** gesendet wurde?. Gleichzeitig findet sich jetzt in der 3Sat-Mediathek ein weiterer ca. 3minütiger Film **"Horst Bredekamp zeigt den »falschen Galilei«"**. Man kann also sehen, dass der als einer der renommiertesten Kunsthistoriker der Welt vorgestellte Professor an der Berliner Humboldt-Universität vielleicht etwas betroffen oder getroffen, aber nicht geschlagen wieder an die Öffentlichkeit geht. Und das ist gut so. Manch anderer wäre dabei auch in eine existenzielle Krise geraten.

Vor sich das Skandalbuch ohne Handschuhe berichtet Bredekamp fast wie ein moderner Hieronymus ohne Löwen aus einem Bibliotheks-Benutzersaal (Berliner Kupferstichkabinett?) von seinem trotz einer schlechten Abbildung via Email positiv wie negativ schockierenden Ersterlebnis im Jahre 2005 mit dem in einen alten grossen Band des 'Discorso' am Anfang eingebundenen gefälschten SNML und seinen Illustrationen von einer tuschend-denkenden Hand. Durch seine jahrelangen Vertiefungen in Galileis Florentiner Zeichnungen und jetzt des SNML hätte er wie kein anderer (!) bei beiden die gleichen Eigenarten entdeckt. Es sei ein "Mysterium" wie auch der/die Fälscher dergleichen Subtilitäten erkannt und auch fast unterbewusst, motorisch denkend

(Bredekamps ideologischer Grundgedanke) umgesetzt hätte/n. Bredekamp erwähnt dabei die mondsichelähnlichen Dunkelzonen der Krater. Etwas weniger mystisch, mit offeneren Augen und eher nüchtern betrachtet erscheinen gegenüber den kontrastreichen Florentiner Zeichnungen diese Formen beim SNML schwächlich weil weniger ausgeprägt (zumindest in den dem Rezensenten verfügbaren Abbildungen). Bredekamp projiziert hier mehr hinein als vorhanden ist. Wenn er selbst Hand angelegt hätte, um die Florentiner Zeichnungen zu imitieren, wäre er zu ähnlichen formalen Ergebnissen gekommen. In der materiell-handwerklichen Wirklichkeit des Bildes gibt es ein auch rezipierend erfahrbares "Mysterium" der Qualität aber nicht beim SNML z.B. in einer räumlich-plastisch illusionistischen Wirkung.

Das "Mysterium" 'spinnt' Bredekamp projektiv noch fort, indem er dem/den Fälscher/n des SNML noch einen imaginativ weitertreibenden Überschuss unterstellt, den er sich nur analog seiner eigenen, quasi kreativen Forschungs- und Sehtätigkeit erklären kann. Dass die visuell und zeichnerisch vielleicht nicht ganz unbegabten Fälscher gewisse Vorstudien, Forschungen angestellt haben, ist wohl als selbstverständlich anzunehmen und hat nichts von einem "Mysterium". Ist aber nicht die Hochlobung der Zeichnungen des SNML das eigentliche "Mysterium"?

Als nächstes verteidigt Bredekamp sein Vorgehen, sein umfassendes Expertenteam von Kunsthistorikern, Buchsachverständigen, Naturwissenschaftlern, Materialkundlern, usw. aber es fehlen in dieser Reihe die Praktiker: ein Drucker, ein Künstler und ein Fälscher z.B. so einen wie Wolfgang Beltracchi, der auch Labels der Galerie Flechtheim erfand. Ein resignierendes "Was will man mehr?" von Bredekamp wird vom Filmemacher Steiner mit "aber nicht gründlich genug" ergänzt. Man könnte hinzufügen, dass ein mehr auch nicht immer gleich ein besser oder verlässlicher bedeutet.

Bredekamp weist dann neben den übersehenen, falsch gefälschten Stäuben der Schmutztitelseite des stehend die Jahrhunderte überdauernden Bandes auf den letztlich entlarvenden 'Wilding-Fleck' der Titelseite hin, den er mit dem Auslaufen von "Tinte" (bei dem Nachdruck des Grazer Exemplars von 1964?) erklärt, wobei es sich doch eigentlich nur um eine Art Verschmieren durch überschüssige, aber eher viskose, ölgebundene Buchdruckfarbe (hist.: Russ und Leinöl) handeln müsste.

Der Sprecher als Stimme des Filmautors schliesst, dass erst einem Einzelnen mit einfachen Mitteln und guten Augen die Fälschungen aufgefallen wären, und dass Fehler, Unzulänglichkeiten der Wissenschaft trotz des grossen Aufwandes zutage getreten wären. Der erwähnte Zusatzfilm bringt nicht Neues. Nichts Neues ist auch, wie Bredekamp den

(Rein-) Fall sieht: durch sein langes und genaues Studium sei er der beste Kenner, sein vielfältiges methodisches Vorgehen sei nicht mehr zu steigern gewesen, die Täuschung sei durch die mysteriöse Genialität des/der Fälscher gekommen, sein Irrtum sei so verständlich. Von eigenen Fehlern wie Selbst-Überschätzung, Überinterpretation, Projektion hört man nichts. Bredekamp gibt sich heute als (wahrscheinlich gezielt ausgewähltes) Opfer eines genialen Fälschers, aber er ist genauso Täter, da er die vermeintliche Jahrhundertsensation so bereitwillig in sein ideologisches Gebäude der 'visuellen Denkformen' eingebaut hatte. Ein einfacher Kunsthistoriker mit weniger theoretisch-ideologischem Überbau hätte bei der dubiosen Provenienz, der fragwürdigen funktional-praktikablen Sinnhaftigkeit, den künstlerisch-wissenschaftlichen Qualitätsmängeln, der andersartigen Hand und vielleicht noch wegen anderer Faktoren zur absoluten Vorsicht gemahnt zumal bei einem Objekt mit (journalistisch sicher überzogen) zweistelligem Millionen-Verkehrswert und einer ein Weltbild verändernden Aura.

Wenn bei Bredekamp neue Einsichten oder 'Entmysterisierungen' zu beobachten sind, werden wir das gerne noch vermelden. Ansonsten warten wir nur noch auf "Galileo's O III" und die letzten Er-Klärungen in diesem lehrreichen, aber auch bedauerlichen und etwas unangenehmen Fall.

So langsam liegt fast schon ein verfolgender Fluch darauf, sich mit Horst Bredekamps Galilei-Buch auseinandergesetzt zu haben. - Mit dem ausserplanmässigen Literaturprofessor an der FU Berlin, Walter Delabar, nimmt wieder jemand diesmal erfreulicherweise für Bredekamp und die momentan in die Defensive geratene Position Partei in dem Rezensionsforum literaturkritik.de vom 11.Januar 2014 als Replik auf Hanno Rauterbergs ZEIT-Artikel unter dem Titel: **"Alles Falsch? - Horst Bredekamps fulminante Studie über Galileis Zeichenkünste ist einer Fälschung aufgesessen. Aber in der ZEIT schlägt sich Hanno Rauterberg allzu eifertig auf die moralisch bessere Seite"**.

Alles falsch?: das hat wohl niemand ernsthaft so behauptet. Dass aber alles auf den Prüfstand kommt, ist doch wohl Wissenschaft oder nicht?. 'Recht zu haben, richtig zu liegen' ist zuerst einmal keine Frage der Moral, und einer Fälschung als Person wie in seinem Elaborat aufgesessen zu sein, ist keine Frage der Sünde. Aber es soll ja auch in der Wissenschaft ethische Standards geben: korrektes Zitieren, erkannte und eingesehene Irrtümer möglichst umgehend mitteilen Ähnliches sollte wohl auch im

Journalismus gelten, wobei Rauterberg jetzt unkorrekte oder fingierte Gesprächsnotizen vorgehalten werden. Es geht im folgenden nicht darum von einer unabhängigen Position aus, Rauterberg zu verteidigen, sondern die Substanz von Delabars Rezension etwas abseits der Polemik und Gegenpolemik herauszufinden.

Delabar schätzt Bredekamps Studie als "fulminant" ein, und in der Tat hat sie einiges in Brand gesetzt. Er meint, dass nach den von Rauterberg in seinem Artikel vorgebrachten Indizien nicht unabweisbar ("Hand aufs Herz doch noch arg dünn") der Fälschungstatbestand gegeben sei. Aber gerade Bredekamp demonstriert in seinem 3Sat-Filmauftritt selbst den ominösen 'Wilding-Fleck' als Letztbeweis für die Fälschung. Die von Rauterberg Wilding unterlegte Einschätzung Bredekamps als "stur" und von "große(r) Arroganz" hätte nach Rückfrage jener anscheinend nie geäußert. Hier steht wohl Aussage gegen Aussage. Der nächste Vorwurf an Rauterberg betrifft seine wieder merkwürdig "dünne" Darstellung des Ursprungs der Fälschung. Auch dürfe man dem verurteilten Dieb und sich brüstenden Fälscher De Caro nicht alles so leicht und wörtlich abnehmen (z.B. den blamierenden Einbau von Fehlern). Von einem relativ kurzen Feuilletonartikel ist es doch wohl etwas zuviel verlangt einen Nachweis für den Fälschungsauftrag seitens De Caro zu erwarten, wie ihn Nick Schmidle nach längerer Recherche im NEW YORKER geliefert haben soll, wo Zeitablauf, Aktionen und Akteure genau nachzulesen wären und - wie Delabar einräumt - in einem längeren Artikel. Etwas persönlicher werdend: nach seiner guten Ausbildung hätte Rauterberg einen besser gearbeiteten und weniger tendenziösen Artikel liefern müssen. Immerhin räumt jetzt Wilding im Gespräch mit Delabar ein, dass Rauterberg einige Zuspitzungen (wie der Arroganz-Vorwurf) möglicherweise seinen Äusserungen im Interview mit Schmidle entnommen haben könnte. Gravierender erscheint die Mitteilung Bredekamps im Gespräch mit Delabar, dass ein (schon früher?) vereinbarter (immerhin am 9.1.2014 doch erschienener) Beitrag und ein Interview in der ZEIT abgelehnt worden seien. Weiter seien alle Zitate des "Attackierten" Bredekamp "retro-engineered" (Wilding) aus dem NEW YORKER. Wilding habe ihm (Delabar) zu verstehen gegeben, dass Rauterberg wohl gezielt gegen Bredekamp schreiben wollte und ihn (Wilding) dazu benutzt habe. Delabar flicht jetzt ein, dass Bredekamp auch seiner Entgegnung nach in DIE ZEIT vom 9.1.2014 (grosszügigerweise) Wilding bei "Galileo's O III" eingebunden habe. Delabar bringt einzelne Aspekte aus Wildings-Detektivarbeit und deren Voraussetzungen: Genaues Hinsehen, Misstrauen und Glück. Er hätte vielleicht hinzufügen können, dass es an den beiden letzten Bredekamp wohl etwas gemangelt haben könnte. Der wieder persönliche

Vorwurf an Rauterberg, als ein mit einem Renaissance-Thema Promovierter und ehemaliger Denkmalpfleger zu wenig über solche Details geschrieben zu haben, erscheint wirklich an den Haaren herbeigezogen, zumal wenn Delabar einräumt, dass begeisterte Wissenschaftler (wie Bredekamp?) solche Details selbst schon mal übersehen können. Er zitiert weiter Bredekamp nach Schmidle, dass die Fälschung ein "Meisterwerk", aber trotz der "schönen Aquarelle" doch keine 10 Millionen € wert sei. Beim wichtigen, wörtlichen (?) Zitat in Rauterbergs Artikel vom "Albtraum, der nicht enden will", vermutet nur Delabar, der doch selbst mit Bredekamp gesprochen hatte, doch wieder den NEW YORKER als Quelle, obwohl er ihn ganz gelesen haben dürfte. Delabar sieht die "Reputation ... eines der einflussreichsten und wirkungsvollsten Vertreter seines Fachs" und darüber hinaus auf dem Spiel. Man sollte diesen 'Fall' nicht überbewerten, er wird bald vergessen sein und kann eher als Chance zu einer guten Aufarbeitung (Demonstration von Selbstkritik ...) dienen. Der Rezensent wird nicht müde darauf hinzuweisen, dass Bredekamps Generalthese von Erkenntnis durch Anschauung [und Begriff] damit nicht ins Wanken gerate, auch ohne diesen nicht tragfähigen, falschen Stein. Als unredlich empfindet Delabar Rauterbergs berechtigte Frage nach der Zukunft von Bredekamps Kunstgeschichte, seiner Theorie der "denkenden Hand". Er meint als Kritik, dass statt von Theorie von einer "These" und als "Metapher" des "Zusammenhang(s) von Erkenntnis und Wahrnehmung"(?) gesprochen werden solle, "und (dass) die(se)" (? These, Metapher?) "nicht durch Bredekamps Irrtum" aufgehoben werden könne.

Bei den heutigen Überlegungen zur Effizienz von Thesen (und auch als Metapher?) sind Fragen nach Aufwand und möglichem Ergebnis doch irgendwie berechtigt.

Besser wäre es gewesen spätestens nach Akzeptanz der Fälschung ein öffentliches Statement abzugeben, und zu erklären, dass man den ganzen Fall des SNML in einem III. Band selbst-kritisch aufarbeiten wolle. So wäre gegenüber einem Schreibfreudigen wie Bredekamp erst gar nicht dieses 'Geschmäckle' einer weiteren Gelegenheit zur Publikation aufgekommen.

Die von Rauterberg angeblich nach Wilding ausgesprochene Forderung nach einheitlichen und strengen wissenschaftlichen Methoden sieht Delabar als "billig", weil unrealistisch an. Sie spräche auch gegen eine Methodenfreiheit. Bei Delabars Forderung die Diskussion von Verfahren und Thesen auch wirklich zu führen, sind sich wohl alle einig. Leider hat(te) aber nicht jeder auch das nötige "Forum" dazu. Dazu kommt noch ein oft praktiziertes Übersehen, Übergehen, Ignorieren ... der wissenschaftlich unliebsamen anderen Seite.

Im Schlussabschnitt liest Delabar aus Rauterbergs Artikel heraus, dass die teuren

Apparate, "wenn sie denn irren können" (? oder: da sie irren können?) abgeschafft gehörten zugunsten des Einzelkämpfers.

Ein Vergleich ungeachtet der allgemeinen Gefahr des Irrtums muss in diesem Falle bei Versagen eines ganzen Apparates und dem Erfolg eines Einzelkämpfers (vgl. auch Goliath und David in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG) doch erlaubt sein, oder nicht?.

Als Schlusssatz steht in stilistisch fraglicher, den Anfang wiederholender Polemik: Rauterbergs Artikel kratze am seriösen Image der "ZEIT": er sei "zu oberflächlich, zu unpräzise, mit unklarer Quellenlage, zu tendenziös und [tautologisch, pleonastisch gemeint?] mit unseriöser Zielrichtung".

Ob mit dieser Rezension 'alles richtig' gemacht wurde und den engagierten, oft plausiblen, aber auch ebenso überzogenen Positionen Bredekamps wirklich gedient worden ist, sei dahingestellt.

Auf der Webseite des Verlages De Gruyter wird "Galileo's O III" jetzt mit Umschlagsbild, dem Untertitel "Unmasking the New York Sidereus Nuncius" (hoffentlich nicht nur ein 'Demaskieren des SNML' sondern auch eine 'Selbst-Demaskierung' der eigenen Fehler) und wie oben empfohlen als "Open Access" für Februar angekündigt. Solange wollte (durfte) Wolfgang Ullrich als eifrig auch journalistisch publizierender Professor für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, nicht warten mit seinem Kommentar in DIE ZEIT vom 16. Januar 2014, S. 46 in der direkten Folge von Rauterberg und Bredekamp unter dem Titel: **"Der gefälschte Mond, Teil 3 - Und noch ein Beitrag: Was folgt aus dem Skandal um die falschen Galilei-Zeichnungen? Eine Bildwissenschaft, wie sie Horst Bredekamp propagiert, schafft erst den Markt, den die Fälscher bedienen"**.

Ullrich sieht das "Renommee" Bredekamps durch diese Fälschungs- bzw. Originalitätszuweisung "in massiver Weise" gefährdet, wobei auch "Neid und Häme" (v.a. der Professorenkollegen?) hinzukämen. Es gehe aber nicht um die Details des Vorgangs, die Bredekamp in seinem "Verteidigungsartikel" (s.o.) teilweise angesprochen hat, sondern um "die viel interessantere Dimension", ob nicht die Kunstwissenschaft à la Bredekamp erst den Nährboden für die Fälschung bereitet habe. Ullrich wirft Bredekamp un(selbst-)kritischen Umgang und zu einseitige Opferhaltung vor, womit er nicht ganz allein stehen dürfte

Er sieht Bredekamps "Energie und Erfolg" in der Ausweitung der Kunstwissenschaft zur Bildwissenschaft mit der gesteigerten Rolle der Bilder neben der Sprache bei der

Welterkenntnis und mit dem Topos von der "Macht des Bildes". Wie in unseren obigen längeren Ausführungen ist Ullrich nicht überzeugt von "Galilei als Künstler", dass z.B. Skizzen und wissenschaftliche Zeichnungen zu Kunstwerken und "Erkenntnismotoren" auf-über-ge-be-wertet werden, dass in diesen Zeichnungen der Kern der wissenschaftlichen Persönlichkeit Galileis zum Ausdruck komme, ja, dass erst durch die bildnerische Begabung er zu diesem Naturwissenschaftler geworden sei. Bredekamps zahlreiche Vergleiche mit der Modernen Kunst würde Galilei "zum Protavantgardisten" adeln. Es störe ihn auch das Bredekamp'sche Pathos (als etwas kitschig), das er zudem noch in die Nähe des konservativen Arnold Gehlen rückt. Anders als Ullrich meint, ist die Verbindung von moderner Kunst mit moderner Fälschung als weniger peinlich einzustufen, im Vergleich zur zitierten Behauptung Bredekamps kein Wort (Jota) seines Buches zurücknehmen zu müssen. Ullrich hofft - wie wir alle - auf (selbstkritische) Einsicht, wie z.B. als Folge der "Tour de Force" im "Modus des Superlativs" die Aufwertung und Überhöhung auch von Leibniz, Hobbes und Darwin zu zeichnenden Denkern und beiläufige Skizzen zu wirkmächtigen Meisterwerken geschehen sei. Bredekamps "Stil der Werbeprosa von Auktionskatalogen" ziehe Fälscher an. Auch Ullrich unterstellt Bredekamp dabei kein Marktkalkül oder einen persönlichen ökonomischen Vorteil, aber er sieht (aus/mit seinem Hintergrund) ihn als machtbewussten Hochschulpolitiker, der mit seiner "Rhetorik der Dramatisierung" seine Sache vertritt oder immer vertreten habe.

Einen wichtigen Raum nimmt bei Ullrich die Kritik von Bredekamps resümierender "Theorie des Bildaktes" (2010) ein. Bredekamps Bildbegriff, dass alles Sichtbare, Hergestellte Bild sei, gehe ihm zu weit, und dass das (jedes) Bild ein aktives Subjekt sei, ein "Lebensrecht" habe und eine aktive Kraft besitze, sei als zu kontextlos und rezeptionsästhetisch zu passiv, einseitig, was sich am Beispiel des Galilei-Buches so pauschal aber nicht feststellen lässt. Es sei gewissermassen eine "Tragikomik", wenn Bredekamp durch seine Auffassung vom Bild als Subjekt (auch bei einer Fälschung) in den Bann gezogen worden sei. Hier könnte man fast auch von einer apo- oder epitropäischen Wirkung des Bildes oder wie Daniel Hornuff (Bildwissenschaft im Widerstreit, München 2012) von einem 'Animismus' sprechen. Aber anders als Ullrich meint, geht es unseres Erachtens Bredekamp letztlich nicht so sehr um das Bild-Objekt, sondern mehr um eine Objektivierung eines viel mächtigeren inneren Bildes, einer Idee, einem Wunschbild, einer Theorie u.ä.

Ullrich hält um "Verfehlungen" in der "Bilderzeit" zu vermeiden eine Kritik der Bilder für fundamental. Kunstwissenschaft solle nach seiner Vorstellung nicht Bilder zu Götzen

stilisieren, sondern den Kontext studieren, Gattungen, Eigenschaften und Funktionen feststellen und grösstmögliche Distanz zum Topos der "Macht des Bildes" wahren.

Bis auf den letzten Abschnitt klang Ullrichs Kritik doch irgendwie schon vertraut. - Wie wird die Antwort Bredekamps in "Galileo's O III" ausfallen?. (16.Januar 2014).

Nachdem die ZEIT angeblich ein ausführliches Interview Bredekamp nicht eingeräumt hatte, kam jetzt in der Bibliothek des Berliner Kupferstichkabinetts, dem momentanen Aufbewahrungsort des SNML, doch noch ein Längeres und etwas Erhellendes mit den SPIEGEL-Redakteuren Ulrike Knöfel und Lothar Gorris zustande, das am 20.1.2014 in der 4. Nummer, S. 104-109 erschien (zusätzlich mit einem abrufbaren mehr Selbst-Demonstrations-Video von 3 1/2 Min. Länge) unter dem Titel: **"Der Teufel spielt dieses Spiel" - Horst Bredekamp, einer der weltweit wichtigsten Kunsthistoriker glaubte Tuschezeichnungen des Mondes von Galileo Galilei gefunden zu haben. Mit einem Team internationaler Experten untersuchte er den Fund. Sie waren sich sicher. Sie haben sich getäuscht."**

Einer längeren Schilderung der Ereignisse und der Sachlage folgend beginnt Bredekamp das Interview mit dem Satz: "Der Masochismus geht weiter", was wohl bedeutet, dass er in dem Gespräch sich weiter selbst zu quälen hat oder gequält wird (mit sekundärem Lustgewinn?) oder sind die Interviewer die Sadisten für den sonst nicht presse-scheuen und selbstsicheren Kunsthistoriker?. Auf die Startfrage nach dem Datum seiner ersten Information über den Fälschungscharakter des SNML antwortet Bredekamp mit Mai 2012 über einen Princeton-Kollegen unter Hinweis auf Nick Wilding und seine Fleck-Entdeckung (jetzt als Druckerschwärze und nicht mehr als Tinte) analog dem facsimilierten Mailänder- und nicht mehr dem Grazer-Exemplar. Was diese Entdeckung bei ihm ausgelöst hätte, beantwortet er mit einem (verständlichen) "Trauma" und einer "tiefe(n) [narzistischen] Kränkung", weniger verständlich mit einem "Einbruch", einem "Eindringen" in seine persönliche Sphäre mit der Folge der Unsicherheit. Während die Verunsicherung in seinem Urteilsvermögen nach diesem Irrtum, Fehler oder Versagen wieder leichter nachvollziehbar ist, dürfte der "Einbruch" bei einer Verletzung, Verletzlichkeit, Dünnhäutigkeit, Nacktheit, schamvollen Blossstellung u.ä. laienhaft psychologisierend nachzuvollziehen sein.

Wie lange er selbst noch an sein 'Original' glaubte, zeigt seine jetzt von ihm als "unlogisch(erweise)" erkannte Hoffnung, dass, wenn der Druck schon neu sein sollte, so doch noch das Papier und die Zeichnungen sich als alt erweisen könnten. Hier fällt auch

Bredenkamps Satz des Titels des SPIEGEL-Artikels: "Der Teufel spielt dieses Spiel mit einem". Ob damit ein innerer Teufel (des Unlogischen, Durcheinanderwerfers, Verleumders, Verwirrers) oder ein äusserer Teufel in Gestalt des Fälschers gemeint ist, wird nicht so recht klar. Die Wortwahl lässt eine Verschiebung ins Irrationale deutlich erkennen. Bei der nichtdestruktiven Papieruntersuchung wäre keine genaue Altersbestimmung möglich gewesen. Der Rezensent fragt sich, ob in diesem heiklen Fall nicht doch gleich eine kleine Materialprobe von einer unauffälligen Stelle hätte genommen werden können, ja müssen. Hier wirkte sich weniger ein mögliches Verbot des amerikanischen Besitzers oder die Scheu vor der 'Aura einer Reliquie' als das Gewicht der Überzeugung als Original von Seiten eines 'grossen Kenners' aus. Die Fragesteller wenden sich nach diesem prosaischen Detail der Projektion von Denken und Verbildlichung bzw. Naturwissenschaft und Kunst auf Galilei zu oder der Erkenntnis in der Kunst auch durch oder mit der Kunst als Grundthema bei Bredekamp. Dessen Antwort beinhaltet neben Galileis Schnelligkeit bei dieser 'Welt-Revolution' wieder die Behauptung, dass Galilei in Florenz wie ein (bildender) Künstler ausgebildet worden sein soll, nur weil er als Mathematiker auch Geometrie und Perspektive u.ä. gelernt hatte. Von anderen kunstakademischen Übungen wie Zeichnen nach Vorlage, Gips oder Modelle u.ä. erfahren wir in Bezug auf Galilei nichts. Es deutet auch kaum etwas daraufhin, was Bredekamp für sein Galilei-Buch so 'ausgekramt' hat. Bredekamp darf noch einmal auf die Bedeutung des Bildlich-Anschaulichen im Denkprozess hinweisen, da bislang das Potential des Bildes (allgemein und nicht nur der Kunst) und der "Visus" nicht als selbstverständlich angesehen werden würden.

Die Fragesteller kommen nun auf die Passgenauigkeit der Zeichnungen für Bredekamp und seine Thesen. Bredekamp antwortet nicht mit ja und nur indirekt, dass diese Fälschungen nichts an seiner (obigen) Grundthese erschüttert hätten, da vor dem 18. Jahrhundert sich Künstler und Naturwissenschaftler gegenseitig befruchtet hätten. Die nächsten Fragen lassen Bredekamp wieder über das Denken philosophieren: "Denken aus dem Kopf", Inspiration und Reflexion nur durch Produktion (also keine Meditation, Trance, Traum, ...) z.B. bei Kritzeln, Servietten-, Telefonzeichnungen oder Sammeln von Gegenständen mit einem denkenden Eros: die 'Wunderkammer' lässt wieder grüssen. Was Bredekamp dann über Galileis Mond-Zeichnen-oder Mal-Prozess äussert, ist wohl für vom Kind bis zum Künstler zu verallgemeinern. Sie alle haben eine Vorstellung (vom Gesehen oder Erdachten, Erfundenen) im Kopf und versuchen diese zu verobjektivieren. Dass sich das Urbild über die Hand in ein Abbild verändert, "erweitert" oder "transzendiert"

(in ein anderes Medium?), ist recht banal. Zu bestimmten Zeiten war ein Bestreben der Künstler ihre Eindrücke und Vorstellungen möglichst adäquat wiederzugeben.

Die nächste Frage ging dahin, ob Bredekamp als "grosser Kenner und Bewunderer" Galileis vom Fälscher geradezu als 'Hereinlegungs-Opfer' ausgewählt wurde. Bredekamp schliesst diese Vermutungen nicht ganz aus. Ausserdem erfährt man, dass der anscheinend im Berliner Kupferstichkabinett deponierte Codex sich immer noch im Besitz des New Yorker Antiquars Richard Lan befindet. Ob er ihn je wieder losbringen wird?, als Curiosum?. Die folgende Frage verbindet etwas unverständlich die Zielgenauigkeit der Fälschung mit einem angeblichen Minderwertigkeitskomplex des Geisteswissenschaftlers gegenüber dem Naturwissenschaftler, soll wohl heissen: der Geisteswissenschaftler Bredekamp würde aus Minderwertigkeitsgefühlen leichter auf die Fälschung hereinfliegen? Bredekamp lehnt aber eine solche Dichotomie für sich ab. Antipode sei für ihn der "Philosophische Konstruktivismus" (die Welt nur von einem denkenden Ich heraus?) als eine "arrogante Zuwendung zur Welt".

Vom philosophischen Abstecker führt die nächste Frage zu Owen Gingerich, einem der ersten Zweifler am SNML. Bredekamps Antwort mit der oben schon "friendly" genannten Unterredung erfährt hier noch einen kleinen Zusatz: nur fünf Personen (wohl William R Shea, Paul Needham, Irene Brückle, und Owen Gingerich?) hätten die Fachkenntnisse über den SNML, darunter er, Bredekamp. Er sei aber nicht der Fälscher. Den (unmöglichen) Sechsten (den Fälscher) kenne er leider nicht. Diesen dann doch Existierenden nennen die SPIEGEL-Redakteure mit Namen: De Caro, der für angeblich 500 000 \$ den SNML an Lan verkaufen konnte. Bredekamp fügt ergänzend weitere Betrugsfälle gegenüber weiteren Antiquaren hinzu.

Die Interviewer bringen die Frage wie das Provenienz-Problem angegangen wurde. Bredekamp spricht von einer "Authentifizierung" der Provenienz vor Beginn der Untersuchungsarbeit. Bei dieser Authentifizierung scheint Bredekamp mit seinem Team nur erfahren zu haben, dass der SNML angeblich (!) in der Schweiz, dann in Argentinien, von wo auch noch weiteres originales (?) Material gekommen wäre, sich befunden hätte. Zum Bestandteil der Methode des Bredekamp-Tems hätte es gehört, diese Frage auch noch unvoreingenommen zeitweise auszuklammern. Allein "Materie und Form" hätten gezählt: also ein Art Sensualismus.

Die nächste Frage zielte auf den 'Schmach-Verstärker', die Jugendlichkeit und Augenschärfe von Nick Wilding, dem Bredekamp "Insistenz, Logik" und - wieder etwas irrational - un-verdientes oder un-verantwortliches "Glück" ohne Schmach den Hut ziehend

zugesteht. Auf die Nachfrage, ob er die Zweifel Wildings sofort ernst genommen hätte, antwortet Bredekamp recht offen: er hätte (hier ist das Wort Arroganz nicht zu weit hergeholt) dem jüngeren Nur-Historiker vorgeworfen, nur nach den Abbildungen und nicht nach In-Augenschein-Nahme – oder gar In-Hand-Nahme geurteilt zu haben, für ihn als Kunsthistoriker eine "Todsünde", wozu er bis heute grundsätzlich stehen würde. Er legt noch den 'kastrierenden' Satz nach, dass er über etwas, was er nicht in der Hand gehabt hätte, "hier(über) nur ein Wort zu äußern (nicht) wagen" würde. Dazu ist anzumerken, dass bei der heutigen digitalen Abbildungstechnik ein 'Vor-Urteil' nur nach Abbildungen erlaubt ist. Es kann nicht jeder den Originalen nachreisen und auch noch offene Türen vorfinden. Im übrigen machen oft gut ausgeleuchtete (Detail-) Aufnahmen mehr sichtbar als oft zeitbegrenzte (Gesamt-) Eindrücke vor oder mit dem Original. Im Falle des SNML hätten (und haben) - wie oben angedeutet - schon aus Qualitätsgründen gute Abbildungen ausgereicht, um grosse Zweifel an der Echtheit zu säen.

Die nächste Frage zielte auf das herumgescharte Expertenteam mit seinem zu grossen Selbst-Absicherungseffekt. Bredekamp will dies nicht ganz ausschliessen. Aber es hätte keine Alternative zu diesem Team auf "höchstem Niveau" gegeben. Das Fehlen eines Künstlers, Druckers oder (ehemaligen) Fälschers wurde oben schon bemängelt. Die einfachste Methode ziemlich zu Anfang wäre es gewesen eine Zweitmeinung durch einen unabhängigen, neutralen, aber kritischen und qualitätsbewussten Kunsthistoriker mit guten Augen einzuholen. Immerhin muss Bredekamp zugeben, dass sie das Mailänder Facsimile (ist doch auch so etwas wie eine Abbildung) nicht in die Analyse einbezogen hätten.

Auf die Frage nach dem Imageschaden für das ganze Team verweist Bredekamp auf das kommende Buch ('Galileo's O III'), wo die Traumata jedes einzelnen Beteiligten beschrieben würden. Ob es zu einer Dissens unter den Beteiligten gekommen wäre, beantwortet Bredekamp, dass er die Hauptverantwortung auf sich nehme, aber anscheinend hätte niemand ihm einen Vorwurf gemacht. Im Jahre 2011 hätten sie noch die beiden Bände herausgebracht, worin (wie geschätzte?) 80 % ihre Gültigkeit (aber nicht die entscheidenden 20% der Alters- und Echtheitsfragen) weiterhin bewahren würden. Im Herbst 2012 hätten sie sich bei einem Abendessen zu einer "psychologischen Umkehr" [Offensiv-Bewältigung] dieses Traumas" nämlich zu dieser Publikation entschlossen. Die Gruppe fühlte sich zu diesem Zeitpunkt verpflichtet die "Wahrheit" herauszufinden. Die Wahrheitssucher wollten an dem (sich selbst injizierten?) "Gift [der Fälschung, oder ihrer Fehlmeinung?] in ihren Köpfen innerlich reinigen": also um im Bilde zu bleiben, eine Art

Exorzismus durchzuführen, um den Teufel auszutreiben, der sie geritten hatte.

Die Interviewer wollten zurück zur ersten 'Giftspritze' im Jahre 2005 und Bredekamp erzählt von ersten schlechten, später hochaufgelösten Abbildungen der Zeichnungen. Jetzt be-ging Bredekamp selbst seine Todsünde und dem 'Teufel' in die Falle, dass er selbst nur an Abbildungen durch Vergleiche Details erkannt zu haben glaubte, die eine Fälschung ausgeschlossen hätten (also wohl die oben genannte Kraterformung), um dies am Original nochmals zu analysieren bzw. eher nur noch zu bestätigen, obwohl er angibt, doch von einer Fälschung (= Negation) ausgegangen zu sein. Etwas nach Karl Popper klingt Bredekamps Auffassung von wissenschaftlicher Methodik: die Negation (= Fälschung) zu Negieren (= als Original zu affirmieren) als die Affirmation (= Original) zu affirmieren. Vielleicht wäre es wieder einfacher gewesen die Affirmation (= Original) zu falsifizieren (statt zu negieren). So aber habe Bredekamp "Schicht für Schicht" seine Verdachtsmomente abbauen und sich seinem Originalitätswunsch(-traum bis zum Trauma) wieder nähern können. Das letzte Indiz sei die schwarze, 'dunkle' Materie auf den Tuschezeichnungen gewesen, die als Vorlagen für die Radierungen gedient hätten: 'man färbe eine Platte dunkel ein, lege die Zeichnung drauf, verstärke die Linien, pause ab'. Wenn das so erfolgt wäre, hätte der Radierer (Fälscher) die Metallplatte mit einem dunklen, gerussten Wachs-Weichgrund überziehen, mit einem Blindstift (man müsste die Kerben eigentlich sehen) die darübergerlegte Zeichnung ohne Seitenverkehrung durchpausen müssen. An der Rückseite der Zeichnung hätte sich dann der Wachsgrund teilweise angeheftet, und man hätte relativ schwach die Konturen sehen können??? - Hoffentlich wird der dritte Band auch hier Klärung bringen. Bredekamp jedenfalls sieht diese schwarzen Spuren als Fährte eines stolzen Fälschers, auf die der ebenso stolze Fährtensucher oder Kunsthistoriker gestossen sei. Aber es würde auch bedeuten, dass Bredekamp auf dieser Fährte einen 'Bock' als 'Original' geschossen hätte.

Die Interviewer sprechen die Leistung des Fälschers (oben noch "Meisterwerk") an. Bredekamp antwortet (selbstironisch?), dass der Fälscher "Agent seiner Denkrichtung" (= Original) gewesen sei und hebt wieder ins Philosophische ab: die Welt (=Wirklichkeit?) ist mehr, als er erwarte (erwartet habe), sie ist auch Fälschung also ein Mehrwert. Unsere bzw. auch seine "perverse Sympathie" für den Fälscher erkläre er sich daraus, dass seine Theorie dadurch bestätigt werde, dass die Welt sich nicht nach den Vorstellungen der Spezialisten richte. Wenn Bredekamp nach seiner Theorie gehandelt hätte, hätte er viel mehr Vorsicht und Bescheidenheit an den Tag legen müssen.

Es wird weiter über die 'Hauptmänner von Köpenick' unserer Tage, die Fälscher Beltracchi

und De Caro (kein Einzelgänger), und ihre Unterschiede gesprochen und angedeutet, dass in dem kommenden Buch Bredekamp sich der Psyche des Fälschers (und nicht seiner Eigenen?) widmet, dem er eine Feindlichkeit der Wissenschaft gegenüber unterstellt hervorgerufen durch Kränkungen oder zurückgestossen durch die arrogant wirkende und auch seiende Spezialistenwelt "dieser vermaledeite De Caro" (oder der Teufel auf den Bredekamp jetzt etwas wie im Kasperltheater einprügelt oder einsticht). Vielleicht sei es keine Rache De Caros an der akademischen Welt, aber ein Duell mit den Spezialisten und auch noch eine Befriedigung des Spieltriebes, ein künstlerisch-virtuoser Test. Auf die Frage, ob Bredekamp Beltracchi und De Caro als Künstler betrachte, gibt Bredekamp keine (klare) Antwort.

Das Interview gelangt zur Frage, ob die Kunstgeschichte Opfer ihrer Betrüger anlockende Überhöhung des Originals oder der Kunst allgemein geworden sei. Bredekamp sieht hier eher eine Neutralisierung und Relativierung des Originalitätsfetisch durch die Kunstwissenschaft, aber gleichzeitig spricht er (jetzt nur noch) von einer "angeblich beseelten" Materie mit Reliquiencharakter, was man "staunend begreifen" müsse. Sein Hinweis auf Bill Gates' Suche nach einem originalen Leonardo-Manuskript im Zeitalter der fast unbegrenzt technisch-qualitativen Reproduzierbarkeit lässt sich wohl so erklären, dass dadurch das Original, die Vorlage noch stärker eine faktisch und eingebildete 'Differenz' erfährt.

Die Schlussfragen zielen auf die späte Bestandsaufnahme des seit 2012 fast offenkundigen Falles und auf den möglichen Verbleib des SNML. Bredekamp gibt zur Antwort, dass er im Mai 2012 alles an die Presse habe geben wollen, aber alle Beteiligten hätten die Situation als noch so ungewiss empfunden, um mit diesem blossen Verdacht an die Öffentlichkeit zu gehen. Er habe aber die amerikanische Webseite der Antiquare informiert. Diese gehen natürlich, da viel Geld u.a. auf dem Spiele steht, wie üblich sehr diskret mit einer solchen Meldung um. Ein sachliche Information, ein Zwischenstand über die Verdachtsmomente wäre aber aber doch zumindest in einer kunsthistorischen Zeitschrift angebracht gewesen. Vielleicht wäre der Rezensent dann gar nicht erst in Horst Bredekamps Welt 'ein-gebrochen oder -gestiegen'. Den 'tomus delicti' wünscht sich Bredekamp wie schon oben an ein Institut für Fälschungen, um "Waffengleichheit" im Kampf mit den Fälschern zu erreichen.

Nun, was lässt sich aus diesem Interview resümieren: für Bredekamp bekommt der Fall etwas Irrationales, Teuflich-Dämonisches, aber auch etwas Spielerisches und Wettkampfmässiges mit ihm vorrangig als Opfer (Masochismus und Trauma). Es ist aber

alles wieder mehr eine Rechtfertigung denn eine rationale selbst-kritische Aufarbeitung (Psychogramm von Fälscher und betrogenem Kunsthistoriker) der eigenen Fehler auch im Blick auf die Zukunft des Faches in Bredekamps Richtung. Nach diesem Gespräch befürchtet der Rezensent, dass man sich bei "Galileo's O III", den die SPIEGEL-Leute auch schon in den Händen hatten, keine zu grossen Hoffnungen dahingehend machen darf. (23.01.2014)

Nun meldet sich in der FAZ vom 22.01.2014 schliesslich auch noch Patrick Bahners sehr ausführlich und mit der Materie und dem Fall recht vertraut zu Wort: **"Die (Lügen-) Geschichte des O - Angeblich hat Galileo Galilei ein Exemplar seines »Sternenboten« selbst illustriert. Diese Sensation hat sich jetzt als abenteuerliche Fälschung erwiesen, auf die auch ein deutscher Kunsthistoriker heriengefallen ist."**

Der Leser gewinnt den Eindruck, als ob Bahners mit allen Beteiligten gesprochen hat. Auf alle Fälle hat er einen Vorabdruck des dritten Bandes von 'Galileo's O III' zu Gesicht bekommen. Nach einer kurzen Schilderung der Sachlage verweist der Autor etwas verwundert auf eine alte Rezension des Philosophen Wolfgang Hogebe in der 'Zeitschrift für Kunstgeschichte' (2008, 71. Jg. Heft 2, S.291/92), der als Nichtkunsthistoriker die "Authentizität" des SNML durch Bredekamp "überzeugend (beglaubigt)" sieht. Die enge (seilschaftliche) Verbindung des Philosophen mit Bredekamp zeige sich auch in dessen Hauptthese von der "zeichnende(n) Hand als Denkorgan, das [oder eher die?] im Zuge des wissenschaftlichen Fortschritts verkümmert sei". Hogebe findet sich so auch in einem Spalier von aufgereihten, teilweise oben behandelten Pressestimmen zumeist voll des Lobes, die sich noch immer - lanciert vom Verlag (?) - bei einem namhaften Versandbuchhändler finden: *"Horst Bredekamp zeigt, dass der große Gelehrte als Künstler seine Einsichten gewann. Der Beweis: Zeichnungen vom Mond, verschollen seit Jahrhunderten, nun wiederentdeckt." [...] "Bredekamp kann nachweisen, dass die zeichnerische Leistung Galileis seine eigentliche Erkenntnisleistung darstellt - keineswegs nur 'wiedergibt'. Denn die Mondbeobachtung mit dem Fernrohr erfasste nur Segmente des Mondes, das Bild des Ganzen entstand im Kopf und mit der Zeichnung."* Achatz von Müller in: *Die Zeit*, 21. Juni 2007 *"Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat die ersten Mondzeichnungen von Galileo Galilei aufgespürt. Sie gehören zu den frühesten naturwissenschaftlichen Darstellungen. Seitdem ist die Bedeutung von Bildern in der Forschung immer größer geworden."* Pia Heinemann in: *Die Welt*, 21. Juli 2007 *"Horst Bredekamps fulminantes neues Buch mit dem flammenden Titel 'Galilei der Künstler' [...]"*

ist Teil eines Projekts, das der Autor seit zwanzig Jahren mit einer stupenden Produktivität und Imagination vorantreibt. [...] Das ist wohl das kühnste Projekt einer Renovatio der kunsthistorischen Kompetenz, das gegenwärtig weltweit zu erkennen ist." Willibald Sauerländer in: Süddeutsche Zeitung, 30. Juli 2007 "[Bredekamp's Betrachtung der Mondbilder von Galilei] sind detailgenaue, nach kunsthistorischen Standards vorgehende Autopsien, die der Leser anhand der vorzüglichen Abbildungen mitverfolgen kann." Helmut Mayer in: Neue Zürcher Zeitung, 1. September 2007 "Bredekamp kennt Zeichnungen und Handschrift Galileis wie kein anderer." Dirk Krampitz in: B.Z. am Sonntag, 9. September 2007 "In seinem detailreichen, rasant geschriebenen Buch analysiert [Horst Bredekamp] eindrucksvoll Galileis Bildstil." SZ Wissen, Oktober 2007 Horst Bredekamp hat sich mit dieser Schöpfung selbst als ein Künstler erwiesen." Alexander Cammann in: TAZ, die tageszeitung, 10. Oktober 2007 "Bredekamps Galilei-Buch ist der Versuch, gegen traditionelle Wissenschaftstheorie die Welt des Sinnlichen nicht als empirisches Rohmaterial abstrakt-logischen Denkens abzutun, sondern als eigenmächtige Formbestimmung naturwissenschaftlicher Erkenntnis wiederzuentdecken. [...] Das Buch ist klar, detailreich, umfassend auch in der Auseinandersetzung mit der Literatur zweier Fachwelten, seine Aussagen abgestützt durch ein beeindruckendes Netzwerk von Kooperationen, geradezu betörend illustriert und in jeder Hinsicht auch vom Verlag gut ausgestattet." Jürgen Renn in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. November 2007 "Der Kunsthistoriker Bredekamp hat gelernt, dass der Künstler nicht denken kann, ohne Auge und Hand zu bewegen. Jetzt lehrt er uns, dass es dem Wissenschaftler nicht anders ergeht. Bredekamp zeigt uns das Zeichnen als eines der zentralen Medien unserer Weltaneignung. Arno Widmann in: Frankfurter Rundschau, 7. November 2007 "Diese Darstellung Galileis als Künstler ist wirklich eine erstaunliche und auch in jeder Hinsicht erbauliche Entdeckung, der man nur viele Leser wünschen kann." Michael Wetzel in: Deutschlandradio Kultur, 29. Oktober 2007 "Dieses großartige Buch, in dem Text und Bilder - ganz dem Anliegen des Verfassers entsprechend - innig aufeinander bezogen sind, lässt den Leser aus nächster Nähe an dem Denkprozess teilnehmen, den Galilei beim bildlichen Erfassen seiner betrachteten Gegenstände durchmachte und zeichnerisch zum Ausdruck brachte." Thomas de Padova und Jakob Staude in: Sterne und Weltraum, Heft 12, 2007 "Es folgt in Bredekamps Buch nun, so ehrlich muss man sein, ein Bravourstück kunsthistorischer Methodik: Klug analysiert, fast unbezweifelbar weist er nach, dass hier Galilei eigenhändig zeichnete und seine Mondbilder den Stichen im Sidereus unmittelbar vorausgingen." Arne Franke in: Weltkunst, Heft 11, 2007 "Galileo's

sunspot drawings, Bredekamp argues convincingly, enabled him to discover that the Sun, like the Moon, is not the perfect sphere that Aristotle had claimed. These pictures alone make the book worth reading." Thomas de Padova in: Nature, 20. März 2008

"Wissenschaft im expressiven Bereich ist ohne historische Gelehrsamkeit und ohne abweichungssensible Fragestellungen, die wissen, daß wir irreversibel in ein Nichtwissen hineingestellt bleiben, nicht wirklich fruchtbar möglich. Dafür zeugt nicht nur erneut dieses Buch von Horst Bredekamp, sondern Bredekamps gesamtes bisheriges Oeuvre." Wolfram Hogrebe in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 71, 2 (2008) "[II] volume di Bredekamp costituisce un capolavoro poiché documentando analiticamente, come nessuno prima di lui, il contributo che l'arte del disegno ha avuto sulla formazione e sull'opera di Galileo non solo accredita una interpretazione da tempo avanzata da alcuni studiosi ma - forse questo è ancora più significativo - documenta in maniera ineccepibile i nessi intercorrenti tra la scienza e le arti visive, ricollocando queste ultime a quel rango epistemologico che all'epoca era loro riconosciuto." Renato G. Mazzolini in: Galilaeana, V (2008) "[...] Bredekamp [entfaltet] stilsicher und überzeugend die zentrale Bedeutung visueller Denkformen, deren Wichtigkeit für Staatstheorie und Philosophie er in seinen Büchern über Hobbes und Leibniz untersucht hat, für die werdende Naturwissenschaft." Volker Remmert in: NTM - Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin, 16 (2008) "Bredekamp's scrupulous stylistic analysis of the drawings therefore situates the visual at the core of Galilei's scientific project and underlines the relevance of art historical skills to questions apparently remote to the discipline." Benjamin Paul, In: Renaissance Quarterly, 62 (2009) "Mit seinem Galilei-Band [...] vermag Bredekamp eine offensichtliche Forschungslücke endlich zu schließen. Darüber hinaus eröffnet er zukünftigen Forschungen mit der Erstpublikation bislang unbekannter Dokumente, [...] ein breites und innovatives Themenspektrum." Marion Bornscheuer in: sehpunkte, Ausgabe 9 (2009), Nr. 9. - Neben dieser (teilweise Gefälligkeits-?) Jubelserie sind die jetzigen neuen Töne schon grausam. Nach Bahners ist - belegt durch einige Zitate - das ganze Galilei-Projekt gegen diese abendländische "Verblendung" (Ausblendung des Visuellen) und für die Förderung der (v.a. universitären) Interdisziplinarität konzipiert und mit dem Doppelband von 2011 "Galileo's O" dokumentiert. Bahners erklärt den kryptischen Titel, der nichts mit der 'Marquise von O' o.ä. zu tun hat, und weist hin, wie Bredekamps Assoziationskette vom Druckbuchstaben O zum Jupitersymbol und verdoppelt zu dem perfekte Kreise von Hand zeichnen könnenden und zwei Os in seinem Namen besitzenden Giotto und zuletzt zu Galileo Galileo als zweiter Giotto ins Reich der nicht nur um 1600 blühenden

metaphorischen Phantasie gehört. - "Alles Makulatur" - Der FAZ-Mitarbeiter vermutet, dass vielleicht zum 15. Februar, dem 450. Geburtstag Galileis, der dritte Band von "Galileo's O" das Licht der gewöhnlichen Leserwelt erblicken werde, weil die ersten beiden Bände beflecktes Papier oder "Makulatur" geworden seien, wobei Bredekamp selbst nur von 20% ausgeht, trotz aller "Kriminaltechnik" und "Andacht zum Unbedeutenden" auf Seiten der Forschungsgruppe. Die Wahrheit dürfte etwa bei 50% Restgültigkeit liegen. Nick Wilding habe 2012 in der Zeitschrift "Renaissance Quarterly" diese beiden Bände besprochen mit dem Schlusssatz als rhetorischem "Cliffhanger (Fortsetzung folgt)" von einer Beteiligung so vieler an einem frühneuzeitlichen Buch bis heute" (als Fälschung). Bahners berichtet von einem regen Email-Verkehr zwischen Wilding und Paul Needham, dem Buchspezialisten, v.a. über den bekannten Fleck und weiter wundert er sich über die Nachlässigkeit bei der Frage der Provenienz des Buches.

Im Abschnitt: - "Die Obsession mit den Augen oder: Es gibt Luchse und Luchse" - kommt Bahners auf die angebliche Provenienz aus der Bibliothek der Lynkäischen Akademie als Widmungsexemplar. Bredekamp führe die Namenswahl auf die Augenschulung und die "Verteidigung der optischen Instrumente" zurück. Seit der Antike steht der Luchs aber allgemein für Scharfsinn, für Ein- und sogar Durchsicht. Einen Grösseren (Scharfsinn) habe der 'Luchs' Wilding bewiesen, der gegenüber dem Originalstempel der Luchs-Akademie des Kardinalneffen Federico Antonio Cesi eine fälschlicherweise durchgezogene Linie entdeckt habe. Der FAZ-Artikel wartet auch mit einigen biographischen Hinweisen zu dem 'bösen Luchs' Marino Massimo De Caro auf: Privatgelehrter mit abgebrochenem Jurastudium, Bücherhändler, Lobbyist für einen russischen Energiekonzern, seit April 2011 Sonderberater des Kultusministeriums, Aufseher der italienischen Gelehrtenbibliotheken unter der Regierung Berlusconi und seit Juni 2011 bis Mitte 2012 Direktor und Bestandsreducteur der Girolamini-Bibliothek in Neapel, seit März 2013 zu siebenjährigem Hausarrest in seiner Villa bei Verona Verurteilter, aber immerhin autodidaktischer (Mit-) Herausgeber einer zweibändigen Galilei-Monographie (Verona 2007). Bahners zitiert noch Nick Schmidle vom 'New Yorker', der September 2013 De Caro in seinem Hausarrest in Verona interviewte, sowie Anthony Grafton, Historiker in Princeton, über die Rivalität von Fälschern und Forschern, und noch Owen Gingrich, dem De Caro wie Bredekamp den SNML fast wortlos ebenfalls 2005 anzudrehen versuchte. - "Sherlock Holmes und der Fall des gedrehten Mondes" - Der Artikel bringt noch einmal knapp die verschiedenen Zweifel Gingerichs wie den "quergelegten Mond" entsprechend des Florentiner Blattes. Bahners scheint Gingerich

nach dem (dem Rezensenten leider bislang unzugänglichen) Artikel im New Yorker' vom 16.12.2013 in Übersetzung zu zitieren, dass es von Bredekamp auf seine Einwände "kein Gegenargument" gegeben habe, und dass er "in der Sache vollkommen unzugänglich" gewesen sei und dieser deshalb die Korrespondenz "vollkommen enerviert abgebrochen" habe. - "Die Unmöglichkeit einer Fälschung kann niemals bewiesen werden" - Aber auch Gingerich war anscheinend davon überzeugt, dass Bredekamp nach seinen "hanebüchen(en)" Antworten "nichts verstanden" habe, und dass ein weiterer Dialog sinnlos sei. Bredekamp sah es von seiner Seite aus anscheinend so, dass "seine Ergebnisse ignoriert" würden, nur "Scheinkenntnisse" seines Buches zugrunde gelegt würden dazu mit einer sehr ärgerlichen "Arroganz". Für Gingerich habe sich das Ganze zu einem "Kampf der Forschungskulturen" von Wissenschaftshistoriker und Kulturwissenschaftler (oder der Kunsthistoriker?) bei Interpretation eines naturkundlichen Textes wie ein Kunstwerk entwickelt. Bredekamp hätte sich "vom eigenen Enthusiasmus fortreißen lassen". Die anderen "kalten" Disziplinen würden sich nach Bahnners aber in der "rhetorischen Intensität" unterscheiden. Der Schreiber dieser Zeilen hätte sich damals auch in der Sache (und des Zweifels) noch einen grösseren Unterschied gewünscht. Bahnners erhebt gegen Bredekamp seinen Hauptvorwurf, dass er eine Fälschung als "undenkbar", als unmöglich demonstrieren wollte. Man erinnere sich seiner Methode im SPIEGEL-Interview eine "Negation" (= Fälschung) zu negieren (= unmöglich zu machen). Immerhin sehe Bredekamp diese "Unmöglichkeitsbehauptung" jetzt als "Übertreibung" an. Der FAZ-Artikel sieht auch bei der "sicher ähnlichen" Signatur auf der Titelseite eine ähnliche Methode ohne einen genauen graphologischen Vergleich nur mit der ideologischen Vorstellung von künstlerischer Individualität, eine Art Genieästhetik am Werk. - "Genies sind zugleich ungenau und genau, Fälscher aber sind diabolisch" - : hier führt Bahnners die oben diskutierte Widersprüchlichkeit von "Fahrigkeit" und "(angeblicher) Genauigkeit" weiter und stellt die Genauigkeit der Methode, das Unverwechselbare im Nebeneinander von "Fahrigkeit und Genauigkeit" feststellen zu wollen, generell in Frage. Bahnners erkennt nun aber selbst nicht, dass die genialische Sicherheit und Freiheit bei den Zeichnungen des SNML gar nicht vorliegen, die Bredekamp zu erkennen glaubt. Für den Letzteren hatte dies fatale Folgen: die Emphase wirke sich auf die Interpretation der Form aus, die Argumentation werde selbst zum Argument. Vielleicht hätte der FAZ-Schreiber sich noch fragen können, ob die TAZ Bredekamp jetzt immer noch als "Künstler" oder jetzt eher als 'Falschdeuter' ansehen würde. Noch einmal wird von Bahnners auf den Einfluss der "Denkungsart" von Bedekamp auf die Arbeitsgruppe angespielt, sodass diese

sich trotz vieler Indizien für eine Fälschung letztlich für die Echtheit ausgesprochen habe. Seltsam mutet auch für Bahnert nach dem Lesen des Vorabdrucks an, dass die Arbeitsgruppe auf eine Faserprobe einst verzichtet hätte, weil sie die Echtheit des Papiers nicht in Zweifel gezogen hätte wegen der "Aura" des Rarissimum.

Bahnert zitiert als Abart des obigen Geniegedankens noch einen weiteren seltsamen Satz Bredekamps von der Hand Galileis als "Werkzeug eines Ego", "das auf seine Stärken selbst im Misslingen setzt". Er hätte den Begriff 'Hand' durch Idee, Vorstellung ersetzt als Projektion von Bredekamps Ego interpretieren können, so bringt er nur die 'unvergleichliche' Signatur "Jo Gealilo Galilei f" noch dafür in Anschlag. Wie schon befürchtet berichtet Bahnert von einem (den Band selbst?) abschliessenden Beitrag Bredekamps in der ihm schon zugänglichen kommenden Publikation, in der Bredekamp den "Kunstgelehrten" Galilei durch den "genialen Fälscher" ersetze (ja ersetzen muss): "Auf dem Weg zu einer Psychologie der Fälschers" (aber nicht des getäuschten und sich täuschenden Forschers). Bahnert entnimmt diesem Beitrag, dass es sich natürlich nicht um eine "Standard-" - oder eine rein imitative - Fälschung, sondern um eine "geniale", innovative Fälschung (s. o. mit "Mehrwert") handele. Aus dem Artikel wird nicht klar, ob auch Bredekamp auf den solche Standards ablehnenden Fälschungsexperten Anthony Grafton verweist. Für das verzweifelte und verdrehende Bemühen Bredekamps seine Irrtümer zu rechtfertigen und seine Position zu stärken, zitiert der FAZ-Artikel ihn bei dem 'ante oder post' vom SNML oder dem Grazer Exemplar, um dann wieder zur Psychologie des Fälschers zurückzukommen, dem Bredekamp wieder (projektiv?) mehr einen "intellektuellen Spieltrieb" als schnöde Habsucht zuzuerkenne. Ausserdem sei er von einer Art Misanthropie erfüllt, der sich einen "fiktiven Feind" (Bredekamp u.a.) suche. Anscheinend versteigt sich Bredekamp auch narzistisch, fast wahnhaft dazu, dass die Publikation der beiden Bände von "Galileo's O" "das geheime Ziel des Fälschers" gewesen sei. Von einigen weiteren grenzwertigen Überlegungen berichtet Bahnert, dass sie Grafton nachsichtig als "vielleicht zu spitzfindig" bezeichnet habe: nur er und der Fälscher hätten Eigenheiten Galileis erkannt (bzw. letzterer auch nachgemacht) mit dem Risiko, dass Übereinstimmungen gar nicht entdeckt worden wären und gleichzeitig wegen der täuschenden Ähnlichkeit gerade für unecht hätten erklärt werden können. - "Wie wirklich ist, was nur ein Einziger gesehen hat?" - Weiter greift Bahnert ein oben erwähntes Zitat Bredekamps aus dessen Galilei-Buch heraus, dass "kein Nachahmer oder Fälscher ein [nur von Bredekamp allein] nur bei genauer Beobachtung erkennbares Detail [eine Parallelschraffur] (hätte) wiederholen können", was jetzt doch nachgeahmt ihm "höchst

verstörend" vorkommt. Man könnte Grafton weiterführend und Bredekamp ins Stammbuch schreibend diesen Satz des Artikels hinzuformulieren, dass Fälscher eher genauere und schnellere Beobachter sind als so mancher bedächtige Kunsthistoriker. Hier spricht Bahners das bei Bredekamp wichtige Zeitphänomen an: die Hast ,die Eile, "das Atemlose" das dem Zweck [?] eines Kopisten oder Fälschers entgegengestanden hätte" und fragt sich selbst, ob nicht auch der Fälscher mit dem langen Atem diesen Eindruck hätte vermitteln können. Hier ist es wieder so, dass Bredekamp aus den Daten eine historische Konkurrenzsituation herausfiltert und mit den 'schludrigen' Zeichnungen des SNML statt besser mit den Radierungen argumentativ verknüpft. Bahners meint sogar, dass nach Bredekamp (erst?) "die Eile dem Forscher die Augen (öffne bzw. geöffnet habe)". Weiter zitiert er Luca Giuliani, einen Archäologen, in der Zeitschrift für Ideengeschichte (Heft 3, 2013), dass Fälschungen etwas vorgeben und die Mentalität der Käufer widerspiegeln würden, wobei der Käufer durch den (riskanten?) Investor an Drittmitteln und seiner eigenen Reputation (d.h. Bredekamp) ersetzt werden könnte. Im letzten Abschnitt wird Bahners noch deutlicher, dass er aus Bredekamp Äusserungen nur schliessen könne, dass er dies (immer) noch nicht begriffen hätte, wie (und warum) er sich habe täuschen lassen können. Seine schwierige Lage ("Trauma", "ich bin am Ende") lasse ihn zu Hilfsmassnahmen (extrapunitive Verschiebungen) wie der "Verschwörungstheorie" greifen: Gingerich und die Amerikaner hätten (aus Strategie?) eine mentale Reservation betrieben, um sich den Ruhm der Entdeckung als Fälschung zu sichern (und an dem er wohl auch noch gerne etwas hätte partizipieren wollen, nachdem es mit der ersten Sensationsgeschichte des Originals nicht so richtig geklappt hatte.). Dem widerspricht nach dem Artikel Gingerich und nach dem bisher bekannten Ablauf seit 2009 wohl zu recht. In Bahners Artikel kommt nochmals Grafton zu Wort, der vermutet, dass erst mit der Zeit (Stil-) Eigentümlichkeiten unserer Zeit an den Fälschungen hervortreten würden: wir meinen dies an der Oberflächlichkeit und 'Schludrigkeit' schon bemerkt zu haben. Bahners stellt bei Bredekamps 'Korrektur der abendländischen Wissenschaftsgeschichte aus dem Handgelenk' ein Abzielen auf eine "praktische Erkenntnistheorie", die "im Sichtbaren zur Transparenz ihrer selbst (gelange)" fest. Bredekamps Galilei-Forschungen sieht er als "Vexier(-Versteck-)Bild", bei dessen (Selbst-) Betrachtung er "immerhin zur Beschreibung seines blinden Flecks gekommen sei": er glaube, "dass er nichts zurückzunehmen (habe)". Das bekannte Trauma des "(Wohnungs-) Einbruchs" wird von ihm anscheinend selbst so erklärt, dass "die Fälscher ... sich in meine Technik der Analyse hineingedacht (hätten) und er nun "die Waffen" "strecke" (-n müsse). Während die Kollegen im dritten

Band ihre Versäumnisse eingestehen (und vielleicht noch ihre Wunden lecken), stimmt Bredekamp sein Klagelied an: Sein "Manko (sei es)", "die eigenen Fehler nicht beschreiben (zu können)". - Wir haben oben versucht, ihm dabei zu helfen. Patrick Bahners beschliesst seinen zum Kern vordringenden Artikel mit dem parallelisierenden Hinweis auf Galilei, der auch als erster (aber nicht als einziger) eine, aber sich nicht als Fälschung entpuppende Entdeckung der Mondoberfläche gemacht habe.

Es steht zu befürchten, dass demnach der kommende dritte Band der eigentlich tragischen Entwicklung kein Ende setzen wird und dem zu Beratungsresistenz neigenden Helden nicht auch wider Willen die Augen geöffnet und die richtigen Worte eingegeben sind, aber es bleibt dennoch weiter zu hoffen. (26.01.2014)

Einer freundlichen Email-Zuschrift mit Anhang verdankt der Schreiber dieser Zeilen doch noch den immer wieder erwähnten, ausführlichen Initial- und Basaltext von Nicholas Schmidle im "NEW YORKER" vom 16.12.2013: **"A REPORTER AT LARGE: A VERY RARE BOOK" - "The mystery surrounding a copy of Galileo's pivotal treatise."**

Schon in der Einleitung wird klar, dass Owen Gingerich die (von Bredekamp künstlerisch nicht so gut zu vermarktende) Entdeckung der Jupiter-Monde im SN als "the most exciting single manuscript page in the history of science" (aber nicht die Entdeckung der Mondoberfläche) ebenfalls recht emphatisch bezeichnete. Schmidle scheint in einer zeitlich wie finanziell aufwendigen Recherche mit fast allen Beteiligten gesprochen zu haben. Gingerich erzählte ihm nun, dass im Juni 2005 sein alter Bekannter und Freund, der Buchhändler Richard Lan, ihn in Harvard besucht habe in Begleitung von zwei jüngeren Italienern, Marino Massimo De Caro und Filippo Rotundo, um ihm eine Ausgabe des SN vorzulegen angeblich aus dem Besitz von Freimaurern (! schon verdächtig oder nicht?) in Italien, Malta und Argentinien mit einer Galilei-Signatur und den "lovely" handgemalten Mondillustrationen. Trotz der unüblichen Form und der fehlenden Widmung und in der Beziehung zu den Florentiner Zeichnungen habe Gingerich beide für eigenhändig oder zumindest unter seiner Regie entstanden angesehen, und so kaufte Lan das Buch für die bekannte Summe von 500 000 \$. Juli 2005 kontaktierte Lan noch den Kunsthistoriker Horst Bredekamp, weil dieser mit seiner Vorstellung "Ideas come through drawing" nach Leibniz und Darwin damals gerade über die Galilei-Zeichnung forschte. Später 2009 soll in "Art Bulletin" (wohl Vol.91, No.3, S. 381-385: MICHAEL COLE, Horst Bredekamp, Galilei der Künstler: Die Zeichnung, der Mond, die Sonne) auch noch gestanden haben, dass niemand so wie Bredekamp die Verbindung zwischen Kunst und

Wissenschaft über die Geschichte hinweg wieder und wieder untersucht habe. Es wird jetzt (durch Bredekamp selbst insinuiert?) dessen bekannter Ersteindruck von der Abbildung in dem Email-Anhang als "gleichermassen elektrifiziert und skeptisch" geschildert. Bredekamp habe einer gründlichen Untersuchung zugestimmt und nach dem Vergleich der Signatur mit anderen in der Nationalbibliothek Florenz festgestellt, dass die Bezeichnung "definitive (definitively) authentisch" wäre. Im November 2005 war der SNML für einen Monat in Berlin, und Bredekamp habe "auch nach einem blossen ersten Blick (a mere glance)" geschlossen, dass die Aquarelle mit ihrer 'berühmten' "Mischung von Aufgeregtheit und Präzision" originale Skizzen Galileis wären nun sogar in Konkurrenz zu den Florentiner Zeichnungen, die wiederum der Londoner Buchhändler Rick Watson mit der Urkunde der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung ebenfalls sehr übersteigernd vergleicht. Schmidle bringt dann Bredekamps Auffassung von einem Probedruck mit der Wiedergabe des direkten Seheindrucks im Gegensatz zu den übertriebenen und verzerrenden Radierungen eines venezianischen Radierers, die eher dem segmentierten Teleskopblick entsprochen hätten. Jetzt erfahren wir auch von einer feierlichen Präsentation von Bredekamps Buch 'Galilei der Künstler' in der ersten Auflage von 2007 an authentischer Stelle in Padua. wobei der in Zürich und Padua lehrende William Shea in seiner Laudatio von seiner Überzeugung, dass Galilei Urheber der Zeichnungen sei, gesprochen habe. Lan seinerseits habe den SNML "eine Anschaffung fürs Leben" genannt und der Zeitschrift TIME mitgeteilt, dass er mindestens zehn Millionen Dollar verlangen werde. So ist auch die weit übertreibende Zahl in ihrer Herkunft ebenfalls geklärt.

Im Frühjahr 2008 war der SNML wieder in Berlin, um von vierzehn (!) Institutionen mit UV- für Tinten und Röntgenstrahlen für Papierbeschaffenheit untersucht zu werden. Ein Kurator von der Linceischen Akademie prüfte den Cesi-Stempel, ein Konservator von der Staatl. Akademie d. bild. Künste Stuttgart zertifizierte das Papier und die Bindung; und obwohl die Untersuchungen gewisse Eigenheiten, Abweichungen ergeben hätten, hätten diese Bredekamps Theorie von dem Probedruck eher noch bestärkt. Wir lesen hier wieder Bredekamps Spruch, dass nur die Gutenberg-Bibel genauso gut untersucht worden wäre. Im Oktober 2011 seien diese Ergebnisse in den beiden Bänden ('Galileo's O I u. II') veröffentlicht worden. Aber im Sommer des gleichen Jahres habe der Renaissance-Historiker Nick Wilding an der Georgia State University mit einer Rezension (von 'Galilei der Künstler'?) für die Zeitschrift 'Renaissance Quaterly' begonnen. Er fand einiges "nebulös", wie die "atmosphärische Verbindung" ("atmospherically related" einer Mondzeichnung zu den Florentiner Zeichnungen, obwohl im Detail keine Übereinstimmung

bestünde. Schmidle hatte Wilding wohl Sommer/Herbst 2013 in Charlottesville, Virginia getroffen, wo letzterer ihm erzählte, dass er nach Vorlage seiner Rezension von Gerüchten über den Cesi-Stempel gehört habe, die mit dem des SNML übereinstimmen würden, indem eine Lücke dort gefüllt wäre. Ausserdem habe er in keinem Cesi-Inventar einen Hinweis auf den SN gefunden. Er habe seinen Artikel gestoppt und noch den Gingerich-Artikel von 2009 gelesen, der die These Bredekamps von einem Probedruck astronomisch und durch die gleichmässigen Mond Durchmesser im SNML gegenüber den Radierungen im SN habe wiederlegen können. Gingerich habe ihm auch weitere Hinweise auf andere (gefälschte) Werke Galileis gegeben. Der Buchhändler Lan hätte aber darum gebeten nichts davon zu veröffentlichen. Ebenso hätte 2006 Frank Moverly, Chefkonservator einer Bibliothek in Washington ähnliche Entdeckungen gemacht und auf Fälschungen mittels Photopolymer-Druckplatten getippt. Wilding habe auch herausgefunden, dass sich alle diese Verdachtsfälle mit derselben Quelle, Marino Massimo De Caro, verbinden liessen. Er habe einige dieser Entdeckungen Bredekamp mitteilen wollen, der "seethed at being challenged" (der geschäumt hat, herausgefordert zu sein oder zu werden) und ihn gefragt habe: "I wonder, how often you were able to see the book in the shop of Richard Lan?" (Wie oft haben Sie das Buch ... überhaupt gesehen?). Weiter schrieb er ihm die berüchtigten Sätze quasi ins digitale Stammbuch: "Über Authentizität zu urteilen ohne das Original sorgfältig studiert zu haben, ist eine methodische Todsünde" (oder: Über Authentizität selbst am sorgfältigen studierten Original falsch geurteilt zu haben, ist ... ja was? ... 'visuelle Impotenz?') und "die Zweifel am SNML seien töricht" und "im Falle einer Fälschung könne die Geschichte der Wissenschaft ihre Türen (Tore, nicht Läden) schliessen".

März 2012 habe Wilding seine revidierte Rezension an die "Renaissance Quarterly" geschickt, worin er nun schreibt, dass ihm die beiden Oktober 2011 erschienenen Bände "Galileo'S O I + II" wie ein "Kriminalfall vor Gericht" vorgekommen seien. Paul Needhams damalige Bemerkung, dass viele Personen bei der Buchherstellung in der Frühen Neuzeit beteiligt gewesen seien, ergänzt Wilding ironisch durch den angeblichen "Cliffhanger": und das einige auch noch heute.

Nach diesem Vor- und Ablauf kommt Schmidle zu dem Hauptzeugen und -angeklagten, dem genannten Marino Massimo De Caro, im September 2013 in dessen Villa bei Verona. Es waren einige Kontakte mit dem (wie Galilei) unter Hausarrest Stehenden vorausgegangen. De Caro erhoffte sich, seine Person etwas besser darstellen zu können. Während dieser drei Tage waren anfänglich die Ehefrau und der Anwalt zugegen. De Caro

habe erzählt, dass er Galileis Denken, der Kritiker als 'geistige Pygmäen' bezeichnet habe, liebe, und dass er ihn seit frühester Jugend studiert habe. Er sei in Orvieto in einem linken Elternhaus aufgewachsen, schon mit 22 Jahren in den dortigen Stadtrat gewählt worden und hätte in Siena Jura studiert ohne Abschluss. 1998 sei er nach Verona gegangen und in Kontakt mit dem Buchhandel gekommen. Er hätte den Argentinier Buchhändler Daniel Pastore wie den argentinischen, in Italien lebenden Kardinal und Präsident der Vatikanischen Bibliothek Jorge Meija kennengelernt. Ein dubioses Buchgeschäft mit letzterem ist in letzter Minute dann doch nicht zustande gekommen. In Mailand stiess er dann auf den schon genannten Filippo Rotundo. Das Trio war jetzt komplett und trat schon um 2003/4 mit Richard Lan in geschäftlichen Kontakt. Dazwischen schildert Schmidle noch wie einige Spezialisten wie Rick Watson und Paolo Pampaloni in London auf einer Buchmesse bei einem Buch des "Compasso" Verdacht schöpften, weil das Papier keinen Klang und einen anderen Griff bzw. eine andere Elastizität gehabt hätte. Aber wegen des vermeintlich hohen Aufwandes bei einer Fälschung hätten sie aber auch ohne einen bekannten Präzedenzfall wieder zurückgezogen.

De Caro erzählt Schmidle jetzt die Präsentation des künftigen SNML zusammen mit Rotundo in New York in Lans Büro. Lan hätte in dem SNML gleich "einen potentiellen Spielentscheider, der viele Fragen und Unbekanntes beantworten könne" gesehen. Nach dem SNML-Deal sei De Caro erst einmal aus dem Buchgeschäft ausgestiegen und habe für den russischen Milliardär Viktor Vekselberg und dessen Energiefirma Avarar 2007 sogar als geschäftsführende Vize-Präsident gearbeitet. Er habe sehr viel Geld verdient und sich eine Ranch in Argentinien und diese Villa bei Verona kaufen können. Er wäre Honorarkonsul der Volksrepublik Kongo geworden, hätte eine Begegnung mit Vladimir Putin gehabt und sei 2009 nach einem Streit entlassen worden. Danach habe er Kontakte zu dem Berlusconi-Mann, dem Mafioso Marcello Dell' Utri, bekommen. 2011 sei er Berater der Regierung und Aufseher der historischen Bibliotheken geworden und es begann seine zweite (Bilder-?) Buchkarriere. März 2012 war diese wieder zu Ende, als der Plünderungsskandal der Neapler Girolamini-Bibliothek aufkam und Giovanni Melitto von Neapel die Untersuchungen aufnahm. Diese hätten noch weitere Wellen bis nach Deutschland geschlagen und im Mai 2012 wurde De Caro verhaftet. Nach mehrmonatigem anfänglichen Leugnen kam es unter Einfluss des Vaters und Dostojewski (Schuld und Sühne?) zu einem Geständnis, einer "Reinigung der Seele". Mittlerweile hätte Wilding weiter um Beweise für die Fälschung kämpfen müssen: nicht weitere Eigenheiten wie die Halbbögen sondern erst kleine Übereinstimmungen mit einer weiteren 2005 bei Sotheby's

aufgetauchten Kopie des SN machten auch Paul Needham klar, dass es sich um Fälschungen handeln müsste: "es sei wie wenn ein Knoten gelöst worden wäre", der SNML wäre "entirely a forgery". Am 11. Juni 2012 informierte Wilding das Internetportal ExLibris und am 12. Juni 2012 widerrief – wie es sich gehört - Needham auf demselben Portal seine frühere Einschätzung: er habe sich geirrt. Bredekamp dagegen habe sich in einer Email an Wilding als sehr verletzt, beleidigt ("offended") von den Behauptungen gezeigt und gesagt, dass er am Montag noch mit Irene Brücke, einer weltbekannten Kapazität für historische Papiere, gesprochen habe. Sie habe gesagt, dass das Papier sicher alt sei und es sich um keine Fälschung bei dem Buch handeln könne. Schmidle habe aber erst jüngst mit Bredekamp selbst noch einmal telefoniert. Dieser sehe es jetzt mehr reflektiert: "Wir haben eine Brücke zu weit hinaus gebaut" (pluralis modestiae? oder als Gruppe gemeinsam?) und dabei sei auch jener Vergleich mit dem "Chirurgen gefallen, der einen (lebens-) entscheidenden Fehler gemacht habe. Zu beobachten wie seine Forschung (als fälschlich?) sich entwirren, sei ein nicht endender Alptraum". Aber im Oktober 2012 sei die Berliner Gruppe wieder zusammengekommen, um mit den gleichen Mitteln den Betrug jetzt zu zerlegen und zu untersuchen. Ein nicht namentlich genannter Beteiligter habe gesagt, dass die Übung erheiternd (aufmunternd?) gewesen sei: "Du suchst zu vergessen, dass alles, was Du findest, der Beweis ist, dass alles, was Du gesagt hattest, falsch war". Ein weiterer Untersucher entdeckte jetzt Baumwollfäden, die nicht vor 1793 verwendet wurden. Bredekamp werde die Analyse des Teams im nächsten Jahr herausgeben. Weiter habe er ihm wohl im Herbst 2013 (nachdem ihm wohl Schmidle von seinem Gespräch mit De Caro berichtet hatte) folgende Erklärung gegeben in die Freudianische Richtung: De Caro müsse jemand gewesen sein, der von Akademikern zurückgestossen worden sei und (jetzt) ein satanisches Spiel mit ihnen gespielt habe. Gute Fälscher seien Spieler und sie hätten ein seltsames Verlangen mit Leuten, die wissen, (also die Wissenschaftler, Fachleute?) wettzueifern. Schmidle habe ihn weiter gefragt, ob er und seine Expertengruppe das Buch altern lassen könnten. Wüssten sie, wie man das De Caro entreissen könnte. Bredekamp habe mit nein geantwortet und den SNML als ein "Meisterwerk" erklärt.

März 2013 wurde De Caro zu sieben Jahren Haft verurteilt. Bis August war er im Gefängnis. Es werde noch einen zweiten Prozess wegen weiterer Delikte geben. Schmidle befragte De Caro weiter über seine Beweggründe für die Fälschung: "Ich wollte mir einen Spass machen". De Caro, der Studienabbrecher, halte einen gewaltigen Groll gegen Leute aufrecht, die Jahre in Bibliotheken beim Studium verbracht hätten (nach Meinung

Schmidle oder nach Äusserung De Caros?); aber dennoch wurde letzterer 2005 Honorarprofessor einer Privatuniversität in Buenos Aires. 2006 nahm er an einer Galilei-Tagung der katholischen Fordham University, New York, teil und 2007 habe er eine Biographie und Bibliographie über Galilei herausgegeben, die allerdings William Shea als "Lötarbeit" ohne Anmerkungen bzw. als aus dem Internet gezogene Anfängerarbeit beurteilte. Immerhin listete De Caro darin jeden Druck des SN zwischen 1610 und 1683 auf. und er besass zumindest soviel Hintergrundwissen, um die ganze Fachwelt zuerst einmal täuschen zu können: Er habe die Philosophie von Galilei gegen diese benützen wollen. Seit 2003 hätte er die Fälschungsidee. Er habe einen Papiermacher, einen Drucker mit Photopolymer-Platten sich gesucht. Er selbst habe e die Digitalscans besorgt und mit Bildbearbeitung bearbeitet. Er habe (ähnlich Beltracchi) etwas Neues, Vergessenes machen wollen. Er besorgte die richtige Tusche (alte saure India-Ink-Tusche). Die Aquarelle delegierte er an einen Maler und Restaurator in Buenos Aires. Die Signatur hatte Galileis Abschwörungsformel von 1633 zur Grundlage, was eigentlich nirgendwo bemerkt bzw. geäussert wurde. Bei einer Flasche Rotwein und dem Zirkel des Fusses des Weinglasses sollen die Aquarelle von solcher "Fahrigkeit und Präzision" entstanden sein. Bei 250° im Ofen und im Salzsäurenebel wurde innerhalb von 20 Miuten alles 'retroengineered'. In Mailand bei dem Buchbinder Marcello de Stefanis wurde es [meisterhaft] dem alten Galilei-Band eingebunden, wobei die Ecken noch etwas befleckt wurden. Nach einer Woche sei noch der Stempel gefolgt. - Man ist jetzt gespannt, ob das Expertenteam im Galileo'S O III' zu ähnlichen Ergebnissen kommt. - Der ehemalige Kompagnon Filippo Rotundo behauptet seit 2006 also nach dem SNML nicht mehr mit De Caro zu tun gehabt zu haben. Auf alle Fälle berichtet Schmidle, dass er mit Umberto Eco als Hauptredner wieder eine Galerie in Manhattan eröffnet habe.

De Caro habe Schmidle noch ein T-Shirt mit dem Cesi-Stempel als Aufdruck gezeigt und ihm erzählt, dass er die beiden Fehler (Cesi-Stempel und die typologische Änderung der Titelseite) bewusst hinzugefügt habe, damit der SNML überhaupt als Fälschung hätte entdeckt werden können. Dass Wilding dann beides doch entdeckt hatte, habe De Caro etwas betrübt gemacht, als wenn er das Monopol über seine eigene Erfindung etwas verloren hätte, wie Schmidle vermutet.

Gegen Ende berichtet der Autor in seinem Artikel von weiteren Bemühungen alle Fälschungen De Caros noch aufzudecken. De Caro ergeht sich noch dahin, dass das Fälschen als solches nicht strafbar sei, nur der Verkauf u.ä.. Dass er viele Bücher wieder in die Girolamini-Bibliothek zurückbringen, den Schaden etwas gut machen wolle. Zu

einigen schlechten Fälschungen kann er sich nicht bekennen: "Nun ich bin doch nicht dumm, wenn ich wirklich schlecht hatte sein wollen, hätte ich gewusst, schlecht zu sein. Aber ich wollte etwas besonderes machen." Die Folgen auf dem Buchmarkt sind noch nicht überschaubar. Lan sei immer noch im Besitz des SNML. De Caros zweiter Prozess habe gerade begonnen. De Caro meinte noch zum Schluss: er werde zumindest in Neapel als ein "Monster" angesehen, und nach Oscar Wilde würden immer mit den besten Absichten die schlimmsten Werke vollbracht. Er wolle eine Bibliographie der Mondarstellungen von 1610 bis 1799 zusammenstellen. Er verhalte sich sehr gesetzestreu und er schreibt Schmidle noch in sein Abschiedsgeschenk, in sein Galileo-Buch, die Galilei-Widmung: "Weil die Wahrheit nicht getötet werden kann - Danke für die Zeit - Das Monster."

Nun, was hat der Artikel Schmidles gebracht: etwas genauer (aus erster Hand oder Mund) die Abläufe der Fakten, der Fälschung, der Fälschungsvorgänge sowie Hintergrundinformationen zum Bücherhandel und vor allem einiges zur schillernden Persönlichkeit des Hauptakteurs De Caro als Bösewicht. Ob man wirklich zum Monster, Dämon, Satan, Teufel oder ähnliches ihn hochstilisieren sollte?. Seine Motive dürften vielschichtig gewesen sein: Geld, Geltungsdrang, Spieltrieb, Täuschungstrieb Ob die Rache am akademischen Establishment wie Bredekamp meint, ihn wirklich so bestimmt hat. 2005 war er doch schon Honorarprofessor, 2006/7 kam ja auch seine Galileo-Werk heraus. Die Fälschungen wurden vorrangig 2003-2005 begangen, 2007 bis 2009 war er anderweitig beschäftigt. Ab 2011 waren es hauptsächlich Diebstähle. Dass Bredekamp so im Banne des Fälschers steht und bleibt, ist sehr bedauerlich. Wenn De Caro ihn als namentliches Ziel auserkoren hätte, hätte er dies wohl angedeutet. Was den Schreiber dieser Zeilen etwas verwundert, dass De Caro nie Sorge hatte, dass gerade die Mondillustrationen als (künstlerische und informative) Schwachstellen hätten erkannt werden können. (01.02.2014)

Kurz vor der Vorstellung des sehnsüchtigst erwarteten dritten Bandes von "Galileo's O" am Freitag, den 14. Februar 2014 in der Berliner Humboldt-Universität - also gut 'getimed' zum 450. Geburtstag Galileis - erscheint als weitere 'Öffentlichkeitsarbeit' ein neues Interview von Horst Bredekamp diesmal mit dem oben genannten, schon 2007 durch seine Buchbesprechung aufgefallenen freien Wissenschaftsjournalisten Thomas de Padova in dem TAGESPIEGEL und in den POTSDAMER NEUEN NACHRICHTEN vom 12.02.2014. Egal wie es zustande gekommen ist, es führt unter dem Titel **"Gefälschte**

Galilei-Zeichnungen - Es traf uns wie ein Blitz" am weitesten in der Ursachenforschung für diese Affaire.

Auf die erste Frage nach den möglichen Motiven des Fälschers antwortet Bredekamp, dass weniger Gewinnsucht [hier wäre wohl eher wieder der Käufer Richard Lan zu nennen] als Wettbewerb und Übertrumpfen der Galilei-Fachwelt massgeblich gewesen sein dürften. Der zeitliche [2 1/2 Jahre] und ökonomische Aufwand sei eigentlich ein "Irrsinn" gewesen. Die Besonderheit des Falles läge auch darin, dass es bislang keine Fälschungen eines "Blei[satz]-Druckes" gegeben hätte. Der hybride Sammelband v.a. die Neubindung sei so gut gemacht und nicht als Fälschung erkennbar gewesen. Er sei vom Fälscher bzw. der Fälschung in besonderer Weise angesprochen gewesen, weil er auf der Suche nach den ursprünglich 30 Exemplaren des SN ohne die (radierten?) Illustrationen gewesen sei. Nach neun wiedergefundenen Stücken hätte ihn der SNML als möglicherweise Zehntes auf die falsche Fährte gebracht - Hier fragt sich der Schreiber dieser Zeilen nochmals, aus welchem Grunde für sich Galilei diese 30er Auflage als Druckbogen zumindest ohne die Radierungen angefordert hat: schnellere Lieferung? als eine Art Vorzugsexemplare oder als eine zukünftige zweite Kleinauflage mit später noch anzufertigenden bzw. hinein zu druckenden besseren Abbildungen wie Galilei selbst etwas andeutet? -

Auf die Frage, warum er die Fälschung zumindest als Meisterwerk bezeichnet habe, antwortet Bredekamp, dass der argentinische Kunstmaler sich an die Radierungen und die Florentiner Zeichnungen von Galilei [?] gehalten habe und "gleichsam in die [seine] Forschung hineingemalt" habe, also Elemente, die er als "Erster" [und Einziger] so erkannt zu haben glaubte oder überzeugt war.

Auf die Nachfrage nach dem 'Meisterwerk-Urteil' gibt Bredekamp an, dass die "Druckqualität" besser "als bei schlechten Kopien" [schlechtere Abzüge? oder kaum vorhandene Vergleichsbeispiele von Fälschungen?] sei, dass das "Papier besser (sitze)" [?], dass der "gesamte [auch Ein-] Druck "weniger flach" gewesen sei, aber dass die Vergleichsbeispiele doch erheblich davon abgewichen wären. - Hier hätten wieder die Alarmglocken läuten müssen, und man hätte sich nicht auf einen Probedruck oder Korrekturfahne kaprizieren sollen.

Thomas de Padova zitiert den kommenden Band, worin Bredekamp dem 'spiritus falsi rector', De Caro, einen "fiktiven Feind" unterstellt. Jetzt aber meint Bredekamp doch, dass er sich "nicht als ein Sonderopfer von De Caro stilisieren" wolle.

"Wie die Experten merkten, dass sie getäuscht wurden"

Thomas de Padova, der das kommende Buch als Aufklärung der eigenen Fehler durch die jeweiligen Experten bezeichnet, kommt nun auf den Entlarvungsvorgang, wobei er auf den schnellen Umdenkungsprozess innerhalb des Zeitraums vom 10. bis 31. Mai 2012 bei Paul Needham hinweist, ausgelöst durch den von Nick Wilding entdeckten kleinen Fleck, der bei Nachprüfung des Mailänder Originals jetzt als bräunliche Verfärbung und nicht als Druckerschwärze auszumachen ist, aber im fotomechanisch erstellten Facsimile (und im SNML) sich zu einer Art Druckerschwärze verändert hat. Bei ihm (Bredenkamp) habe die Erkenntnis doch einen längeren psychologischen Prozess ausgelöst des Nicht-Wahr-Haben-Wollens: "Nein, es ist doch wahr" [?]

"Was die Aufdeckung der Fälschung bei Bredenkamp auslöste"

Es sei für ihn zuerst ein "herber Schlag" gewesen und dann Willensauslöser, das Buch nochmals komplett [?] zu überprüfen" - Leider sagt (und schreibt) Bredenkamp nicht, ob er dies gemacht hat und zu welchen Ergebnissen er dabei gekommen ist.

Der Interviewer kommt nun auf ein gebrochenes "L" (eine beschädigte Bleiletter), die Needham wohl bemerkt, aber aus Nachlässigkeit nicht geprüft und dann übergangen habe, weil er zu früh vom Original überzeugt gewesen sei. Bredenkamps Antwort bringt wieder den Vergleich mit der Gutenberg-Bibel, und dass er einen Fehlerstammbaum und damit eine Genealogie der Drucke erstellt habe. Der SNML habe die grösste Fehleranzahl gehabt, also sei er der früheste Druck gewesen - Hat die Mailänder Vorlage dann ähnlich viele Fehler? - Die Überlegung Bredenkamps ist bei einem Druck von einem Plattensatz eigentlich logisch, aber bei dieser von Hand bildbearbeiteten Fälschung ist sie leider nicht mehr zielführend. Obwohl beim SNML in den beiden ersten Bänden von "Galileo's O" viele Abweichungen festgestellt wurden, blieb die Expertengruppe bei ihrem "Original"-Siegel, wobei Bredenkamp als Begründung angibt, "dass man intuitiv geneigt" (gewesen sei), abweichende Indizien mit der grossen Zahl der Gewissheiten zu verrechnen" wie "letzten Endes jeder Wissenschaftler" - Einige andere würden hier aber ein Original-Zertifikat nur unter starken Vorbehalten v.a. ohne destruktive Materialanalyse vergeben. Bredenkamp gesteht zu, dass ohne eine solche das Papier nicht vom Alter zu bestimmen gewesen wäre. Man habe dies aus Ehrfurcht des Erhaltens ähnlich bei einer wertvollen Holzskulptur davon abgesehen. Ausserdem sei der Fälschungsverdacht auch nicht sehr stark gewesen. "Müssen Fälschungen zwangsweise auftauchen?"

Thomas de Padova kommt damit auf die frühen Verdachtsmomente und -argumente von Owen Gingerich von 2009 zu sprechen. Bredenkamp antwortete ihm, dass er meinte, dass Galilei bei den Florentiner Zeichnungen noch nicht gewusst habe, dass ein Buch daraus

gemacht [oder: dass sie für ein Buch verwendet würden] - Wenn Galilei wirklich der Urheber der von Bredekamp nachträglich entstandenen Zeichnungen wäre, warum - so hat sich auch Gingerich gefragt - hat er die Nr. 5 gedreht? - Die Hast, die Fehler, keine Genauigkeit, sondern exemplarische Verdeutlichung seien Bredekamps zugegebenermassen falschen Argumente gegenüber Gingerich gewesen. Der eindeutigste Authentizitäts-Beweis wäre für ihn die aufliegende Druckerschwärze [?] gewesen, wofür auch Gingerich keine Erklärung hätte liefern können. - Wir hoffen im kommenden Band eine zu bekommen.

Thomas de Padova bezweifelt nochmals Bredekamps These vom "Meisterwerk und genialen Fälscher", worauf letzterer sehr eigenwillig antwortet, dass im Bewusstsein der Fälschung "wir natürlich geneigt [!] (seien), unsere Fehler als beträchtlich [oder eher dadurch verständlich, leichter] darzustellen".

"War der Fälscher clever oder die Wissenschaftler naiv?"

Needham habe dieses mehr oder weniger bejaht und v.a. von einem Mangel an Skepsis bei sich beklagt. Bredekamp sagt selbst dazu, dass Needham und auch alle anderen die Fälschung jetzt nicht überhöhen oder mythisieren wollen, um den eigenen Fehler damit klein zu machen.

Auf die Frage nach der Zeit nach der Aufdeckung antwortete Bredekamp, dass es ein "psychologischer Kraftakt" gewesen sei, das Expertenteam wieder zusammenzubringen. Aber Wissenschaft sei es, dem Fehler(verdacht) selbst nachzugehen, ihn umfassend aufzudecken und Wege zu zeigen, wie man ihn in Zukunft vermeidet. "trial and error" ...

Thomas de Padova meint, dass die wenigsten Forscher ihre Fehler öffentlich eingestehen würden und dass das Buch deswegen "so aussergewöhnlich wie verdientvoll" sei.

Nach Bredekamp sei es ein Werk der "zutiefst Gekränk(en)" und zugleich Stolz(en)". Warum er in dem neuen Buch leider wenig zur Aufklärung der eigenen Fehler im Gegensatz zu Paul Needham oder Irene Brückle beitrage und nur über die "Psychologie eines Fälschers" schreibe, gibt Bredekamp als überaus schwache Begründung zur Antwort, dass er diesen Band organisiert habe; hier hätte er seine ganze Kraft hineingesteckt. Es sei ein Protokoll der gemeinsamen Arbeit, eine Anregung der Forschung, kein Abschluss.

"Wo Bredekamps Versäumnisse lagen"

Thomas de Padova war mit dieser Antwort natürlich nicht zufrieden und hakte nach:"Wo lagen ihre Versäumnisse": Im abschliessenden Kapitel drücke er aus, dass er bislang zu keiner Lösung gekommen sei. Für ihn sei nach wie vor rätselhaft, wie ein Maler die

stilistischen Finessen, die Detailbeobachtungen habe umsetzen können, die er nur nach [zu] langem Studium mit [zuviel] Lupe gemacht habe. Niemand anders habe darüber geschrieben [und vielleicht es auch nicht gesehen]. Schon einmal habe er auf diese Frage geantwortet: dass er "am Ende [seines Lateins] (wäre)". Man bräuchte einen Neuansatz, neue Analysemethoden.

Und weiter fragt de Padova, wodurch sich sein Auge habe verführen lassen. Bredekamp führt hier wie gewohnt die Handdynamik z.B. bei den Kraterformen "in der [bekannt] Mischung aus Fahrigkeit und Genauigkeit" an. Die Schwünge des SNML seien grossflächiger oder grosszügiger als die der Florentiner Zeichnungen wegen des anderen stärker saugenden Papiers gewesen. Dieser Unterschied wäre wieder zu einer Bestätigung als Original geworden, weil dies vom Fälscher im SNML berücksichtigt worden sei - Für einen unvoreingenommenen Betrachter liegt in diesem Beispiel überhaupt keine Beweiskraft weder für ein Original noch für eine Fälschung. -

"Was können wir aus diesem spektakulären Fall lernen?"

Thomas de Padova erwähnt seine begeisterte Lektüre des Buches im Jahre 2007, das für ihn [immer noch?] überzeugend das geschulte Auge eines Künstlers bei Galilei gezeigt habe und trotz dieser Fälschung wenig an Argumentationskraft verloren habe. Auf seine Frage, ob diese Handzeichnungen nicht zu gut zu der Theorie gepasst hätten, und ob nicht der eigene Enthusiasmus ihn zu stark mitgerissen hätte, hält Bredekamp entgegen, dass man ohne Leidenschaft nicht an die Sache, an diese Kärnerarbeit herangehen könne. Ja, er habe dieses Buch mit Leidenschaft geschrieben, aber dies habe nichts mit "Gutgläubigkeit" zu tun. Dann fragt de Padova, ob nicht die anderen Experten durch seinen Enthusiasmus, seine Autorität und das schon vorhandene Buch stark beeinflusst (gewesen) wären. Bredekamp möchte eher von wechselseitigem Respekt untereinander sprechen, der intuitiv über Zweifel habe etwas hinweg diskutieren lassen. Es habe sich nach Irene Brückle um eine hochalpine Seilschaft gehandelt. Die gegenseitige Hilfe und das Vertrauen habe eine [zu] grosse Gewissheit hineingebracht, obwohl der methodische Ausgangspunkt die Fälschung gewesen sei.

Die Schlussfrage, was er jungen Forscherkollegen auf den Weg gebe, was man daraus lernen könne, beantwortet Bredekamp doch mit einer gewissen Einsicht, dass auch die besten Methoden nicht genügen und die Skepsis nicht aufhören dürfe v.a. im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit und dass man die Leidenschaft nicht verlieren dürfe.

Dem Artikel sind vier Abbildungen beigegeben, zum einen die eher als Kopie anzusprechende farbige Porträtzeichnung Galileis, zum anderen ein Foto des vielfach

ausgezeichneten Interviewten sowie zwei Vergleichs-Abbildungen aus dem Buch mit "Tintenrändern" (Druckfarbenränder?) am originalen SN und fehlend bzw. retouchiert beim SNM und dem "gebrochenen L" am SN gegenüber dem von De Caro nachgebesserten L am SNML.

Nun, man merkt, wie schwer es Bredekamp immer noch fällt, die eigenen Fehler ohne rhetorisch-philosophische oder psychologische Schminke zuzugeben. Aber 'er hat sich doch etwas bewegt' in die richtige Richtung, sodass die 'Seilschaft' nach diesem üblen Absturz wieder etwas auf die Beine und in die Höhe kommen kann. Immer noch verwunderlich ist, dass Bredekamp als Kunst- (nicht als Bild-) Wissenschaftler nicht den naheliegendsten Fehler bei der Einschätzung der Handzeichnungen (ein wirklicher Schwachpunkt von De Caro's Fälschungsszenario) in qualitativer und funktionaler Hinsicht erwähnt. Wenn sie von Galilei selbst gestammt hätten, wären sie auch kein guter 'link' für seine künstlerische Begabung gewesen. Ein wirklicher Kenner der Zeichnung um 1600 hätte auch wegen der (modernen) "Fahrigkeit" Zweifel angemeldet. Es gibt nur wenige Ausnahmen, Ausreisser, die dem (Zeichnungs-) Rhythmus und dem Weltbezug ihrer Zeit nicht unterworfen sind bzw. dies zum Ausdruck bringen. Auch hier hätte Bredekamp zweifelnd inne- oder anhalten ('Epoche') müssen. (13-02-2014)

Bei zwei weiteren Interviews am Vorabend der feierlichen Buchpräsentation (oder 'Buch(prae)sensation') ist der soeben gezeigte Silberstreif am Einsichtshorizont eher wieder etwas verblasst.

In der Radiosendung des DR vom 12.02.2014 ab 9 Uhr 07: **"Der gefälschte Mond - Buch über den Skandal um falschen "Sternenboten" von Galileo Galilei"** mit der Moderatorin Katrin Heise sagt Bredekamp, dass dieses neue Buch "etwas Entlastendes" und "sogar Kathartisches" habe ... Es gehe ihm [erfreulicherweise] gut". Einige Kritiken seit Weihnachten seien von einer "überzogenen und vielleicht auch besserwisserischen Qualität" gewesen ohne konkreter zu werden. Niemand hätte sich dabei eingefühlt, zurückversetzt ins Jahr 2005 oder beim Auftauchen des SNML im allgemeinen Glauben an die Nicht-Fälschbarkeit. Wenn dann Bredekamp selbst etwas später äussert, dass er dem SNML-Besitzer Lan gegenüber zuerst von einer Fälschung, später von einem "Angriff" auf die Fälschung [um sie dann doch zum Original zu machen] gesprochen hat, so zeugt dies doch von einer (auch inneren) Widersprüchlichkeit. Er beklagt sich weiter, dass niemand die grossen Mühen des Teams erkannt und gewürdigt habe. Erst jetzt gesteht Bredekamp ein, dass in jedem (entscheidenden) Fall destruktive Papierproben

genommen werden müssten. Über den Vorwurf zu grosser Begeisterung ärgere er sich, weil ohne [unveränderliche?] "Überzeugung" man nicht diese lange Forschung durchhalten könne. Dass er Wochen mit der Bestimmung der Technik der Zeichnungen zugebracht hätte, spricht in diesen relativ eindeutigen Beispielen nicht gerade für grosse Kennerschaft. Der "Enthusiasmus" sei nicht schuld am Irrtum, eher eine gegenseitige Bestärkung und Bestätigung auf der falschen Fährte. Seine These von der engen Beziehung von Kunst und Wissenschaft sei "aus (s)einer Sicht auch nicht im mindesten durch diesen Fall" in Misskredit gekommen. "Galilei - der Künstler" sei weitgehend vor 2005 fertiggestellt gewesen. Das eingefügte Kapitel über den SNML habe er erst nach den Untersuchungen von 2005/6 verfasst. Bredekamp sieht nach den drei Bänden von "Galileo's O" seine obige These "absolut unbenommen". Am stärksten hätten ihn die Zweifel an der Verbindung von Kunst und Wissenschaft bis fast um 1900 verwundet. Auf die Kritik an dem "Meisterwerk"-Urteil über die zur Nachahmung eventuell aufgewerteten Fälschungen findet Bredekamp als "eines der abwegigsten und beschämendsten Argumente", die auf die Urheber wieder zurückfallen würden. Er bestreitet, dass er die gefälschten Zeichnungen mit ihrer 'genialen' "Mischung von Fahrigkeit und Präzision" zu solchen Meisterwerken gemacht habe. Es gehe auch letztlich nicht um die "Frage von Künstler oder nicht Künstler" sondern um den Denkprozess und den Anteils des Visuellen, um dann doch wieder auf Galileis angebliches Kunstakademiestudium und die von Viviani Galilei nachgesagten zeichnerischen Fähigkeiten zu kommen. Seiner tiefsten Überzeugung nach gehe Denken nicht allein im Kopf vonstatten, sondern laufe in einem Gegenüber ab. Hier könnte man Bredekamp z.B. an Mozarts fast schizoide musikalische Denk- oder Kompositionsvorgänge oder an die Diktieren des alten und blinden Johann Sebastian Bach erinnern. Auf den Verbleib des SNML angesprochen hofft er auf ein Verbleiben im öffentlichen Besitz im Berliner Institut für Wissenschaftsgeschichte [als Schenkung?] als Objekt einer Forschung mit "fatalem Irrtum(s)" aber mit einem "schöne(n) Ergebnis" am Ende.

Das andere Interview führte am 11.02.2014 der Wissenschaftschesfredakteur Uwe Reichert, der schon Oktober 2012 bei der zweiten Entlarvungskampagne zumindest als Beobachter teilnehmen durfte, für das Magazin www.sterne-und-weltraum.de unter dem Titel: "**Eine neue Dimension der Fälschung**". Im gleichen Heft bringt Reichert auch noch eine Zusammenfassung der Abläufe unter dem Titel "**Der gefälschte Sonnenbote**", angeblich um "viel Unsachliches" an den bisherigen Kritiken zur Seite zu rücken.

Bredenkamp betont hier noch einmal das methodische Vorgehen, nicht die Echtheit zu affirmieren, sondern "Schritt für Schritt die Zweifel an der Authentizität zu überprüfen" [aber nicht streng zu falsifizieren]. Auf die Frage nach der Provenienz antwortet er wörtlich: "Weitere Nachforschungen haben wir nicht angestellt, weil die Erklärung des Besitzers [Lan] eindeutig [!] war und keine Verdachtsmomente im Raum standen. Wir waren uns im übrigen sicher, dass wir eine Fälschung zweifelsfrei als solche bestimmen könnten" [was für ein Selbstbewusstsein]. Und wieder dämmert es Bredenkamp erst heute, das "für die letzte" (naturwissenschaftliche) Gewissheit destruktive Proben für die Faseranalyse genommen werden muss(t)en. Nach der Gelegenheit zur Demonstration des grossen betriebenen Aufwandes suggeriert der Interviewer die Schwierigkeit der Echtheitsprüfung bei sehr seltenen Büchern wegen der fehlenden Vergleiche. Hier hätte Bredenkamp antworten können, dass beim SN doch noch relativ viele Exemplare erhalten sind, und als Kunstwissenschaftler daraufhin verweisen können, dass bei einem Kunstwerk das Unikat der Normalfall ist.

Auf die Frage nach der Reaktion auf die ersten Hinweise gibt Bredenkamp recht ehrlich die Antwort, dass es darum gegangen wäre "eine [geschickte] Strategie" zu entwickeln. Zu möglichen Konsequenzen für seine bisherigen Galilei-Forschungen liest man wörtlich, das "(s)eine bisherigen Forschungen ... hiervon nicht in Frage gestellt (wären)". Das eingefügte SNML-Kapitel mache nur ein "Bruchteil" aus, seine Darstellung fusse auf einer "Fülle von Zeichnungen" und der Analyse der kunsttheoretischen Äusserungen Galileis.

Auf die Frage nach der Echtheit der übrigen Schriften des Sammelbandes antwortet Bredenkamp, dass deren Papier geleimt sei im Gegensatz zum SNML (also eine Art ungeleimten Büttenpapiers als Druckfahne?) aber ähnlich zu den SN-Drucken. Die Frage, ob die bisherigen Deutungen von "Galilei der Künstler" damit Makulatur geworden seien, beantwortet Bredenkamp mit Hinweis auf die Fähigkeiten Galileis durch seine Künftlerausbildung (wohl nur im perspektivischen Zeichnen) und seine Finesse im Zeichnen, beides ohne jeden "Zweifel". Diese Vorstellungen hätten schon vor ihm Herbert Mann, Samuel Edgerton und Jürgen Renn geäussert. [Das könnte man als hinter die Deckung gehen bezeichnen]. Er führt wieder den Seelenwanderungstopos als wiedergeborener Michelangelo an: "Seine Affinität zur Kunst schien [!] dies zu bestätigen". Der Interviewer fragt nach der späten Anerkennung als Fälschung bzw. seine späte öffentliche Stellungnahme sowie nach den Kreisen der Kritik und er erhält zur Antwort, dass "kein Forscher auf den ersten Verdacht seine jahrelange Forschung über Bord werfen würde. Wer das verlange, habe nie geforscht". Man müsse die Verdachtsmomente

auch erst sorgfältig prüfen. Sogar bis Anfang 2013 wäre sich das Team noch uneins über die Echtheit des Papiers gewesen. Dann habe man noch ein Jahr für das Werden des Buches gebraucht. Den Kritikern hält er vor, dass sie eher an der "Sensation als an einer sorgfältigen Unterrichtung der Öffentlichkeit interessiert" wären. Hätte man hier aber nicht so vorgehen können oder müssen, dass man 2012 publiziert hätte, dass Verdachtsmomente für eine Fälschung aufgetaucht wären, dass wir dies prüfen und baldmöglichst dokumentieren und uns eventuell korrigieren müssen.

Auf die Frage nach den jetzt noch vorhandenen Aussagekräften der ersten beiden Bände von "Galileo's O" beginnt Bredekamp erst mit einem Hinweis auf einen Fehler in einem Katalog einer Elsheimer-Ausstellung, um dann auf die eigene Korrektur von Kupferstich zu Radierung zu kommen. Einige substantielle Punkte seien Erkenntnisse zum Verleger Baglioni, die Rekonstruktion des zeitlichen Ablaufs des Druckes durch Paul Needham und die naturwissenschaftlichen Analysen von Papier und anderen Materialien.

Den Interviewer interessiert die lange Dauer (1 1/2 Jahre) dieser letzten Forschungskampagne. Es habe eine erste Etappe von Mai bis Oktober 2012 v.a. unter Beteiligung von Nick Wilding und Paul Needham gegeben. Im Oktober sei der britische Einbandforscher Nicholas Pickwood hinzugekommen. Zeitraubend wäre auch die Beschaffung von Vergleichsmaterial gewesen. Dann habe man für das Buch auch noch ein Jahr benötigt.

Was konnte mittlerweile geklärt werden und was bleibt noch offen?: Zu letzterem gehört für Bredekamp das Phänomen der Nachahmung "bis in die Tiefe des Stils", der Einsatz des ominösen Druckerschwärze, das Phänomen des "Schattendrucks" (Art Doppeldruck). Nur noch die "Polizei oder ein Psychologe" könnten dies klären.

Wie könnte man dies doch noch herausbringen? durch ein umfassenderes Forschungsprojekt?: Dies würde zum "Gesamtcharakter" des SNML wenig beitragen, es würde auf eine "schwer zu bestimmende(n) Psychologie des Fälschers" hinauslaufen. Letzterem sei es gelungen "gleichsam in den aktuellen Forschungsstand hineinzumalen", um durch Abweichungen "der Forschung gleichsam eine innovative Nahrung zu geben".

Ob man durch die Analyse der 'Fehler' der Fälschung eine Anleitung zum Fälschen gebe, wird mit unvermeidbar kommentiert. Wie bei Doping müssten die Aufklärer nachziehen.

Wenn er noch einmal von vorne beginnen könnte, was würde er anders machen? Nach seinem Dafürhalten wäre, das einst angewandte Verfahren 'alternativlos'. Indikatoren oder Indizien für Fälschung würde er aber jetzt besser überprüfen.

Welchen Ratschlag gebe er für Büchersammler?: Der SNML sei ein schwieriger

Sonderfall. Absolute Gewissheit gäbe es erst durch eine Materialprobe. Bredekamp die Frage nach dem Anteil gefälschter Bücher zu stellen, ist etwas abwegig gegenüber der Frage nach der Lehren aus diesem Fall: internationale Zusammenarbeit (Datenbanken auch online). "Galileo's O III" sei so etwas wie ein Vorläufer, Anreger zu einem umfassenderen Austausch und zu Gewinnung neuer Analysemethoden.

Auf diese relativ zahmen Fragen finden sich also ausser Details keine neuen Aspekte in Bredekamps Antworten.(15-02-2014).

Endlich ist der dritte Band von "Galileo's O" mit gutem Abbildungsmaterial wie gewünscht digital im [Netz](#). Ausser einer Einleitung und dem Fotohinweis (aber kein Register) bietet er acht Kapitel auf nur noch 104 Seiten, die hier ganz kurz resümiert werden sollen. In der von allen Mitarbeitern (Horst Bredekamp, Irene Brückle, Oliver Hahn, Manfred Mayer, Paul Needham, Nicholas Pickwoad, Theresa Smith) verantworteten Einleitung wird der SNML als "masterpiece of the forgeries" thematisiert und eine Chronologie der Forschung gegeben. Als nicht gelöst werden der 'Doppeldruck', die Ablagerungen und auch der 'Style' (?) der Zeichnungen sowie der Kenntnisstand des Fälschers angeführt. Bei der 'Stilfrage' hätte vielleicht der als einziger weiterer Kunsthistoriker hinzugezogene, allerdings auch nicht gerade als Kenner der Handzeichnung um 1600 aufgetretene Werner Busch vielleicht etwas hilfreich beitragen können.

In Kapitel I berichtet Paul Needham von den "Fruitful Doubts, May-June 2012" durch die Hinweise von Nick Wilding und die Erinnerung an eigene, aber vernachlässigte Verdachtsmomente. Am 31. Mai 2012 sei auch er völlig von der Fälschung überzeugt gewesen.

Mit dem II. Kapitel "The Evidence of the Forged Printing" bringt Needham jetzt zahlreiche, früher wieder nicht beachtete oder anders ausgewertete Hinweise auf die Fälschung u.a. die bei den Originaldrucken nicht sauber oder tief genug in Holz (?) geschnittenen geränderten Sterne, die fast wie bei Schultern von Bleilettern und wie nicht aus einem Block gefertigt erscheinen.

Kapitel III "The Evidence of the Forged Paper" (Irene Brückle, Theresa Smith, Manfred Mayer) förderte durch die jetzige destruktive Materialprobe eine moderne Baumwollfaser als ganz grossen Fälschungsbeweis ans Tageslicht. Die genannten Unterschiede in der Papier- bzw. Wasserzeichenherstellung samt Alterung hätten eigentlich auch schon 2011 festgestellt werden können.

Ganz neu zum Team gestossen ist Nicholas Pickwoad, der im IV. Kapitel " The Evidence

of the Forged SNML Sammelband Book Structure" auch den Gesamtband samt einer Kassette untersuchte und die spätere Einbindung, Vergoldung und die Buchdeckel als nicht ursprünglich feststellen konnte.

Im V. Kapitel "The Evidence of the Forged Padua Compasso Book Structure" beschäftigen sich Irene Brücke und Manfred Mayer mit der weniger gut gemachten Fälschung in Padua auch im Vergleich mit dem SNML.

Oliver Hahn in Kapitel VI "Results of Non-Destructive Instrumental Analysis. XRF-, FTIR-Spectroscopy and Microscopie" darf die früheren Untersuchungen wiederholen bzw. neu auswerten auch im Vergleich mit dem authentischen Grazer Exemplar des SN allerdings wieder ohne klare Beweise.

Beim nächsten VII. Kapitel "Towards a Psychology of the Forger" befürchtete der Rezensent schon eine vulgärpsychologische Studie über den Fälscher. Aber nur am Anfang steht das 'Duell des Fälschers mit den Wissenschaftlern'. Die (v.a. ersten beiden?) Bände seien quasi das verborgene Ziel des Fälschers gewesen. Bredekamp hebt auf die Besonderheit der Fälschung (also gewisse kreative Abweichungen) ab, um aber schnell auf sein eigenes Verhalten, seine Leistungen bzw. seine Positionen zu kommen wie Korrekturfahne, Fehlerstammbaum oder Nähe zum (seit 1999) digitalisierten Grazer Exemplar. Auf die berechtigte Frage wie der Fälscher auf diese Idee gekommen wäre, auch die Illustrationen hinein zu fälschen, erwähnt er ein altes, originales Exemplar in Kopenhagen, wo anscheinend in früherer Zeit Skizzen (nach den Radierungen?) eingefügt worden sind. Leider werden keine Abbildungen mitgegeben. Dann muss Bredekamp im "Zuge der neuen Enthüllungen" Owen Gingerich und seinen damaligen Einwänden nachträglich nochmals recht geben. Bredekamp meint, dass der Fälscher nicht die Radierungen, sondern die [wohl wie die Florentiner Zeichnungen auf gesondertem/n Blatt/ Blättern aber in Feder ausgeführten] Originalentwürfe Galileis imitiert habe. Bei der Signatur wundert er sich immer noch über den (kraftvoll-genialischen) Druck der schon weitgehend leer geschriebenen Feder (wohl kein Federkiel), aber nicht, dass keine graphologische Untersuchung angestellt wurde.

Im Kapitel VIII sind die "Final Thoughts" von Paul Needham, Irene Brückle und Horst Bredekamp wiedergegeben. Während Needham von der 'raffinierten Fälschung' und dem notwendigen Katalysator: dem 'Zweifel' (und vielleicht auch noch mit Lupe) spricht, gibt er sein eigenes anfängliches Versagen ("initial failure of mine") unumwunden zu und ist dem "persistent scepticism" von Nick Wilding ewig dankbar. - Irene Brückle berichtet von dem Lehrlingsstück (dem 'Compasso') zum Meisterstück des SNML und hofft die Lektion aus

diesem Fall gelernt zu haben.- Bredekamp hebt auf die von ihm empfundene "Intuition" (Ein-Sehung-Fühlung) des Fälschers ab; und nochmals lassen ihn die ominösen, eigentlich banalen Parallelschraffuren der Kratertiefe nicht los wie auch die Ablagerungen, die er einem neuen, unbekanntem, leider von Irene Brückle nicht mehr angegangenen Übertragungsverfahren zuweist. Sein Schlusssatz, dass aber die 'Phänomene von verschiedenen Seiten anders gesehen und beurteilt' werden könnten, stimmt etwas zuversichtlich.

Nachdem nun wie gewohnt publicitywirksam fast pünktlich zum 450. Geburtstag Galileis bei einem grösseren Festakt am 14. Februar 2014 die Vorstellung dieses dritten Bandes von "Galileo's O: A Galileo Forgery - Unmasking the New York Sidereus Nuncius" in Anwesenheit zumindest der sich auch Fragen stellenden Hauptvertreter des Forschungsteams (aber ohne Nick Wilding) veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Humboldt-Universität Berlin erfolgt ist, und nachdem jetzt der dritte Band von "Galileo's O: A Forgery" wie oben gewünscht auch öffentlich zugänglich ist, kann nun jeder sich selbst ein Bild machen. Das Gedankensystem wurde jetzt wohl auf die Fälschungsbahn verschoben, aber es kreist weiter eng um sich selbst und wird wohl sogar zum Stillstand auch durch Vergessen und Verdrängung kommen. Bedauerlicherweise erfolgte kein abschliessender selbstkritischer Blick Bredekamps in den Spiegel der (Selbst-) Erkenntnis ('inspice et cautus eris'): Warum kann ich als Kunsthistoriker bis heute nicht meinen kardinalen Anfangsfehler einräumen, dass im Vergleich mit den viel besseren und andersartigen Florentiner Zeichnungen, ja selbst mit den schnell produzierten Radierungen die getuschten, durch-gebluteten-geschlagenen und kaum aus einem Teleskoperlebnis heraus entstandenen Mond-Illustrationen des SNML einfach schlecht, "fahrig" und un-"präzise" und damit in jedem Falle eine (moderne) Fälschung sind, auch wenn man den übrigen SNML anfänglich noch als original angesehen haben mag?. - Kann ich das nicht sehen, weil 'ich - frei nach Tucholsky, Goethe oder Edgar Wind - nur sehe, was ich sehen will'? - Ist es nicht auch Selbsttäuschung nach dieser Entwicklung die These von 'Galilei als Künstler' "absolut unbenommen" so weiter zu vertreten? - Muss ich auch im Blick auf Dichtung und Musik meine Grundtheorie von der (künstlerisch) denkenden Hand etwas relativierend und erweiternd überdenken? - Sicherlich findet und gibt der eloquente und ungemein vielseitige Horst Bredekamp wenigstens sich selbst noch die richtigen und ehrlichen Antworten. Und der Schreiber dieser Zeilen muss sich selber fragen, warum er sich so lange und nochmals seit Ende 2013 auf diesen spektakulären

und nicht sehr erquicklichen Fall eingelassen hat. Am Beginn der Lektüre (Ende 2012) stand für ihn die wirklich provozierende, kaum haltbare These von Galilei als Künstler. Ihr folgte (bis März 2013) die Kommentierung von einigen (kunst-)wissenschaftlichen Fehlern auch neben dem Fälschungsproblem. Die Sache entwickelte sich für den Rezensenten dann (Anfang 2013) weiter zum spannenden Kriminalfall und bedauerlicherweise (ab Dezember 2013) auch noch etwas zu einem Psychodrama eines immer noch nicht ganz einsichtigen Kunstwissenschaftlers beim Versuch, ein schweres Versagen vor sich und der Öffentlichkeit wenigstens zu einem Teilerfolg werden zu lassen sicher auf etwas andere Weise als der alles verdrängende Werner Spies. Schlussendlich bemerkenswert ist vielleicht auch noch das grosse Schweigen im kunstwissenschaftlichen Krähenwäldchen, dem sich der Rezensent jetzt auch schliessend anschliessen möchte. (17-02-2014)



Galileis Denkende Hand (Neue Version 2015)

Form und Forschung um 1600

Eine Presse-Notiz des Verlages De Gruyter genau ein Jahr nach dem Erscheinen des Artikels im 'The New Yorker' macht leider auch eine Weiterführung unserer Kritik notwendig. Der mittlerweile sogar in den Orden 'Pour le Mérite' aufgenommene Horst Bredekamp wartet hier doch etwas überraschend mit einer ihm hier oben vorgeschlagenen dritten Version seines Galilei-Buches auf allerdings unter dem Titel "**Galileis denkende Hand - Form und Forschung um 1600**". Das stark gekürzte, jetzt sogar für stolze 99,95 € gedruckt (2015, 340 S. 100 S/W-Abbildungen, 235 Farbabbildungen, Hardcover, De Gruyter ISBN 978-3-11-041457-8) oder digital zu erwerbende Buch wird folgendermassen

angekündigt:

"Galileis denkende Hand. Soeben erschien bei De Gruyter Horst Bredekamps Neufassung von „Galilei der Künstler“ Dezember 16, 2014. Vor einem Jahr, am 16. Dezember 2013, veröffentlichte die Zeitschrift *New Yorker* einen Artikel, in dem die Buchfälschungen des Italieners Massimo de Caro aufgedeckt und in ihrem kulturellen und psychologischen Kontext gedeutet wurden. Im Zentrum stand jenes Exemplar von Galileo Galileis „Sternenboten“ (Sider[e]us Nuncius) von 1610, das von dem Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp gemeinsam mit einem hochkarätigen Team aus Geistes- und Naturwissenschaftlern irrtümlicherweise als Druckfahnen-Exemplar identifiziert worden war.

Der Artikel löste eine über Wochen anhaltende Polemik aus, die weit über den Fall hinaus die Methoden einer modernen Bild- und Buchgeschichte in Zweifel zogen. In der Zwischenzeit hat der Fälscher bekundet, die Forschungen Bredekamps für seine Fälschungen genutzt zu haben, so dass er in den simulierten Zeichnungen auf die Ergebnisse seiner eigenen Untersuchungen traf.

Auf den Tag genau ein Jahr nach dem Artikel des *New Yorker* legt Horst Bredekamp nun die Antwort vor. Unter dem Titel „[Galileis denkende Hand. Form und Funktion](#)“ erscheint heute die Neufassung seines 2007 publizierten Buches „Galilei der Künstler“. Um das irrtümliche Kapitel bereinigt, stellt die neue Arbeit eine umfassende Revision dar, die in neuer Gestaltung die Grundthesen nochmals schärft und bekräftigt und damit Grundsätzliches über das Zusammenspiel von Kunst und Naturforschung in der frühen Neuzeit auszusagen vermag."

(Und wohl auch als Klappentext:) "Galileis denkende Hand stellt eine grundlegende Überarbeitung des im Jahr 2007 erschienenen Werkes Galilei, der Künstler dar. Bereinigt um eine fehlerhafte Zuschreibung, entfaltet es auf stark erweiterter Grundlage das künstlerische Element von Galileis Forscherleben. Nach einer Rekonstruktion von Galileis künstlerischer Ausbildung erschließt es mit seinem künstlerischen Freundeskreis auch seinen zeitkritischen Stilbegriff und seine Kunsttheorie.

Die Untersuchung von Galileis Darstellungs- und Analysemittel bei der Erkundung des Mondes, der Sonne, der Jupitermonde und der Fixsterne führt zu zahlreichen neuen Ergebnissen; so erweisen sich die berühmten Florentiner Mondzeichnungen nicht als Modelle, sondern als Korrekturen der Mondradierungen im Sternenboten von 1610.

Schließlich revidiert das Buch die herkömmliche Deutung von Galileis Diktum, dass die Philosophie im geometrischen Buch der Natur ihr Ziel finde. Galilei zufolge besteht die

Natur nicht nur aus geometrischer Präzision, sondern auch aus dem Überfluss des Wirren und Wuchernden. Da die Kunst beide Elemente im Blick hat, ist sie für Galilei das Modell aller Philosophie."

Der "auf die zahlreichen neuen Ergebnisse(n)" gespannte Verfasser dieser Zeilen möchte aber erst einmal die allgemeine Resonanz auf diese ebenfalls wieder mit einiger Skepsis zu betrachtende Neufassung abwarten, bevor er sich mit einem(r) weiteren Buch(ausgabe) beschwert. Allerdings werden sich wohl kaum die alten Laudatoren nochmals so bereitwillig 'hinreissen' lassen oder die Sensationsjournalisten auf ein schon so ausgetretenes und nur noch fein zu differenzierendes Thema stürzen. Man möchte aber diesem Buch in seiner dritten Gestalt (und seinem Verfasser) wirklich nur wünschen, dass die hier und anderswo vorgebrachte Kritik produktiv und konstruktiv etwas mit eingeflossen ist.

Nun, wie privatwirtschaftlich so üblich geht es doch häppchenweise weiter: heute, den 22.12.2014 stellt der Verlag De Gruyter die Titelseiten und das Inhaltsverzeichnis des Buches kostenfrei zum Anreiz ins Netz. Wer auch die anderen Kapitel - aber nur gegen 99,95 € - herunterladen möchte, landet vorerst auf einer Seite, dass vom 17.12. 2014 bis 7.1.2015 oder drei Wochen wegen einer Auslieferungsumstellung 'rien ne va plus'. Immerhin lässt sich der heruntergeladenen 'Titelei' entnehmen, dass das nicht wohlfeile Buch wieder mit unseren öffentlichen Geldern seitens der DFG innerhalb eines universitären 'Exzellenzclusters' gefördert wurde. Etwas mehr verrät aber das Inhaltsverzeichnis: das Ganze scheint jetzt ganz neu unter ein legitimierendes und armierendes Postulat (Fallibilismus?, Ökonomie der Forschung? Bildnerisches Denken? ...) des universellen Semiotikers Charles Sanders Peirce (1839-1914) gestellt zu sein. In Kapitel II tauchen wieder Galilei als Wiedergeburt von Michelangelo und nicht wieder Peirce sondern der schon bekannte Galilei-Zeitgenosse Nicholas-Claude Fabri de Peiresc auf. Neu hinzugekommen ist, dass Joachim von Sandrart Galilei sogar in den Künstlerhimmel gehoben haben soll (vgl. hingegen Peltzer 1925, S.366). Kapitel III soll wieder die "künstlerische Evidenz" Galileis erweisen, während Kapitel IV den astronomischen Entdeckungen Galileis gewidmet ist. Die Sonnenflecken bekommen ein eigenes Kapitel V. Den Einfluss Galileis auf das Kunstleben soll das Kapitel VI: "Kunst als Aktionsraum" zeigen. Naturphilosophisch wird es dann in Kapitel VII: "Das Buch der Philosophie und der Natur", bevor "Peirces Gewissheit" (vom Bildnerischen Denken?) in Kapitel VIII die abschliessende Klammer bildet vor dem üblichen Anhang. Also wie der

Text so sind auch die Kapitel (und die Unterkapitel) um ein Drittel geschrumpft. Ohne hellseherische Fähigkeiten bliebe eine Kritik momentan weitergehend nur bei Unterstellungen und Vermutungen, zumindest ist aber schon mal Galilei als Künstler aus dem Buchtitel verschwunden. Es wird also mehr um dessen 'denkende Hand' in einer Phase der sich differenzierenden 'Urküche' gehen, den motorisch-visuellen, begrifflich-anschaulichen Kreativ-Erkenntnisprozess im Künstlerischen wie Wissenschaftlichen.
(28.12.2014)

Die gedruckte Buchausgabe

Um sich selbst nicht länger hinzuhalten, erwarb der Schreiber dieser Zeilen jetzt doch die gedruckte Version, die vergrößert und optisch als Band IV für die Reihe Galileo's O (Band I und II: Nachweis der Echtheit des SNML; Band III: Nachweis des SNML als Fälschung) nun erscheint, aber eher die dritte Auflage oder Ausgabe von "Galilei der Künstler" darstellt. Die vielen schon bekannten Abbildungen sind jetzt etwas vergrößert, zumeist etwas kühler (grünlicher) gedruckt allerdings auf dem gleichen nicht sehr glatten oder geleimten Papier, sodass die Druckqualität (Kontrast und Auflösung) letztlich nicht besser erscheint. So ist z.B. Abb.60 im Vergleich mit Abb.14 (2009 nur dunkler aber genauso undifferenziert; vgl. dagegen oben Fig.1a u.b). Die farbstichige Abb.27 (2009) ist jetzt durch eine perspektivisch entzerrte, farblich wohl eher der Realität entsprechende Neuaufnahme (Abb.25) ersetzt, vgl. oben Fig.2. Dass die obige Rezension der Version 2009 überhaupt nicht oder nur oberflächlich zur Kenntnis genommen wurde, zeigt z.B. die nochmalige seitenverkehrte Wiedergabe von Abb.79 und 81 jetzt als Abb.303 und 304 des Cigoli-Freskos. Das Szepter in der Linken der ihrer Sterne teilberaubten 'Apokalyptischen Madonna' hätte eigentlich einem Panofsky-Nachfolger wie Bredekamp auffallen müssen, zumal wenn man merkt, dass die wiederverwendeten Abbildungen neu angeordnet und teilweise grössenmässig und anschnittsmässig verändert worden sind. Für den stärker visuell orientierten Leser bzw. besser Betrachter ist trotz aller Kritik jetzt eine Verbesserung erreicht. Da der Schreiber dieser Zeilen keine weiteren 99,95 € ausgeben will, um auch die digitale Version beurteilen zu können, kann über eine dort potentielle grössere Detailauflösung und Kontrasthaltigkeit hier nichts weiter gesagt werden.

Kommen wir also zum Inhaltlichen: Wenn der Verfasser Bredekamp - z.B. in den Anmerkungen üblich - die Änderungen, Auslassungen und Ergänzungen (und Kritik und

Zurückweisungen u.ä.) kenntlich gemacht hätte, hätte das Folgende sehr viel kürzer ausfallen können. So muss ein Rezensent leider beide Versionen (2009 und 2015) nochmals mühsam miteinander vergleichen. Aber vielleicht war dies die Absicht des Autors.

Beginnen wir mit der 'Titelei': statt wie ihm oben vorgeschlagen eine neue oder dritte Version mit "Galilei der Künstler?" natürlich mit "Mond und Sonne, Auge, Hand und Verstand" zu versehen, liess Bredekamp den Künstler gleich ganz weg und fügte nur die (warum nicht auch bildnerisch-künstlerisch?) "denkende Hand - Form und Forschung um 1600" hinzu, obwohl er im Vorwort die "tiefe Bindung an die Welt der Kunst" betonte und Galilei "als einer der Köpfe des Florentiner Barock", als "Zeichner von Rang", als "zeichnender Denker", als "ein entfernter Protagonist jener [gegenwärtig modischen] Verkörperungsphilosophie, die dem Bild einen Überschuss im Wechselspiel zwischen Denken, Sehen und Handeln zuschreib[en möch]t[e]". Schon weit vor 2007 unternahm der Autor einen "Versuch, Galileis künstlerische Anlage als wesentliche Voraussetzung seiner Naturforschung zu bestimmen". Dem weniger berühmt gewordenen Galilei-Konkurrenten Scheiner hätte diese also vielleicht gefehlt. Und war etwa der doch ähnlich berühmte Kepler etwa auch ein (verhinderter oder verkannter) Künstler?.

Nur auf der folgenden halben Seite kommt Bredekamp nochmals auf das SNML-Desaster zurück: es sei nur eines der damaligen zwölf Kapitel betroffen gewesen und in den ersten beiden Bänden von "Galileo's O" hätte ein internationales Team aus Geistes- und Naturwissenschaftlern 2011 die Echtheit festgestellt und 2013 - um "den Irrtum produktiv zu wenden" - das genaue Gegenteil bewiesen. Interessant ist jetzt die Nachricht, dass die Ehefrau des Fälschers über den niederländisch-amerikanischen Wissenschaftshistoriker Albert van (nicht: von) Helden Bredekamp per Email die Nachricht habe zukommen lassen, dass Bredekamps "Fehleinschätzung ... unausweichlich gewesen wäre ... möglicherweise hätte der Grund darin gelegen, dass der Fälscher Bredekamps privilegierte Forschungen als Muster für seine Neuschöpfungen benutzt habe", wofür er seinen Aufsatz von 2000 "Gazing Hands" (= sehende, starrende? Hände) vermutet. Wie im Vermeer-Falle des Hans van Megeren hätte der Fälscher "die Forschung weitergemalt". Was Bredekamp durch seine "Forschungen" bewirkt hat, ist das verstärkte Interesse an Galilei, seinem 'Sternenboten' und dessen Illustrationen, wo man natürlich auf die Frage nach den Vorlagen (als Feder- oder Pinselzeichnung?, von Galilei selbst?) stösst. Dem Fälscher war wohl klar, dass er bei einem solchen 'Besessenen' wie Bredekamp leichtes Spiel haben würde. Die Qualität der Fälschung - so Bredekamp -

habe auch zu einem "bemerkenswerten Erkenntniszuwachs auf allen beteiligten Gebieten geführt". So kann man auch das Versagen rechtfertigen und sich dies noch als Verdienst (pour le mérite) anrechnen.

Danach (wie schon bei dem 'Stich'-Irrtum von 2007) war also wieder eine Neubearbeitung angesagt, wobei wegen den neuen Erkenntnissen im Zusammenspiel von künstlerischer und wissenschaftlicher Intelligenz letztlich eine "grundlegend eigenständige Publikation entstanden" sei unter einem neuen Titel. Nicht unser Rat zu einer Neufassung sondern der eines bekannten Wissenschaftshistorikers und langjährigen Weggenossen Bredekamps, der genannte Albert van Helden, hätte den Ausschlag gegeben. Und wie immer bei Bredekamp ist seine Publikationsgeschwindigkeit bewundernswert trotz seiner zahlreichen Hilfskräfte, um das neue Buch am 1. September 2014 dem norddeutschen Vollmond vom 10. August 2014 zu widmen. Auf die reale irdische kritische Diskussion um die Jahreswende 2013/14 wird mit keinster Silbe eingegangen.

Neu sind das **I. Kapitel "Einleitung: Peirces Postulat"** und verklammert das Kapitel VIII: "Schluss: Peirces Gewissheit", wo Bredekamp einen guten Gewährsmann oder Zeugen seiner Thesen in dem Philosophen und Mathematiker der Jahrhundertwende 1900, Charles Sanders Peirce, gefunden zu haben glaubt. Dass die Kunst (besser das Visuelle, der Visus) nach Peirce oft eine schnellere (und andersartige, komplementäre) Erkenntnis ermögliche als die schriftlich-zeichenhafte Wissenschaft wurde auch hier weiter oben schon angedeutet. Problematischer wird es, wenn Bredekamp die seit Viviani aufgekommene, angebliche und mittlerweile als falsch festgestellte, durch Peirce eher esoterisch weitergetragene Seelenwanderung bzw. -übergabe von Michelangelo an Galilei (Todesdatum des einen, Geburtsdatum des anderen) wieder zu seiner These vom Primat oder der Priorität des Bildes als Zeichen eines gemeinsamen Künstlertums heranzieht. Schon 2009, S.17 war der belesene Bredekamp bei Immanuel Kant mit der „Metempsychosis dreier Genies: Michelangelo, Galilei, Newton“ fündig geworden, wobei hier weniger das Künstlerisch-Anschauliche (gegen das Begriffliche) als der modische Genie-Gedanke dem Königsberger damals Pate gestanden haben dürfte. Mit eigenen Worten unterstellt Bredekamp Peirce und Kant projektiv seine eigenen Vorstellungen „ ... Versuche, Galilei eine künstlerische Bestimmung zuzuschreiben ...(mit dem) Ziel, Galilei in seinem Vorgehen verständlich zu machen und ihn von der Aura der Kunst zehren zu lassen" (S.12). Während Bredekamp eine schnellere Denkform im Bild (als in der Wissenschaft durch die moderne Wissenschaft infrage gestellt sieht), bringt er im selben

Abschnitt den 'coup d'oeil' um einen Überblick in den 'Big data' zu behalten. Bredekamp weist nochmals auf einen mehr ideengeschichtlichen Ansatz Panofskys von der Bedeutung der Ästhetik für die Urteilsbildung hin, was er – Foucault würde hier wohl archäologisch sagen – bis in die 'Hand-Schrift' in ihrer kosmologischen Auswirkung vertiefen wolle. Damit bewegt sich Bredekamp wieder voll im (Main-)Stream der gegenwärtigen Verkörperungsphilosophen (Vgl. Waldenfels, Merleau-Ponty, Krois, ...), der er allerdings eine Verkennung der Eigenaktivität der Artefakte (vgl. 'Bildakt', "images agentes") weithin unterstellt. Auch in Anm.11 erscheint ein "Berns 2005" und ein (Karl) "Möseneder 2009" sogar mit der Seitenzahl 73-162, die man beide im Literaturverzeichnis vergeblich sucht.

Brekamp versucht im folgenden zu beweisen, dass Galileis "zeichnende und agierende Hand" nicht nur Illustration seiner Forschungen gewesen wäre, sondern sie (ursächlich?) "erst ermöglichte" und vor(an)trieb(en) hätte und zweitens in allen Facetten von Galileis Werk wenigstens überprüft werden, ob auch Pierce u.a. Michelangelo die Voraussetzung für Galilei gewesen sei. Wir befürchten, dass statt Überprüfen eher wieder nur das Nachweisen im Buch stattfinden wird.

So steht im Unterabschnitt des Kapitels **"II Galilei als neuer Michelangelo"** schon mal "Cigolis Vergleich Galileis mit Michelangelo": Die etwas hypertrophe Beschreibung von Cigolis Selbstbildnis in den Uffizien (2009, S.42) wird wiederholt. Aus den Äusserungen Cigolis (2009, S.315ff) wird eher deutlich, dass sich Cigoli und Galilei gegenseitig auch mässigend unterstützt haben. Wie in 2009 wird von Bredekamp der Vergleich Michelangelos mit dem Florentiner Galilei durch den Florentiner Cigoli kaum kritisch hinterfragt: beide Zerstörer und Schöpfer einer neuen Ordnung jeweils auf ihren Gebieten aber nicht gemeinsam im Künstlerischen. Den 2009, S.320 von Bredekamp zitierten, ihm zuträglichen Satz "ein Mathematiker ... ohne die Zeichnung (= Geometrie, Perspektive?) ist nur ein halber Mathematiker oder eine Mensch ohne Augen (= blind) wiederholt er auf S.246. Hier (S.16/17) wird durch Cigoli auf den die architektonische Ordnung zerstörenden Michelangelo, seine Zeichnung (= Erfindung) gegenüber seinen phantasielosen, eselshaften Architekturgegnern, ähnlich der jetzigen Situation Galileis abgehoben, aber nicht auf eine künstlerische Geistesverwandtschaft. Aber man muss sich auch immer fragen: wer, was, warum, wodurch, wozu (et)was gesagt hat.

Neu ausgegraben hat Bredekamp im zweiten Unterkapitel: "Peirescs Votum für Galilei als Künstler" bei dem Gelehrten und Auftraggeber der berühmten Monddarstellungen durch

Claude Mellan, dass er sich für Galileis Begnadigung eingesetzt hatte/habe mit der Begründung, dass man Galilei wie gegenüber Künstlern Nachsicht walten lassen sollte. Bredekamp bringt dazu als Beispiel Michelangelo gegenüber den Medici, den republikanischen Benvenuto Cellini und versucht mit ein "scherzo problematico" (als Delikt) wieder eine Verbindung zum Künstlerischen (Capriccio, Bizzaria), wobei es doch eher um die Freiheit des Genialischen, der Idee geht.

Das dritte Unterkapitel "Vivianis Vita Galileis als Künstlerbiographie" folgt weitgehend und zufällig mit gleicher Seitenzahl (21-24) der 2009-Version. Wie schon oben angedeutet, muss man aber die Elogen des Galilei-Sekretärs und -Verehrers immer etwas nüchtern sehen: die Heldenverehrung und der Lokalpatriotismus lassen Viviani immer sehr hoch greifen.

Immerhin wundert man sich, dass trotz Bredekamps sicher grossem Wissen erst jetzt in dem 4. Abschnitt "Sandrarts Aufnahme Galileis in den Olymp der Künstler" erscheint, obwohl doch in der erwähnten Peltzer-Ausgabe der 'Teutschen Academie' von 1925 auf S.366 der Text und S.319 ein Bild-Abbild zu Galilei in Sandrarts 'Teutscher Academie' (von 1683) gut greifbar war. Auf S.28 ist das gestochene Profbildnis, das angeblich "aus dem Jenseits" grüsst und nicht etwa in den Abbildungen als Prinzip durchgehalten wird, vgl. Elsheimer, Caravaggio. Bredekamp gibt aber selbst den Grund für die Aufnahme von Galilei mit Athanasius Kircher an: Bekanntschaft und Kunstdiskussion (besser optisch-geometrisch) mit Sandrart, aber nicht wegen etwaiger Kunstaktivität der beiden.

Der folgende Versuch einer Galilei-Ikonographie ist sicher ein Gewinn, dass aber Sandrart/Kilian sich an Ottavio Leonis Stich von 1624 ('imaginativ' ins angeblich 'memoriale' Profil) gewendet haben, überzeugt nicht.

Auf der Tafel 7 (Abb.4) ist rechts oben dieses Profilbildnis mit "GAL GALILIEAE(us) / Mat(hematicus)" benannt, auf den Vorzeichnungen in der Münchner Hofbibliothek später mit "Gallo Galli" in schwarzer Feder und "Gallo Gallileo" mit Stift wie die seitenverkehrte 'imago clipeata'. Rechts daneben findet sich ein Rötelbildnis als Dreiviertelporträt nach links, das zeitgleich mit "Gallo de Gallilea / Astronom.(us)" und später noch einmal mit schwarzer Tusche "Gallo de Galliba. Astronomus" bezeichnet ist. An diesem andersartigen, koboldähnlichen Kopf erkennt Bredekamp einen eingedrückten Nasenrücken und damit auch gleich eine Verbindung zu Michelangelo (und seiner *terribilità*) und auch den Zorn Galileis (oder seiner Anhänger) über die Verurteilung: letzteres ist sicher eine Überinterpretation oder Projektion.

Warum Sandrart, der Galilei persönlich kannte, zwei so verschiedene Porträts lieferte,

kann Bredekamp sich auch nicht richtig erklären, deshalb macht er noch einen zweiten ikonographischen Strang aus, der von der Totenmaske Galileis zu einer nur noch in der Photographie erhaltenen Gipsbüste von Antonio Novelli und einen ähnlichen Kopf an Galileis Florentiner Grabmal von 1674 führt. Bredekamp vermutet eine Anregung Sandrarts von dieser Seite. Bei Novelli physiognomisiert Bredekamp "einen geradezu verstörend verschlossenen Galilei" und bei der Grabbüste "den von einer verbitterten Strenge gefangenen Galilei, heroisch nicht in seinem Triumph, sondern in seinem Zorn". Der Rezensent fühlt sich mehr an antike Philosophenköpfe (Sokrates, Heraklit?) erinnert. Es wäre auch aus Vollständigkeitsgründen besser gewesen, wenn das spätere Unterkapitel "Porträts als Freundschaftsbeweise" in die Galilei-Porträts von Francesco Villamena, Ottavio Leoni und Justus Sustermans integriert gewesen wäre.

Der letzte auch schon bei Peltzer 1925, S.366 zu lesende, hier nicht erwähnte lateinische Satz Sandrarts lautet übrigens: "Hic mihi habitus ab Eo honor, ut imaginem Ipsius debitis vicissim honoribus colerem, stimulator et concitator fuit." (Hier ist mir Ehre von ihm (Galilei) erwiesen worden, dass ich das Bild desselben mit gegenseitig geschuldeten Ehrbezeugungen wiederum verehere, ist er mir doch Anreger und Ansporn gewesen). Es geht auch bei Sandrart mehr um die beeindruckende und anregende Persönlichkeit Galileis als um sein künstlerisches Selbsttun. Gegenüber Künstlern hegte er keinen Neid, er konnte ihnen gegenüber ein grosszügiges Mäzenatentum an den Tag legen, wofür er von ihnen Verehrung auch als Mann eines neuen Weltbildes (aber nicht als Künstler) empfing. Im übrigen sollte man Sandrarts Aufnahme Galileis in den Olymp der Künstler nicht zu hoch hängen, da sich dieser z.B. mit dem 20jährigen attraktiven Hobby-Künstler-Sternchen Susanna von Sandrart dort in bester Gesellschaft befand (Peltzer 1925, S. 355).

Das 5. Unterkapitel erhält jetzt nur noch eine Überschrift "Die sepulkrale Vereinigung von Michelangelo und Galilei" und keine Untergliederung. Ab S.13 ist diese hier wiederholend dargestellt und man könnte zuerst meinen, dass die zwischen beiden gewanderte Seele jetzt in einem gemeinsamen Grab endlich ihre Ruhe gefunden hätte. Neu ist aber nur die Geschichte der Leichenschändung mit dem Raub des Mittelfingers, der etwas von der kultischen Heiligenverehrung Galileis (aber nicht als Künstler selbst nicht in den Inschriften am Viviani-Palast) verrät. Bredekamp versucht wieder das Kämpferische des Galilei-Monuments gegenüber dem Michelangelo-Pendant von Vasari, aber v.a. das Siegreiche gegenüber dem Bernini-Monument für den anfänglichen Verehrer später Bestrafer Galileis, Urban VIII, herauszukehren. Der Hauptunterschied zwischen dem Papst- und

dem Forscher-Grabmal neben der Klassizität/Körperlichkeit der Seitenfiguren sind deren Personifikationsfunktion als (christliche) Tugenden (Caritas und Justitia) bzw. Wissenschaften (Astronomie und Geometrie). Leider sind die Bildlegenden auf S.39 durcheinandergeraten bzw. die Abbildungen schlecht angeordnet. Entweder hätte die 'Justitia' als Abb.22 links und die 'Geometrie' als Abb.23 rechts oder die Figuren des älteren römischen Monuments oben und die des jüngeren in Florenz unten angeordnet werden sollen. Von Bredekamp nicht angesprochen ist die unterschiedliche himmlische Inspirationsquelle der Begleitfiguren und der Galilei-Halbfigur. Nichts deutet darauf hin, dass dabei dem Forscher die künstlerische Seele Michelangelos eingepflanzt oder eingefahren sein sollte, wie Bredekamp annimmt oder unterstellt. Die ganze künstlerische Seelen-Wanderungs-Legende ist ein damals gängiges Hirngespinnst.

Im nächsten **III. Kapitel: "Künstlerische Evidenz"** (2009 noch: "Künstlerische Evidenz als Kulturkritik") soll es (das Künstlerische) etwa doch noch oder auf künstlerische Weise ersichtlich werden, eine Einsicht erzielt werden, wobei der Autor auch eine tiefere Untergliederung beibehält und weitgehend seinem alten Text (2009, S.33-63) folgt. Das 1. Unterkapitel heisst jetzt: "Über die Kunst zur Mathematik" (warum nicht über die Mathematik bzw. Geometrie zur Kunst?) durch den "Unterricht bei Ostilio Ricci" und "Die Kunstakademie". Beim einen handelt es sich um quasi technisches, nicht-künstlerisches Zeichnen, also Geometrie bzw. um ein - wie der Autor selber bekennt - Polytechnikum, eine Art Zeichen-Entwurfs-Akademie ("Accademia del Disegno"), wo wohl Anatomie gelehrt wurde; aber nirgends ist von einer 'Akademie' (= Akt-Studium) die Rede. Auch der wieder abgebildete Amtssiegelvorschlag dieser Akademie von der Hand(-Schrift) Benvenuto Cellinis macht dies deutlich: es erscheint in der Raute ein geflügelter, beflügelnder, viel nährender, gekrönter Genius - besser eine Iunone (weniger die kybeleartige Artemis von Ephesos) - mit Hörnern des Ruhmes unter den Armen und die Schlange der Klugheit bzw. den Löwen der Stärke zu ihren Füßen, die so etwas wie die klugen, starken, inspirierenden und belohnenden Kräfte der Natur, der Phantasie, der Ideen, Technik ausdrücken soll. Eine an ägyptische Hieroglyphen (und Hermes Trismegistos) erinnernde Alphabetfolge visualisiert das umfassende Polytechnische. Wenn das Künstlerisch-Akademische im Vordergrund gestanden hätte, hätte Cellini sicher etwas anderes geliefert (Zeichenstift, Pinsel, Palette, Meissel, Hammer, Zirkel, Senkblei u.ä.). Auf S.44 und einer jetzt farblich, perspektivisch korrigierten Abbildung des Lehrgebäudes berichtet der Autor auch von wissenschaftlichen Experimenten.

Der Abschnitt "Alberti, Euklid und Archimedes" hat ebenfalls nichts mit der (Schönen und Bildenden) Kunst zu tun, ebensowenig die "Ausbildung des Denkstils" nach Euklid bzw. Archimedes, der etwas wie eine Wissenschaftsethik darstellt, was Bredekamp aber unbedingt als "Kriterium einer ästhetischen Kultur" ansehen will.

Der etwas veränderte Abschnitt "2. Kritik des Manierismus" beginnend mit "Cigolis Malstil" verspricht eine grössere Kunstnähe. Sicher unter dem Einfluss von Panofskys Galilei-Aufsatz versucht Bredekamp die künstlerisch bescheidenen Anfänge Ludovico Cigolis , des etwas älteren Galilei-Freundes, als bewusste Abkehr vom Florentiner Manierismus unter dem Einfluss des (eher platonischen) Euklid zu sehen. Es gibt aber keinerlei Beweise - ja es ist geradezu absurd - diese teilweise rückgewandte, ins barocke Hell-Dunkel vortastende, reichlich perspektivlose Malerei mit Euklid bzw. aus Euklid erklären zu wollen. Da hilft auch die vermeintliche literarische Schützenhilfe Galileis für "Ariost gegen Tasso" wenig ebenfalls im Kampf gegen den Manierismus, der Ende des 16. Jahrhunderts durch den Barock bzw. Barockklassizismus (Neorenaissance) sowieso überwunden wurde. Das von Galilei dabei vorgebrachte Argument "Gegen die Intarsienkunst", also das scharf konturierte, zeichnerische, oft versatzstückmässig Eingesetzte des Manierismus gegen das Natürlichere, Weichere, Malerische der Renaissance bzw. des kommenden Barock lässt sich künstlerisch nicht nachvollziehen. Bredekamp versucht es auf S.52 u.53 durch eine volkskunstähnliche Intarsie gegen eine v.a. anatomisch schwache 'Laurentius-Marter' von Cigoli zu veranschaulichen. Auch in "Kritik der schrägen [Wortwahl Bredekamps] Andeutung" lässt Bredekamp unverändert Galileis eher konservative Vorstellung von Ordnung, Natürlichkeit nahezu unverändert wieder anklingen, während in der "Kritik der Studierstube" Galileis eher zukunftsweisende Auseinandersetzung mit den Skurrilitäten der Kunst-Natur-Wunder-Kabinette zu Worte kommt, wobei sich der Autor hier ganz in seinem Element befunden haben dürfte. Interessant wird es erst wieder in die "Detail- und Stilkritik", wenn der Autor auf S.65 wieder in seiner alten Schlussempphase Galileis sicher vorhandenes literarisch-künstlerisches Empfinden auf einen Punkt zu bringen versucht: Galilei wollte Regeln, Klarheit und (hier klärende) Evidenz nicht z.B. das Anamorphotische. Er sei ein "Polemiker verstörend vormodernen Charakter(s)", "kritischer Purist mit "subtilen formalen Analysen", wie sie wohl der Autor ebenfalls liefern will. Dieses Kapitel kann man mit Galilei als ein denkender Beobachter, Kritiker, Theoretiker der Kunst (ohne Hand) abhaken.

Das Kapitel "3. Berechnung von Dantes Hölle" (S.66-72) wiederholt wieder weitgehend den älteren Text (2009, S.63-69) ergänzt durch einen Hinweis in Anm. 112 auf einen

Aufsatz von Roland Krisch(h)el von 2010, der anscheinend ähnlich wie oben auf das paduanische 'Teatro anatomico' hingewiesen hat. Der Schlusssatz des Autors auf S.72: dass "Dante ... durch Galilei ... und Cigoli zum Zeitgenossen [? eher Zeugen?] einer Kultur ... auf dem Sprung oder Werkzeug zur Mathematisierung der Welt" durch das an der "Accademia del Disegno" Gelernte ist wieder so eine in den (Welt-) Raum geworfene Formulierung. Die Versuche die Welt-Erfassung, -Beherrschung durch die Geometrie bzw. Perspektive (vgl. Descartes) haben zuerst einmal nicht mit einem 'künstlerischen Denken' zu tun, sondern werden von der Kunst besser den Künstlern auch aus ästhetischen Gründen aufgegriffen.

Die "Militärarchitektur" von 2009 mutiert 2015 zu "4. Der Blick als [Schnapp-?] Schuss": auch hier versucht Bredekamp trotz der Puccini-Plagiierung Galilei als Architekten (aber nur von militärischen Nutzbauten) hinzustellen zumindest als Theoretiker ("Die Vorlesungen zum Festungsbau") wegen des Verständnisses der / in der Sache, der Dominanz in der Geometrie und der "Bindungen an die Waffen der Augen" [!]. Bei der Anmerkung 15 wird die Literaturangabe: Hell 2010, S.160-169 nicht im Literaturverzeichnis aufgelöst. In dem neu hinzugekommenen Abschnitt "Artillerie und Augenkraft" liest Bredekamp ein "inanzi a gli occhi" bzw. "avanti gli occhi" nicht metaphorisch auf, sondern versucht zwischen der (künstlerischen) Augenkraft auch Sehkraft des (später erblindeten) Galilei und der Artillerie eine Verbindung herzustellen durch den analytischen Blick und die konstruktive Zeichnung.

Und es geht in diesem Sinne noch weiter mit "Die Verbindung von Flugbahn und Blick", wo Galilei als Dozent mit Powerpointtechnik des 16./17. Jahrhunderts als Militär (-taktiker) auftritt. Dieser Abschnitt scheint auf einen jüngeren Bredekamp-Aufsatz von 2012 "Galilei als Militär" zurückzugehen. Die Geometrie als "wesentliches Begriffsinstrument" und genuine Eigenleistung Galileis". Der Rezensent sieht sich nicht in der Lage diese Seite der galileischen Begabung richtig beurteilen zu können.

In dem folgenden Abschnitt "Der Reichtum Der Zeichnung Puccini" und "Galilei gegen Vasari" versucht der Autor jetzt viel elaborierter an Hand von bescheidenen anonymen Kopien ("Feuerwerk") nach Galileis Militärarchitektur-Traktaten oft als Grundriss und Schrägsicht wieder Grundsätzliches abzuleiten. Nachdem Bredekamp jetzt den Künstler Galilei nur namentlich aufgegeben hat, kann er sich leichter auf dessen Seite schlagen gegen Vasari, dass es keine wirklich qualitativen, prinzipiellen Unterschiede von freier künstlerischer und gebundener, technisch-konstruktiver Zeichnung gebe. Allerdings scheinen Bredekamp, Thiemann u.a. die Auffassung Vasaris nicht richtig zu verstehen: die

künstlerische Zeichnung entsteht im Kopf und (parallel) in der virtuos, geschulten, willigen, körperlichen Hand, nur die weitere plastisch-modellmässige Ausformulierung (Vergrößerung u.ä.) ist vorrangig Handarbeit. Hier auf S.80 bringt Bredekamp Galileis eher ganzheitlich oder vereinheitlichende Zeichnungstheorie mit der modernen Verkörperungsphilosophie (Merleau-Ponty, Waldenfels u.a.) mit dem Urakt' des Denkens in der externalisierten und rückwirkenden Linie zusammen. Es darf natürlich auch noch ein weiterer Gewährsmann wie der berühmte Soziologe Niklas Luhmann nicht fehlen, allerdings für einen mit dessen Philosophie nicht so sehr vertrauten Leser leider nur mit einem Satz. Zur mentalen Rückwirkung der Zeichnung hat Bredekamp anscheinend 2010 in einem anderen Aufsatz "Der Architekt als Körper?" schon vorgearbeitet. Auch die benannte "manieristische Mischung" oder Kompositbilder von Grundriss und Schrägbild wird an einem quadro riportato von Vasari im Palazzo Vecchio in Florenz wiedergefunden, indem durch ein rotbestrumpftes hervorragendes Bein des Strategen und Taktikers Cosimo I Medici "die Körperlichkeit der Gewaltanwendung allein sichtbar" werde. Die sogenannten Komposit-Militär-Illustrationen werden von Bredekamp zu sehr überschätzt - er möge doch selbst einen Grundriss mit einem Schrägbild (vgl. heutzutage: Google-Maps) etwas dreidimensional erscheinen lassen - ,wenn er wieder wie Worte für die Ewigkeit formuliert, dass sich bei Galilei seine "denkende Hand der begrifflichen Vorgabe widersetzt" habe.

Was jetzt als Abschnitt "5. Skizzen und Zeichnungen" erscheint, fand sich schon 2009 weit vorne (S.25) unter "1. Jugendskizzen" bzw. am Ende (S.341/42) als "Souveränität der Skizze". Wer wie der Rezensent doch noch gehofft hatte, dass weiteres Material an Zeichnungen Galileis auftauchen würde, sieht sich leider getäuscht; es sind die nämlichen beiden Skizzenblätter mit Figürlichem, die Architekturfederskizze zwischen Kalkulationen und die kürzelhaften freien Flusslandschaften, beide auch als Federzeichnung. Auch inhaltlich findet sich zu den 'Serviettenzeichnungen' nichts Neues. Statt der ganzen Zeichnung des Ammanati-Brunnens durch Giovanni Guerra findet man als Abb.63 nur den Teil der 'Fiorenza und der Hippokrene' als stilistische Vorbilder. Auch inhaltlich/ikonographisch ist dem Autor nicht Neues eingefallen: "Andromeda und Perseus" oder "Sintflut", obwohl der Text weitgehend neu formuliert wurde.

Am Ende des 3. Kapitels steht wieder ein völlig überzogener und unbewiesener Satz: "Es war dieses Stilvermögen [dieser wenigen, nicht einmal völlig für Galilei gesicherten Skizzen], das Galileis epochale Untersuchungen der Mond- wie auch der Sonnenoberfläche ermöglichte".

Das IV. Kapitel hat **"Bilder des Jupiters, der Fixsterne, des Mondes"** zur Überschrift, aber eigentlich beginnt es wie 2009, S.83 mit "1. Der Mond um 1600" und Plutarch als antiker richtiger 'Vor-her-seher' der Mondoberfläche. Wenn man auch wieder Leonardos ähnliche Ansicht hinzunimmt, überrascht es nicht - und Bredekamp erwähnt es - , dass Galilei des Plagiats bezichtigt wurde. Auch Bredekamps Einschätzung von Galileis Entdeckung als Epochale, Geniale etc. und mit der künstlerisch-körperlichen Begründung - sein zentraler Gedanke - , wird dadurch doch etwas wieder auf den Boden der Tatsachen gebracht. Die eher wie der Mann im Mond wirkende Federskizze Leonardos Abb.78 ist eine unscharfe Detailvergrößerung von 2009, S.85, Abb.69 wie auch Cigolis Mond auf der 'Kreuzabnahme' Abb.77 (aus 2009, S.89, Abb.72). Adam Elsheimers erstaunlicher, sogar gespiegelter Mond (Abb.79) finden wir schon 2009 als Abb.73, 74 u.76. Auch der zeichnerisch-künstlerisch vielleicht weniger begabte und angeblich damit dadurch fehlinterpretierende Thomas Harriot darf wieder als Gegenbeispiel zu Galilei auftreten ("Thomas Harriots Kartierung des Mondes"). Fast wieder auf gleicher (flächiger) Seitenhöhe mit der Version von 2009 befindet sich das Unterkapitel "2. Vom Teleskop zum Buch" vor allem mit "Der Brief des 7. Januar 1610", der 2009 vermutlich an Antonio de Medici jetzt aber an einen bislang unbekanntem Adressaten gerichtet ist. und leider nicht mehr im Original, sondern in mehreren Kopien überliefert ist. Hierin ist eigentlich der SN in nuce schon vorhanden. Bredekamp widmet sich in dieser Neufassung noch intensiver um die leider ebenfalls nur in Tuschemalerei kopierten neun Abbildungen oder Illustrationen v.a. astronomisch. Da der Rezensent kein Galilei-Kenner und kein Astronom ist (und auch nicht werden will), werden die naturwissenschaftlichen Fragen weitgehend ausgeklammert. Es geht darum mit gesundem Menschen-, ja auch Kunsthistoriker-Verstand die Methodik und Argumentation Bredekamps zu durchleuchten. Dieser spricht also davon, dass selbst in diesen von ihm als "miserabel" angesehenen Kopien der "Stil Galileis (zu) erkennen" sei ohne es aber weiter auszuführen. Schon von der Technik ergeben sich zu den weiter unten behandelten Florentiner Zeichnungen Bezüge. Ob die Vereinfachung quasi eine Rohfassung schon dem Original und einer eventuell geringeren Grösse zuzuschreiben ist, ist natürlich nicht mehr zu beweisen. Aber Bredekamp kommt trotzdem auch hier ins Entzücken: "bestrickendes Gedankenbild" (S.107). Insgesamt überrascht die wohl skizzenmässige, etwas schematisierende aber doch eher malerische, nicht einmal über eine Vorzeichnung lavierende Auffassung (zumindest nach der Kopie) gegenüber den sonstigen Federillustrationen in Galileis übriger Korrespondenz. Wenn das

Datum 7.1.1610 zutrifft, müssten die verlorenen Originalzeichnungen den ebenfalls verlorenen Entwürfen, Vorlagen (Feder-Stift-Zeichnungen?) für die Radierungen des SN zeitlich eigentlich sehr nahe stehen, aber sie geben nur einen engen Beobachtungszeitraum und damit nicht die im SN gezeigten Veränderungen der Mondansicht wieder. Da nun der SNML als Fälschung aus dem Focus genommen wurde, ist der Abschnitt "Jupitermonde und Fixsterne", die ebenfalls schon in dem Brief vom 7.1.1610 als Neuentdeckung angesprochen wurden, neu eingesetzt. Er bot ja auch die Möglichkeit dem Haus Medici diese und den SN zu widmen.

Der Abschnitt "Der Verleger Tommaso Baglioni" ist eine stark gekürzte Version von 2009, S.115-121, allerdings nicht um einen erneuten Hinweis auf Plagiatsvorwürfe gegenüber Galilei, diesmal wegen eines Militärkompasses.

Die Herstellung des SN unterteilt der Autor jetzt und beginnt mit "3. Diagramme, Fixsterne und Jupitermonde" unterteilt in "Die Bildmedien und ihr Einsatz", "Die Holzschnitte", "Die Vorzeichnungen der Fixsterne", "Sterne aus Bleisatz", "Die Monde des Jupiters", also bis auf die Vorzeichnungen alles, was im Buch- oder Hochdruck gemacht werden konnte. Die später nur auf wenigen Bogen eingedruckten Radierungen erscheinen erst unter dem Abschnitt "4. Drucke und Zeichnungen des Mondes". Wenn Bredekamp auf S.115, Anm.93 stolz berichtet, dass der Irrtum als Stiche "korrigiert und im ganzen Buch getilgt" sei, wird er weiter oben eines besseren belehrt, auch 2015 ist auf S.156 noch einmal 'Stiche' hineingerutscht.

"Die Holzschnitte" finden sich auch nur auf sechs Seiten, darunter drei als solche gut erkennbare Diagramme und weniger ersichtlich bei den Sternenhaufen. Wie immer wird es problematisch, wenn der Autor anfängt seine (Detail-) Beobachtungen zu interpretieren, wie bei dem Schema eines Blickes durch das Fernrohr. Das im Holzschnitt nicht mehr richtig erkennbare Auge im Profil meint er im zeichnerischen Entwurf mit dem nach links gerichteten Auge der Jugendskizze (Abb.67) vergleichen zu können. Hier gehört schon viel Phantasie dazu. Der etwas kräftig ausgefallene Strahl (parallelisierte Strahlenbündel) vom Okular zum Auge mutet ihm als "Anzeichen" von Lukrezens atomarer Korpuskulartheorie an. Das Hinausragen über den Satzspiegel erweckt bei ihm den Eindruck, dass damit ein neuer, "exterritorialer [exterrestrischer?] Erfahrungsraum" symbolisiert werden sollte; Entfernung ja, theoretisch hätte das Auge E ja bündig, allerdings dann mit Asymmetrie gestellt bzw. gesetzt werden können. Bei den beiden ebenfalls über den Satzspiegel hinausragenden Sternhaufen im Orion und in Praesepi sieht er den "gestalterische(n) Tiefpunkt". Abgesehen davon, dass man die Überschriften

hätte bündig stellen können, gibt es keine grossen Layout-Möglichkeiten. Wie ist eigentlich die etwas wackelige Trennlinie gemacht?.

Bei "Sterne aus [in] Bleisatz - Die Monde des Jupiters" soll die Abb.111 gezeichnete Tabellen der Jupiter-Monde in Feder auf Papier wiedergeben. Der Jupiter-Kreis muss aber schon entweder gestempelt oder umfahren, aber kann sicher nicht freihändig entstanden sein. Mit dieser gedrehten ansonsten von aussen kreisrunden O-Type des Jupiter versucht der Autor noch eine Verbindung von Galilei zu Vasari und letztlich Giotto zu schlagen. Letzterer habe perfekte Kreise per Hand zeichnen können. Der Rezensent hält dies wieder für eine Überinterpretation.

Der genannte 4. Abschnitt "Drucke und Zeichnungen des Mondes" beginnt mit "Die Drucktechnik als Experiment" für die nur Buchdruck gewohnte venezianische Druckerei. Der Autor behauptet, dass es sich bei den Druckstöcken um aufpolierte kleine Kupferplatten gehandelt habe. Aus den abgebildeten Abzügen lässt sich dies nicht eindeutig ersehen. Der Plattenton bzw. der unruhige Hintergrund ergibt sich eher aus einem ungleichen Ausreiben von zerkratzten, auch nicht sauber polierten und an den Rändern entgrateten bzw. abgefeilten und nicht sauber mit Ätzgrund abgedeckten Platten. Bei der folgenden ausführlichen "Reduktion der Bildzahl und die Kunst der Kompilation" von sieben auf fünf und die astronomische Bedeutung möchte der Rezensent sich nicht äussern. Auf S.137 müsste die Bild-Anmerkung im Text bzw. der zugrunde liegende Text "imagine eadem supra posita delineatio" genauer so übersetzt werden: 'dieselbe obige Zeichnung/Darstellung (zeigt eine) Figur'. Vielleicht könnte man den strikt astronomisch als 'Monstrum', Hybride anzusehenden Mond I der Radierungen ästhetisch eher als 'fruchtbarer Moment' ansehen. Bredekamp muss natürlich diese Kompilation auch den Massstab (weniger Perspektive-Wechsel) natürlich als Gestaltungsprinzip und Bedeutungsträger mit anderen Äusserungen Galileis in schriftlicher oder bildlicher Art vergleichen. Der "surreale Arm" der Frau (Abb.60) ist wohl aus Unvermögen entstanden und nicht als klärende, focusierende Detailstudie. Bredekamp fühlt sich an Bizzarerien des Manierismus erinnert, den Galilei sonst so anscheinend abgelehnt hat. Auch hier wird wieder deutlich wie problematisch Bredekamps Deutungen, Überinterpretationen sind. Z.B. hält er etwas für einen spektakulären Effekt (von anderen kaum nachzuvollziehen) in Mond III mit seiner (eher langweiligen) Spiegelbildlichkeit, der ein "Kunststück" sei und ein "Kunstwerk" fertigbringe. Am Ende sind die Mondradierungen "Hauptwerke des Manierismus" (S.144), nachdem die einst noch genialischeren SNML-Entwürfe als Fälschungen abdanken mussten.

In "Die transferierte Feder" wird wohl statt den Tuschmalereien des Briefes vom 7.1.1610 von Federzeichnungen als Vorlagen für die Pause auf die präparierten Kupferplatten angenommen. Allerdings ist deren Ätzung entgegen Bredekamp eher trivial. Nach dem Eindruck der Abbildungen scheint es sich um eine relativ aggressive Säure (Salpetersäure?) und um ein relativ langes Verweilen im Bad gehandelt zu haben. Der Autor verweist auf den Beitrag von Irene Brückle 2011, S.106, die annimmt, dass es sich um eine Zweistufenätzung gehandelt haben könnte. Der Rezensent ohne Autopsie mit Lupe eines Abzuges tippt eher auf verschiedene Radiernadelstärken. Auch "der Stil der Radierungen lasse es als gewiss erscheinen, dass Galilei selbst die Monde auf die präparierten Platten gezeichnet" (also seitenverkehrt umkopiert und radiert) habe mit "befremde(ender) Einfachheit" und "zeitsparender Rigorosität". Der der Pinselzeichnung näher kommende Flächentiefdruck (Aquatinta, freie Ätzung, Mezzotinto) befand sich mit Hercules Seghers auch noch nicht einmal in seinen Anfängen. Das Buch schwenkt aber mitunter schnell von der Technik auf das Imitationsprinzip über, wobei in Padua eine eher aristotelische und in Florenz eine platonisch abwertende Auffassung vorgeherrscht haben soll. Bredekamp verfällt S.150 wieder in einen Ästhetizismus des Ursprünglichen, wenn er Galileis Briefskizzen als "furiose Kritzeleien" ansieht und in den "fahrigsten aller Mondzeichnungen das grosszügige Prinzip (von Galileis) Hand" zu erkennen glaubt. Auch in den Radierungen sieht er einen "fast graphologisch dichten Zugang zu Galileis Persönlichkeit" "Handwerkliches Geschick und Genauigkeit" (?), aber auch Ungeduld und ... spielerischen Umgang", um wieder das Künstler-Resümee zu ziehen, dass "hier ein Naturforscher agiere, für den die künstlerischen Erkenntnismittel und Darstellungsformen zur *conditio sine qua non* des eigenen Tuns gehörten". Aber "der Wunsch nach Klarheit [Verdeutlichens] erzeug(e) [eigentlich abgelehnte] Manierismen". Ein weiterer Versuch einer Verwurzelung Galileis in der Kunst ist betitelt "Das Problem der Florentiner Zeichnungen", die als einzige unter dem von Bredekamp versammelten Material einen künstlerischen Charakter besitzen. Es geht jetzt Bredekamp in einer ausführlichen Darstellung darum (visuell) zu beweisen, dass diese Zeichnungen keine direkte Verbindung zu den Radierungen haben. Sie seien ein "eigenständige(r) Zyklus von Beobachtungen ... auch im unterschiedlichen (Papier-) Material", das lange nach dem Tode Galileis eingebunden wurde. Wegen des auf dem zweiten Blatt hinzugefügten Horoskops für den am 2.5.1590 geborenen Adressaten des SN, Cosimo II di Medici, nimmt der Autor einen Entstehungszeitraum vom 15. Januar bis Anfang März 1610 an. Die Zeichnungen selbst wurden bislang zwischen dem 30.11. und dem 18.12.1609 bzw.

19.1.1610 astronomisch datiert.

In "Die Maltechnik" geht der Autor auf die malerische Pinseltechnik (ohne erkennbare Vorzeichnung neben dem Kreis mit der Reissfeder) ein, wobei das "damit viel leichter erzielbare 'Zweite Licht' [das Reflexlicht der Erde], das von Cigoli und von Künstlern ähnlich und allgemein bei der Wiedergabe von runden bzw. sphärischen Gegenständen schon lange benützt wurde, gemeint ist. Der Rezensent vermutete schon oben auch aus anderen (qualitativen) Gründen eine Mitwirkung eines Künstlers bei diesen das unmittelbare Seherlebnis viel stärker realistisch, impressionistisch wiedergebenden Zeichnungen. Die Radierungen sind etwas didaktischer und informativer. Man müsste auch z.B. die beigegebenen Ziffern graphologisch untersuchen. Bei der Funktion dieser Zeichnungen in "Die Korrektur der Radierungen des Sidereus Nancius" kommt der Autor zu dem Schluss, dass sie keine Vorbilder sind, sondern die Fehler und Defizite (z.B. Massstabssprünge) korrigieren sollten und mit "Der Plan [vom 19.3.1610] zum Neudruck" in Verbindung stünden, den Galilei mit Kupferstichen von einem schon nach Padua engagierten 'Profi' versehen lassen wollte. Aus einer Stelle des besagten Briefes vom 19.3.1610 gegenüber dem Sekretär des Herzogs wird geschlossen, dass Galilei selbst einen ganzen Mondzyklus mit "grösster Sorgfalt und haargenau ... ein höchst wunderbarer Anblick" zeichnen wollte. Ob er es auch selbst gemacht hat, ist doch fraglich. Der Rezensent wundert sich, dass Galilei erst jetzt so auf Qualität Wert legt und nicht gleich bei den wohl von ihm selbst gezeichneten (und radierten?) Entwürfen für die Radierungen auf Dinge achtete, die in dem Brief vom 7.1.1610 schon angedeutet waren. In "Der Sommer 1610" bringt das Buch durch ein weiteres Schreiben des in ganz Europa eher suspekt (als Plagiator) angesehenen Galilei vom 18.6.1610 einen Hinweis, dass bis dato auch die Florentiner Zeichnungen noch nicht entstanden waren. Man kann aber nicht entnehmen, dass er sie auch selbst gezeichnet habe. Es ist immer nur von verfolgen, verbessern, erkennen, "was (er) gesagt und geschrieben habe", die Rede. Unter dem Ergänzungs- und Revisionsaspekt kommt Bredekamp erst hier zu seiner nicht mehr so genannten "Besiedelungsgeschichte" der Florentiner Blätter, die er jetzt zwischen dem 25.6. und 12.8.1610 entstanden sein lässt: als imitatorisches Visualisierungsprinzip gegenüber der analytischen Verdeutlichung. Galilei habe sich also mehr in die ästhetisch-künstlerische Richtung bewegt. Über die Gründe der Nichtausführung (Kostenfrage, teure Stiche, andere Projekte ...?) wird nicht weiter spekuliert, dafür kommt in "5. Das Teleskop als Reliquie" zur Sprache und zu Gesicht. Dass der selbstbewusste Galilei sich und seine Erfindungen wie seine Prothese Teleskop gut zu vermarkten wusste, wird offensichtlich.

Ob er allerdings sein Teleskop dem Schweisstuch der Hl. Veronika begrifflich genähert sehen wollte und damit auch sich selbst als (wiedergeborener) Christus, scheint doch eher unwahrscheinlich. Der SN wäre dann auch so etwas wie ein N(ovissimum) T(estmentum), "eine höhere Erkenntnis" mit Hilfe des Fernrohrs. In der Tat hat die nach Galileis Tod initiierte Heldenverehrung etwas von einem Heiligen- bzw. Reliquienkult (Linsen-Finger-Reliquie), was Bredekamp mit der gegenwärtigen Körper-Ideologie waidlich ausschlächtet. Wie unser Galilei selber nüchtern opportunistisch darüber dachte, zeigt sein späterer Versuch sein einstiges Teleskop-Vermächtnis den Niederländern 1637 als Modell (Prototyp?) anzudrehen.

Das nächste Kapitel "**V. Bilder der Sonnenflecken**" erschien 2009 unter "IX. Stilformen der Sonnenflecken", wobei man fast daran denken könnte, dass sich die Natur auch in einem Stil sich äussert. Um es jetzt noch eindeutiger zu formulieren: Entdeckung, Abbildung/Wiedergabe und Erklärung der Sonnenflecken, deren Aktivitäten starken periodischen Schwankungen unterliegen. Das Unterkapitel "1. Erste Vorstösse von Kepler, Harriot, Fabricius" wurde noch um die Chronik des John von Worcester anlässlich einer Sonnenfinsternis (?) vom 8.12.1128 (Abb.166) erweitert. Schon 2007/09 wurde dem Ostfriesen Fabricius der ignorierte Primat der wissenschaftlichen Erforschung der Sonnenflecken (als Wolken) zugesprochen. Und ähnlich wie in den früheren Versionen erscheint jetzt der Galilei-Konkurrent aus Ingolstadt Christoph Scheiner "2. Scheiners Systematisierung der frühen Serien", seine "Methode", "Scheiners erste, zweite und dritte Serie" (Oktober 1611 - April 1612) mit Hilfe seines Helioskops und den damit gewonnenen Einblicken (und Einsichten) und ausgeführten Zeichnungen ... (als) unabdingbares(s) Instrument der Himmelsforschung" zur Demonstration des Phänomens und seiner Veränderung. Ähnlich wie früher stellt Bredekamp heraus, dass Scheiner, der sich (platonisch? vor der aristotelischen Lehre?) als der hellenistische Maler Apelles versteckend ausgab, zumindest in den veröffentlichten Ätz-Radierungen von Alexander Mair die Flecken konturiert und korpuskulär ("verdickende Klumpen") wiedergegeben liess und deswegen auch sie als Asteroide, Planeten ansah ("Evidenz"). Aus "Galileis und Cigolis Reaktionen" (auf Scheiner) wurde jetzt "3. Galileis und Cigolis koordinierte Reaktion" und "Scheiner, Galilei und Passignano im Prioritätsstreit". Es ist auffällig und für Bredekamps Position auswertbar, dass Künstler, Wirkliche wie Cigoli und Passignano, Nominelle wie Scheiner und ein Postumer (aber hier schon stark zurückgestutzt) wie Galilei bei dieser Sonnenfleckengeschichte beteiligt sind. Als Erklärung könnte man

anführen, dass es sich vordergründig um ein visuelles, ästhetisches Phänomen handelt. In dem geschilderten Prioritätenstreit wird das unschöne, an heutige Manipulationen erinnernde 'ehrenkäsige' Zurück- oder Zurechtdatieren, Verleugnen, Totschweigen auf Seiten Galileis und die intuitive richtige Einschätzung der Sonnenflecken als direktes solares Phänomen durch Passignano und auch der anregende Einfluss Cigolis deutlich. In "Galileis erster Serie (12.2.1612-3.5.1612)" sieht Bredekamp wie schon 2007/09 sich ein "neuer Darstellungsstil" entwickeln. Galilei hat am 12.2. drei Flecken entdeckt, wovon einer weniger dunkel oder schwarz und nicht abgegrenzt, terminiert (von Bredekamp immer mit "unvollkommen" übersetzt) war. Bei den letzten Zeichnungen waren die Sonnenflecken noch stärker unterschiedlich hell gefärbt und scharf abgegrenzt. Bredekamp meint nun S.195, dass Galilei die Federführung moduliert habe bzw. den "Darstellungsmodus" gewechselt habe bzw. zu einer Gewissheit und zu einem anderen "Denkstil" gefunden hätte. Aber vorerst brachte es Galilei nur dazu an Wolken in einer Sonnenatmosphäre zu denken, während Passignano wie oben schon weiter auf dem richtigen Wege war. Es wird damit auch deutlich, dass das differentielle Sehen nicht gleich zum Ziel führt. Erst die von Cigoli beobachtete (künstlerisch sicher nicht bedeutsame) Erscheinung (S.199), dass die Flecken nie den Rand der Sonne überschneiden und auch gegen den Rand eine ovale Form annehmen, brachte die Lösung. Bredekamp meint dazu, dass auch die in der Florentiner Akademie gelehrte Perspektive vonnöten gewesen wäre. Ein noch simpleres Beispiel mit einer markierten und gedrehten Apfelsine würde dies ebenfalls demonstrieren oder auch das Einträufeln einer viskosen gefärbten Flüssigkeit in einen dünnflüssigen Teig. Warum Galileis Konkurrenten bis dato diese farblichen und förmlichen Feinheiten nicht gesehen bzw. zumindest nicht erwähnt haben, wird v.a. 2007/09 mit Galileis künstlerischer Ader zu erklären versucht. Aber es könnte auch am Augen- Handwerkzeug, an der optischen Qualität, Leistungsfähigkeit (der Helioskope) gelegen haben, wenn Cigoli von der geringeren "Deutlichkeit bzw. Lesbarkeit" schreibt. Der Vergrößerungsfaktor muss aber schon so gross gewesen sein, dass er (wie Galilei?) nur aber differenzierte Ausschnitte der Sonne gesehen hat. Der relativ geringe Durchmesser seiner gezirkelten Sonnenscheiben (3,7 cm) deutet eher auf ein gering vergrößerndes, augenschonendes Helioskop hin, dessen relativ kleine Projektion nachgezeichnet wurde vgl. Abb. 248/49. Anfänglich ging es sicher darum erst einmal die Flecken zu entdecken und zu verfolgen. Wie schon 2007/09 versucht Bredekamp Galileis differenzierte Beobachtung und Darstellung/Wiedergabe dahingehend pathetisch zu deuten, dass der Stil zu einem

Erkenntnisträger geradezu kosmischen Ausmasses geworden sei, also dass der Stil quasi noch unbewusst die richtige Erkenntnis schon beinhaltet und auch bedingt. Aber auch die klare Abgrenzung der Flecken hätte aus den obigen Überlegungen auf Flecken an der Oberfläche (Passignano) schliessen lassen können. Die recht realistische, nachgemalte Wiedergabe der Flecken bei Galilei spricht für ein gutes, kritisches (forschendes, aber nicht unbedingt künstlerisches) Auge und ein gutes Teleskop, aber nicht für einen grossen manuell-visuellen Denkkakt.

Des Autors mangelndes 'Auge' für das Kunst-Praktische zeigt sich erneut in dem Durcheinander bei "Matthäus Greuters Kupferstichen" statt richtiger Radierungen (S.222, 223, 226-228). Das Unscharfe, Ausufernde, Verschwommene scheint Greuter durch Kalt-Nadel oder Stichel-Einsatz wiedergegeben zu haben. Insofern ist Bredekamps letzter Abschnitt von S.230 als "Zwang zum Kupferstich" etwas modifiziert zu lesen. Ein Blick mit der Lupe in einen Originalabzug brächte hier gleich den endgültigen Beweis. Die Abbildungen sind leider wie in den vorangegangenen Auflagen teilweise überschärft und z.B. Abb.288 zu gering aufgelöst. Durch moderne Interpolationsverfahren hätte man den Pixel-Charakter wenigstens etwas optisch beseitigen können.

Den Abschnitt "5. Das internationale Netz der Sonnenforscher" mit Überregionale Absprache", "Das kooperative >>Endgericht<< der [über die] Aristoteliker" findet sich ähnlich auch in den vorangegangenen Versionen. Bredekamp wiederholt noch einmal seine These, dass nur durch den "Stil seiner Zeichnung" der Indizienbeweis im Endprozess gegen die Aristoteliker gelungen wäre.

Das Kapitel "**VI. Kunst als Aktionsraum**" wäre besser mit Galileis Kunstambiente oder Galileis Kunst-Künstler-Umgebung betitelt. Das erste Unterkapitel "Parteinahme in Fresko und Theorie Galileis und Cigoli" bringt etwas nach hinten geschoben das seit Spätsommer 1610 begonnene 'Mondfresko', wo neben Elsheimer die erste Auswirkung des neuen Bildes vom Mond künstlerisch eine Anwendung fand. Nach nochmaliger Lektüre scheint es so zu sein, dass Cigoli im Oktober die Aufteilung zumindest in der Laterne machte und nach Galileis Vermessungshilfe Frühjahr 1611 im selben Jahr die 'Apokalyptische Madonna in der Mandorla' (keine Immaculata) und deren pockennarbigem Mond(sichel). Das eher in der Tradition von Correggio stehende Fresko wurde wieder mit Tassos Klarheit, Evidenz, Sichtbarkeit verquickt. Dass Cigoli sich am 16.10.1610 dabei als Vorlage einen SN von Galilei erbeten hätte, ist nach dem auf S.244, Anm.12 gebrachten Zitat nicht eindeutig; Cigoli wünschte sich, dass der SN auch auf Italienisch erscheinen

sollte. Neben dem schon genannten Mathematiker ohne Zeichnung (= Geometrie) als nur ein halber Mathematiker und letztlich ein Blinder bringt das Buch wieder die 'Allegorie des Neides' jetzt wieder mehr auf Galilei und seine Widersacher gemünzt. Und bei dem Beispringen Galileis im Rangstreit der Künste wurde der anscheinend hochberühmte die kunstvolle ("meisterhafte") Nachahmung als Kriterium setzende Text Galileis gar in seiner Authentizität in Frage gestellt. Bei "Cigolis Theorie der Malerei" wird von Bredekamp die Verbindung zur modernen 'Camera oscura' und 'Camera helioscopia' wieder herausgestellt. Das zweite Unterkapitel "Im Zentrum des Kunsthandels", "Galilei und Sagredo", und "Galilei als Kunstkritiker" und "3. Die Förderung von Malerinnen: Gentileschi und Vaiani" bringen keine neuen Erkenntnisse. Die Rolle im vierten Unterkapitel "Galilei als Sachverständiger" bei späteren Mondillustrationen wie den "noch heute den Atem (Nehmenden)" von Claude Mellan u.a. und Galileis Ungenauigkeit Zeigenden sollte man auch nicht zu hoch bewerten. Der anonyme Kupferstich Abb.323 von 1630 sieht eher wieder nach einer Ätzzradierung aus.

Ein Gewinn der Neuausgabe ist zweifelsohne der Abschnitt "5. Porträts als Freundschaftsbeweise". Nur hätte - wie schon gesagt - das Sandrartkapitel von vorne hierher verlegt werden sollen. "Francesco Villamenas Kupferstich" von 1613 soll von Cigoli in Auftrag gegeben worden sein. Ist die eingesetzte 'imago clipeata' auch von Villamena?. Es finden sich keine Bezeichnungen über Maler/Entwerfer, Stecher oder Drucker. Beim Titelblatt für "Il Saggiatore" (Abb.325) steht wenigstens "Villamena Fecit" (für alles?). Auch bei der etwas späteren Porträtgrafik 1624 (Abb.326) von dem römischen Zeichner, Maler, Grafiker und Ritter Octavio Leoni steht nur 'fecit'. Leoni scheint auch der Ausführende der Grafik (Kupferstich und Radierung?) gewesen zu sein und dafür drei farbige Kreidezeichnungen (annähernd gleicher Grösse?) (Abb. 327-329) angefertigt zu haben. Bredekamp widmet sich ihnen auch physiognomisch ausführlich und nimmt an, dass die Mailänder, am unfertigsten wirkende Skizze (Abb.329) als erstes entstanden sei und am authentischsten wäre. Die nummerierte und auf den 16.Mai 1624 datierte Studie im Louvre (Abb.328) sei so etwas wie eine Wiederholung für seinen Porträtkatalog und die in Florenz aufbewahrte, am weitesten durchgearbeitete Variante (Abb.327) komme dem Stich am nächsten. Der Rezensent würde die jetzt relativ aussagekräftig abgebildeten Varianten so einschätzen: die datierte und nummerierte Zeichnung des Louvre ist wohl während einer Porträtsitzung entstanden. Die Mailänder Skizze ist wohl ein späterer, abgebrochener Kopier-Versuch und die Florentiner Skizze entstand auch unter Hinzuziehung des älteren Villamena-Stiches, da etwas Koboldartiges hier wieder hinzugekommen ist.

Als nächstes wendet sich der Autor dem Florentiner Hofmaler "Justus Sustermanns" und seinem 1636 im Auftrag von Elia Diodati entstandenen Altersgemälde Galileis zu. Dass der Blick zu Seite Inspiration, Genie andeuten soll, steht ausser Frage, aber ein "Blick (nach oben) in die Sonne" und die daraus folgende Blendung, Erblindung wie ein Symbol des Erkenntnistraumes" (oder Strafe der Blendung/Verblendung?) ist wieder eine Überinterpretation des Autors, der das Gemälde für "ein grossartiges Beispiel gemalter Philosophie" (oder nur eines gemalten Natur-Philosophen?) hält.

Das Kapitel **"VII Das Buch der Philosophie und der Natur"** entspringt dem Kapitel "XI Kunst als wahre Philosophie" von 2007/09 mit dem Unterkapitel "1. Kunst als Modell der Philosophie" (früher: "Das Modell der Kunst"). Diese erst einmal etwas nichtssagend anmutenden Sätze beruhen auf einer Galilei-Äusserung, dass zwischen dem (wahren, kreativen) (Natur-) Philosophieren und dem (Schriften-) Studium der Philosophie" ein ähnlicher Unterschied bestünde wie zwischen dem Zeichnen (vor und) nach der Natur und dem Kopieren von Zeichnungen (nach der Natur). Dieser Vergleich passt natürlich wieder ganz in Bredekamps Konzept, wie auch der weitere Satz zur Mimesis, dass der Kopist (der unselbständige Nachahmer) nicht zwischen dem guten und schlechten, dem gut nachgemachten vom schlecht repräsentierten (Wiedergegebenen) zu unterscheiden wisse. Dazu und mit dem Hinweis auf das Trügerische der Sinne durch Giulio Cesare Lagalla gegenüber dem Empirismus der Sinne bringt Bredekamp auch noch neu zwei Bildbeispiele wie erstens ein Stich von Joris Hoefnagel nach Pieter Breughel d.Ä., die die angesprochenen Phänomene aufnehmen sollen: gutes oder schlechtes Zeichnen nach der Natur?. Der Autor geht aber nicht auf die Devise (Motto oder Lemma) und das zweifache elegische Distichon als Subscriptio ein: "ARTI ET INGENIO STAT SINE MORTE DECUS (für die Kunst und den Erfindungsgeist steht eine Zierde der Unsterblichkeit fest) und "Pulcher Atlantiades Psychen ad sydera tollens / Ingenio scandi sydera posse docet" (Der schöne Atlasnachkomme (Merkur) trägt die Psyche zu den Sternen und zeigt dem (sterblichen) Geist, dass man bis zu den Sternen (der Unsterblichkeit) erhoben werden kann) und "Ingenio liquidum possim cons(c)endere caelum / Si mundi curas fata levare velint" (Könnte ich mich doch in den klaren Himmel mit meinem Geiste emporschwingen, wenn nämlich das Schicksal die Sorgen der Welt erleichtern wollte). Der Rezensent sieht neben der Ethik wieder mehr die schöpferische 'Urküche' verbildlicht. Noch 'hermetischer' erscheint das zweite Beispiel (Abb.335) "Zeichner und Begleiter vor einer Lichtung", 1576 von Federico Zuccari. Der Autor meint, dass der rechte "Zeichner seinen [akademischen?]

Degen abgelegt ... um ... den Stift führen zu können" oder um überhaupt bequem sitzen zu können. Weiter meint er die Schulung des geübten Auges (oder besser der Hand?) in der "Rhythmik von Licht und Schatten" als Voraussetzung der Philosophie erkennen zu können. "Die souveränen, modern wirkenden Striche" würden "die gedankliche Sicherheit" (des Künstlers) verraten, aber damit hat es sich bei Bredekamp aber schon. Die zweifarbige Kreidezeichnung scheint auf zwei Blättern eines Skizzenbuches angelegt zu sein. Der nordisch anmutende (Phantasie-?) Wald wirkt für einen italienischen Künstler (angeblich Zuccari) seltsam exotisch. Vielleicht ist der Zeichner auf der rechten als 'vita activa' und der pausierende Esser auf der Linken etwas ruinösen Seite mit dem Waldkreuz samt Arma Christi (Lanzen mit Essigschwamm) als vita voluptuosa, o.ä. zu deuten. Ein wirklicher Bezug zu Galilei oder den gerade angesprochenen Fragen ist für den Rezensenten nicht erkennbar.

Das in Buch S.294 angesprochene Problem des guten (kreativen) Malers - nicht unter den Eklektikern - sei er ein noch so guter Kopist - zu finden sein wird. Der Rang des Malers wie ... des (Natur-) Philosophen hänge so von seinem Einsatz des Auges ab. Alle tiefere Erkenntnis beruhe auf einem künstlerisch geschulten Blick (der Natur) und in ihr Buch ab. Mit "2. Die Buchstaben der Philosophie" und "Das Universum als permanente Sichtbarkeit" geht Bredekamp auf die bekannte Stelle in 'Il Saggiatore' ein, dass "die [Natur-] Philosophie in jenem grossartigen Buch geschrieben" sei, "das uns fortwährend offen vor Augen steht", " ... in mathematischer Sprache wie Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren". und erstaunlicherweise nicht als Zahl. 1641 kamen noch Kugel, Kegel, Pyramide u.a. hinzu. Es fehlen allerdings z.B. die Kegelschnitte wie Ellipse, Hyperbel, Parabel, was Bredekamp mit einem Verhaftetsein in der Renaissance aber vielleicht Panofsky nach auch mit dem platonischen Euklid und weniger dem Apollonius zu erklären wäre. Der Autor meint aber eine stereotype Fehldeutung hier feststellen zu können, weil das "Buch der Philosophie" mit dem "Buch der Natur" immer gleichgesetzt werden würde, während (nur) das Universum und weiter eingeschränkt nur das Weltall oder der Himmel (ohne Erde) gemeint sei. Und ohne Anschauung (und Beobachtung) des Himmels gäbe es keine Philosophie. "Eine strenge Philosophie des Sichtbaren (= Empirismus?) sei eine Folge des Aufstiegs der Perspektive in das Zentrum der Mathematik".

In dem folgenden Unterkapitel "3. Die Ambivalenz der Geometrie" werden von Bredekamp die Ablehnung der Algebra, der Ellipsen trotz deren Anschaulichkeit oder ihrer unplatonisch aristotelischen Komplexität mit Hinweis auf den labyrinthisch-

unrenaissancehaften Charakter erklärt, aber er spricht auch von der Ausgrenzung Giordano Brunos (und Keplers). Wenn es vor allem um das Anschauliche, den sinnlichen Effekt, die (künstlerische) Empfänglichkeit Galileis geht, bleibt etwas unverständlich, warum er mit seiner Mikroskop-Konstruktion nicht auch in die Welten des Kleinen mehr und mit seinem Verstand ein- bzw. oder sie gar durchdrungen hat. Dass vielleicht weil sich nach Anm.36, S.300 Geruch und Farbe der sinnlichen Rezeption (= Durchdringung?) entzogen trotzdem die Sinne (= Apperzeption?) die Schlüssel der Naturerkenntnis seien.

Der nächste Abschnitt "4. Die Freiheit des Überflusses" auf der Suche nach den Grundverständnissen Galileis vereint wieder ein Sammelsurium wie Diskussion über das Fremd- (Zweite) und das Eigenlicht des Mondes, eine Theorie der Schönheit und eine Interesselosigkeit (spielerische Freiheit) und eines Überflusses, eine abgelehnte Beurteilung eines Teleskops mit dem Hinweis auf das Eigene nach einem Satz Euklids gebaut wäre. Die Zeichnungen würden die "Sphäre" (oder Ebene?) der Geometrie" (= Durchdringung) und der Phänomene (= ungefilterte, teilweise chaotische Seheindrücke?) überspannen.

Der letzte Abschnitt "5. Erkenntnis und Form" ist eine Art Zusammenfassung und Ausdruck des "Denkstils" (= Ideologie) von Horst Bredekamp: Galilei habe die 'Kunst' (= Bildende Kunst?) als intellektuell anspruchsvoller als die Schulphilosophie (= Schulweisheit?) erachtet. Die "neue Philosophie" (= Naturphilosophie?) habe ein geübtes Auge und eine "geschulte Hand" als Basis (= Voraussetzung?), daher hätten die Künstler eine wichtige Rolle gespielt. Wenn Galilei wirklich selbst so sehr ein Künstler gewesen ist, warum hat er so viele Künstler nötig gehabt?. Der "Darstellungsstil" (z.B. Konturauflösung) der Stiche" (zumeist Radierungen) würde eine neue Sicht des Kosmos präsentieren. Auch die Serialität und der Forscherverbund seien ein neues Phänomen. Die instrumentelle Forschung (z.B. Teleskop) habe schnell und präzise zu erfolgen. Galilei, Cigoli, Mair und Greuter wären "stilsichere Künstler" gewesen, "die diese Ära geprägt hätten". Mair und Greuter waren zweitrangige handwerkliche Kupferstecher und Galilei, der immer bedauerte kein Bild je hätte malen können, ist nur als Künstler greifbar, wenn ihm die Florentiner Zeichnungen zugewiesen werden könn(t)en.

Letztlich beruft sich Bredekamp auf Ludwik Flecks "Denkstil" beim Paradigmenwechsel in der (Natur-) Wissenschaft, wobei "Sehstil" und "Darstellungsstil" (manuelles Denken) in einem noch genauer zu definierenden Wechselbeziehung stehen. Vor allem sollte der Autor über seinen eigenen 'Denk- bzw. Schreibstil' sich noch genauer Rechenschaft geben.

Die Zeichnung konstruiere das Erforschte, helfe der sprachlichen Präzisierung, den Zeitaspekt, den Vergleich zu veranschaulichen, und erlaube transnationale Überprüfungen und die (ihre) Form wäre dabei nie neutral (gleichgültig Schema, Kontur, Galilei und Cigoli diffuse). Und als rhetorische Zuspitzung: "Der Malstil entschied das Bild des Alls und letztlich den Denkstil". Galileis Veranlagung (doch wieder) als Künstler hätte ihn die Kunst als (Vergleichs-?) Modell der Philosophie vorbringen lassen. "Seine Schulung in Perspektive" und seine Ausbildung als zeichnender Denker (hätten) dazu beigetragen, das Bild des Himmels zu revolutionieren" - ja und wie sieht das bei Kopernikus, Kepler und anderen revolutionierenden Astronomen aus?. Nach Galilei (bzw. nach Bredekamp) müsse man daher das (fiktive) "Buch der (Natur-?) Philosophie nach den Maßgaben der [bildenden?] Kunst" (docere, delectare, movere?) gelesen werden.

Am glücklich erreichten Ende des Buches steht das Kapitel **"VIII Schluss: Peirces Gewissheit"** als stilistisch-dramaturgische Klammer, die mit der Mitgliedschaft Galileis in der Florentiner Akademie und dem Status Galileis als Künstler anhebt, was aus heutiger Sicht "Überraschung, vielleicht auch Abwehr" erzeuge. Der methodische Ansatz (Galilei als Künstler?) sei "streng genommen anachronistisch" (aus der damaligen Sicht völlig einsichtig für einen 'uomo universale', der Kunst und Naturforschung" in sich vereinte). Bredekamp spielt auch auf die Ähnlichkeit eines Hofastronomen und -Mathematikers mit den Hofkünstlern und die bis ins 18. Jahrhundert währende 'Urküche' von Wissenschaft und Kunst an. Galileis Zeichenkunst wäre nach eigener Einschätzung "zum Endgericht der Aristoteliker" geworden (S.307), während auf S.239 nur von Entdeckung die Rede ist. Letztlich geht/ging es Bredekamp um eine "Rekonstruktion d(ies)es Zusammenhangs von gestaltender Hand und reflexivem Kopf", der (anscheinend) auch heute noch von Bedeutung sei, wie Ch. S. Peirce am Erbe Michelangelos bei Galilei festgehalten habe. Peirce hätte wohl Bredekamp zugestimmt, dass niemand als Galilei "seine Gedanken umfassender in Zeichnungen gefunden, gefasst und entwickelt habe", wobei unter Anm.6 auf eine Literatur verwiesen wird, die im Literaturverzeichnis wieder nicht zu finden ist. Leider nennt Bredekamp nicht, welche der starken intellektuellen Bewegungen der Gegenwart seine Seite des externalistischen Denkens entfalte, bevor er selbst den Schreibstift (oder die Tastatur) aus der Hand legt.

Fazit:

Was soll man nach diesen 307 Seiten noch sagen? Bredekamp hat in dieser Neu-Alt-Version zweifelsohne Verbesserungen erreicht. Der Text ist teilweise konzentriert, teilweise (sinnvoll) erweitert auch durch mittlerweile erstellte, eingearbeitete Einzelaufsätze und klarer aufgebaut. Es fehlt das frühere Motiv der Eile und Beschleunigung. Aber auch die (nur rechte?) "denkende Hand" (so etwas wie die automatisierende neuronale Verknüpfung bei einem virtuosen Instrumentalisten?) im Titel ohne eine moderne, empirisch überprüfte Theorie ist sicher kaum weniger problematisch als zuvor "der Künstler", obwohl dieser immer wieder auch noch auftaucht. Es ist leider kein neues Material von Galilei hinzugekommen, das die Künstler-These untermauern, bekräftigen würde neben den einzig dastehenden Florentiner Pinselzeichnungen. Wie sehr der Autor Galilei und dessen Verhalten internalisiert hat, zeigt sein weitgehendes Ausblenden jeglicher Kritik ab den Versionen 2007/09. So bewundernswert es ist, wie schnell der vielgefragte und -beschäftigte Autor seinen ganzen Text verändert hat, so wäre es gut gewesen, wenn er noch einen grösseren Abstand zu seinem Helden Galilei und seinen eigenen Thesen (seinem Denkstil) gewonnen hätte. Ein Naturwissenschaftler (Naturphilosoph) der damaligen Zeit hätte mit einem halbwegs tauglichen Fernrohr, einer ebensolchen Sehkraft auch ohne künstlerisch-zeichnerische Begabung die Mondoberfläche - wie sie ist - reliefartig richtig gedeutet, und so wie Galilei im 'Sternenboten' verbalisiert. Wenn er noch über zeichnerische Fähigkeiten verfügt hätte, hätte er Vorlagen für einen Kupferstecher liefern können oder selbst diese in Druckgrafik umsetzen können und seine Erkenntnisse damit anschaulich und publik machen können. Bei den Sonnenflecken ging es auch zuerst nur darum diese nachzuweisen. Auch da brauchte man keine künstlerisch-zeichnerischen Fähigkeiten, allenfalls hat man bei den Projektionen mit dem Helioskop die Schattenflecken auf den virtuellen Sonnenscheiben 'nachzustupfeln'. Der diffuse Umriss der verschiedenartigen Sonnenflecken als künstlerisch, malerisch, mimetisch hat bei Galilei bekanntlich zuerst einmal zu einer Deutung als Phänomen der Sonnenatmosphäre geführt. Auf die eigentliche Ursache (Temperaturunterschiede, Magnetfelder u.ä.) ist man erst viel später gekommen. Der neue 'Denkstil' das Endgericht der Aristoteliker ist mehr dem kritischen Sehen und Beobachten als irgendeiner künstlerischen Begabung oder Zeichnung zu verdanken. Selbst Viviani behauptet nicht, dass Galilei erst durch seine künstlerische Begabung diese Entdeckungen hätte machen können. Insofern ist das ganze Buch eine (diesmal etwas gemässigte) tendenzielle Übertreibung und Verzeichnung. Auch jede Kleinigkeit mit den grossen stilistischen und weltanschaulichen Linien verbinden zu müssen, erscheint

problematisch. Das umfassende Wissen der Zeit Galileis und die Kenntnis unserer Gegenwartsströmungen und die gedanklich-rhetorische Begabung Bredekamps stehen dagegen ausser Zweifel, aber etwas mehr Nüchternheit in der Beurteilung Galileis und seiner Zeit wäre angebracht.

Aller guten Auflagen sind drei. Ohne viel Vorankündigung und Aufhebens ist dieses Buch erschienen, das wie auch die hier vorliegende Rezension wohl keiner jemals gründlich lesen wird. Es gibt sicher bessere, aber wenige Beispiele (Doppelhelix, Benzolring) für das Denken, Argumentieren und v.a. Dokumentieren in und mit Bildern jenseits von Kunst als das unter Galilei Vorgebrachte.

(30.1.2015)

So geht es leider weiter ...

Unüber-hör- oder-lesbar waren dann doch kurz vor bzw. nach dem Festakt der Aufnahme Horst Bredekamps in den Orden 'Pour le Mérite' am 1.Juni 2015 mit Hans Belting als Laudator diese beiden Stimmen oder Schriften in **Die ZEIT** Nr. 22 vom 28.Mai 2015, S.42 von **Sven Behrisch** ("**In schwerer See - Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp war der Star seiner Zunft . Bis er vor ein paar Jahren auf eine Fälschung hereinfliegt – Nun bekommt er den Orden Pour le Mérite – zu Recht?**") und im **SPIEGEL** 24/2015, S.130-133 vom 6.Juni ("**Der Mondfälscher-Kunstskandal – Der Italiener Marino Massimo De Caro fälschte Galileis berühmten 'Sternenboten'. Der vermeintliche Wert: zehn Millionen Dollar. Händler und Experten fielen auf ihn herein. Ein Besuch im Hausarrest**") von der schon oben genannten **Ulrike Knöfel**.

Behrisch bedient sich in seinem aus einem Interview entstandenen Versuch eines Porträts des Hanseaten Horst Bredekamp - Sohn eines hohen Offiziers der Reichs- und Bundesmarine - der Seemanns-Bilder-Sprache, und er hätte vor dem gegenwärtigen Hintergrund des Berliner Stadtschlusses mit dem sinnmachenden Humboldt-Forum von dem beispielhaften 'ikarischen Sternen'-Absturz als einer für einen souveränen Schwimmer nicht den Untergang bedeutenden Notlandung in irdischen Gewässern oder von der 'phönizischen', aber eher ungeläuterten Wiedererhebung des nunmehr E-Meritierten oder Meritierenden aus dem Fälschungssumpf z.B. zum Marbacher 'Vorlass'-Ruhmestempel berichten können. Im Artikel bleiben die "viele(n) Kritiker" der "skandal(ösen)" Ordens-Verleihung bzw. Aufnahme ungenannt. Aber wenn Hans Belting

zu dieser 'Elite' gehört, warum denn nicht auch Horst Bredekamp, und wenn er so etwas nötig hat?. Dass Letzteren "2012" (besser: 2013/14) "nur wenige Kunsthistoriker" verteidigten, ist wenig verwunderlich. Der Verfasser dieser Zeilen kann sich an nicht einen einzigen erinnern. Der etwas ältere Mentor des "sehr emotionale(n) und empfindliche(n)" Bredekamp, Martin Warnke, beschreibt jetzt aber die absehbar schnelle und erfolgreiche akademische Karriere nach dem grossen originellen, "echten Wurf" mit der aber doch vom 'Zeitgeist' nicht ganz unbeeinflussten "Dissertation über die Bilderstürme" ("Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution", Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975). Bredekamps von Behrisch angedeutetes Anliegen des Ausscherens aus dem Geleitzug der Literatur- und Geschichtswissenschaften, ja der Bildung einer kunstgeschichtlichen Vorhut für "was die Welt im Äussersten [= Sichtbaren, Vorstellbaren, Anschaulichen?] zusammenhält", ist ja eigentlich sehr loblich, nur muss man dann wirklich "die Expertise in (der) Beschreibung und Analyse" (sprich: auch das selbst-kritische 'Auge') dazu haben. Es folgt der ebenso löbliche Hinweis auf Bredekamps Begeisterung und Fähigkeit zur Begeisterung zumindest seines Umfeldes. Auch sein Einsatz für das (interdisziplinäre) Fach und sein befruchtendes Besetzen der wichtigsten kunst-bild-wissenschafts-politischen 'Schöße' kann man positiv sehen (welcher 'wahre' Kunsthistoriker will denn so was schon machen?), weniger eine im Netz bei der Konrad-Adenauer-Stiftung geisternde, peinliche, vermeintliche Schützenhilfe für die damalige Bildungs-Wissenschaftsministerin und jetzige Botschafterin beim Vatican. Wenn der immer noch aktiv den Volkssport Fussball betreibende und gediente ehemalige Seeoffizier Bredekamp seinerzeit – wie er vorgibt - wirklich "jeden Dünkel" verloren gehabt hätte, wäre wahrscheinlich die Sache mit dem 'Sternenboten' anders verlaufen. Neu – wenigstens für den Schreiber dieser Zeilen – ist in diesem Artikel Bredekamps anfängliches naturwissenschaftliches Medizinstudium (einschliesslich bis zum 'Präp-Kurs'), was die spätere Ausrichtung auf die Kunst- und Wunderkammern, Darwin u.ä. gar nicht mehr so verwunderlich erscheinen lässt. Im weiteren Interview hat sich Bredekamp anscheinend über den erweiterten Bildbegriff ausgelassen, in dem das Kunstbild nur (noch) eine Subspezies innerhalb des Visuellen ist. Er beruft sich dabei auf die verehrten verstorbenen Geistesheroen wie Aby Warburg, Erwin Panofsky und den noch überaus aktiven Hans Belting, um dann doch mehr auf seine eigene und nachvollziehbare Auffassung von einer (objektiven) 'Potenz' des Bildes (vgl. 'Bildakt') hinzuweisen, aber auch auf seine projektive, angeblich heutzutage verbotene Leidenschaft-Pathos-Formel-Forderung (allerdings ohne die phänomenologisch-hermeneutische 'Epoché'?).

Dass Bredekamp im Kurswechsel des 'Iconic Turn' über Wissen und Erkenntnis nicht nur in Wort/Schrift/Begriff sondern im prä-para-logischen Bild oder Anschaulichkeit oft zeitlich geschickt sich so seine Gedanken machte anhand der grossen Namen Hobbes, Leibniz, Darwin, Karl der Grosse ist auch nicht zu kritisieren, aber eher, dass er sich dabei ähnlich wie Gilles Deleuze (schon 1988) quasi physiognomisch auf Ur-Formen wie die Falte, Koralle, Vexierbild und bei Galilei auf dessen künstlerisch-denkendes 'Händchen' kaprizierte; und so wurde der 'SNML aus dem Nichts' auch als d i e Sensation von Bredekamp und Team "verkauft(en)". Behrisch schreibt, dass mit der Entlarvung als Fälschung nur Bredekamps "Kompetenz im Umgang mit Originalen" berührt sei, aber nicht seine These von Galileis zeichnerischer Ertastung der Welt. Leider hat der Verfasser dieser Zeilen auch hier weiter oben schon erhebliche Zweifel anmelden müssen. Bedauerlicherweise ist ihm das Galilei-Buch Bredekamps erst Ende 2012 in die Hände oder Augen gefallen. So hätte er trotz einer "Armada von Experten" gleich qualitative Zweifel an der Echtheit der Tuschezeichnungen angebracht. Man hätte von Anfang an nur einen auf Qualität bedachten Künstler oder Fälscher beiziehen müssen. Dass nur Bredekamp das nötige Wissen für die Fälschung ("Showdown" mit "Kompliment") gehabt habe, gehört in die obige Rubrik 'Dünkel'. Es hat nur der guten Florentiner Zeichnungen, der mässigen Radierungen des SN, der bekannten Aufnahme in die Luchs-Akademie Federico Cesis, deren später verscherbelter Bibliothek, eines gierigen Händlers, eines gerissenen 'Italieners' und natürlich eines verführbaren 'Experten' bedurft. Während Behrisch noch einmal Wolfgang Ullrich als bekannten Hauptkritiker nennt, zitiert er einen anonym bleiben wollenden Kunsthistoriker-Kollegen, der Bredekamp vor dem unpassenden Vorwurf der Schludrigkeit (eher Verbohrtheit) in Schutz nimmt, aber von ihm ein auch hier immer wieder vergeblich erhofftes einfaches, nicht beschönigendes Zugeben des Irrtums (nicht nur dass, sondern wie der Betrug möglich bzw. warum er dann nicht anders der Öffentlichkeit 'verkauft' wurde) erwartet. Die Kehrseite von Bredekamps messianischer "Suggestionskraft" sei alles Kritische auszublenden. Nach Bredekamp gäbe es ohne Mut zum Originellen, ja auch zum Fehler nur das langweilige Mittelmass (vgl. 'Dünkel') - ohne Selbst-Kritik gibt es nach unserer Meinung nur Legendenbildung, Windmacherei u.ä.. Behrisch fasst dies etwas ironisch in gleichzeitigem Mut und Übermut, Leidenschaft und Übertreibung, Entzündung und Entzündender zusammen, als ein Kunsthistoriker, der seinen Bildern ähnlich werde, der also auch ein lebendes Bild des nicht vor Fälschung sicheren Kunsthistorikers abgibt. Der Schlussabschnitt von Behrischs Artikel zeigt noch einmal deutlich den seilschaftlichen Spitzenwissenschaftsbetrieb mit

dem auf zumindest zwei Hochzeiten gleichzeitig tanzenden (heute: multitasking betreibenden), modernen vielseitigen Kunsthistoriker und jetzigen Ordensmitglied auf Lebenszeit möglichst immer am (und auf dem richtigen) Ball - Über die 'Galilei-Version Nummer 3' (findet sich) übrigens: kein Sterbenswörtchen.

In dem **SPIEGEL-Artikel** dreht sich dagegen das meiste um den Urheber des SNML. Beeindruckend und entlarvend füllt fast die ganze erste Seite eine der erfundenen oder besser: nachempfundenen Tuschezeichnungen in doppelter Grösse. Dass Bredekamp, der das 'Original' sicher auch mit Vergrösserungsglas lange Zeit und ungestört in den Händen und vor den Augen hatte, nicht richtig dieses reichlich unverstandene, plumpe Nachfahren z.B. des grossen Kraterrandes oder der Tag/Nachtgrenze, und die schwächliche Flachheit gesehen bzw. geglaubt hat, darin eine geniale Fahrigkeit erkennen zu müssen, hängt als bleibender Makel auch auf der neuen Ordensweste.

Wie Nicholas Schmidle im Jahre 2013 besuchte die SPIEGEL-Mitarbeiterin Ulrike Knöfel wohl vor kurzem den Fälscher De Caro in dessen vielleicht noch bis 2019 andauernden Hausarrest in Verona. Während der betrogene Verfälscher oder Erfinder des Galilei-Bildes Bredekamp augenscheinlich zu neuen und höchsten Ehren aufgestiegen ist, scheint der Fälscher oder Erfinder der Galilei-Zeichnungen De Caro doch (auch gesundheitlich) angeschlagen. Von der Redakteurin auf Bredekamp angesprochen antwortet De Caro mit welchen ironischen Hintergedanken auch immer, dass er ihn für einen der besten Kunstgeschichtler halte, und dass er ihn sogar "anbete" (io adoro, venero lui?). Über der (Kunst-) Wissenschaft, dem (Rara-) Handel läge wohl eher nach Knöfel noch eine grosse dunkle Wolke. De Caro deutet an, dass er Hinter-Mittels-Männer, oder Auftraggeber gehabt habe. Dann kommt man auch auf den 'Sternenboten' zu sprechen: man wundert sich allgemein wie oben, dass wohl wegen der 'Aura', der übertriebenen Ehrfurcht nicht eine an einer unauffälligen Stelle entnommene Papierprobe destruktiv ausgewertet wurde. Das Weitere ist v.a. die längere Geschichte des Betruges bzw. der Deals von De Caro und seines Berlusconi-Umfeldes einschliesslich seiner argentinischen und ukrainischen Kumpane. Der mitangeklagte und -verurteilte Münchner Antiquar Herbert Schauer sei völlig unschuldig. Dessen Kollege in New York, Richard Lan, hält sich jetzt gegenüber dem SPIEGEL auffällig sowohl verbal wie schriftlich ganz bedeckt. Letzterer habe Bredekamp diesen Sensationsfund mitgeteilt, obwohl für die Fachwelt dann eher der Eindruck einer eigenen Entdeckung Bredekamps vermittelt worden sei.

Die Redakteurin hat auch noch einmal mit dem jetzt als Aufdecker der Fälschung (durch

einen mitkopierten Druckfehler) gefeierten Nick Wilding gesprochen, der anscheinend jetzt endlich ebenfalls von einer nicht besonders guten Fälschung (zumindest bei den Zeichnungen?) spricht, was er in einem noch für dieses Jahr angekündigten, von der französischen Nationalbibliothek herausgegebenen Buch wohl ausführlich darlegen wird. Gegenüber Wilding erhebt jetzt De Caro allerdings den Vorwurf, dass jener zusätzliche, sozusagen 'falsche' Fehler ge-er-funden habe. Durch seine Skizzen als Vorlagen für die Tuschezeichnungen eines argentinischen Restaurators sei der SNML doch sein eigenes Kind. Nach De Caros Angaben wäre das ganze Galilei-Unternehmen für ihn ein Nullsummen-Spiel gewesen. In einer längeren Verteidigung wehrt sich De Caro auch gegen den Mafioso-Vorwurf. Er sei auch nicht wegen des SNML angeklagt oder gar verurteilt worden. Hier hätte eigentlich der geschädigte Käufer Richard Lan dahinter her sein müssen. So aber lagere dieser 'Sternenbote' - wieder als Arrangement Bredekamps - im Berliner Kupferstichkabinett, um im Herbst in einer Ausstellung über Fälschungen (vielleicht gar mit Kommentar Bredekamps?) zu dienen. In dem Infoblock findet sich Grundlegendes über den SNML und nochmals der Hinweis auf die genannte Ausstellung ... und das Rad der SNML-Geschichte scheint sich doch noch etwas weiter zu drehen.

(18-06-2015)

und ohne Kommentar:

Vortrag über eine berühmte Galilei-Fälschung

Pressemitteilung Nr. 87/2016

27. Juni 2016

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp spricht über „Der New Yorker Sidereus Nuncius. Punkt für Punkt“

Um eine Aufsehen erregende Fälschung einer Ausgabe von Galileo Galileis Buch „Sidereus Nuncius“ geht es in einem Vortrag, zu dem die Universitätsbibliothek Heidelberg am Donnerstag, 30. Juni 2016, einlädt. Der international renommierte Kunsthistoriker Prof. Dr. Horst Bredekamp von der Humboldt-Universität zu Berlin berichtet darüber, wie er Zielscheibe eines raffinierten Betrugs wurde. Der Wissenschaftler wird die Fälschung erörtern und mit Hilfe einer stark vergrößernden Spezialkamera für Dokumente Details aus dem Band vorführen und analysieren. Die Veranstaltung gehört zum Begleitprogramm der Ausstellung „FAKE: Fälschungen, wie sie im Buche stehen“, die aktuell in der Universitätsbibliothek zu sehen ist. Der Vortrag mit dem Titel „Der New Yorker Sidereus Nuncius. Punkt für Punkt“ findet im Handschriftenlesesaal der Bibliothek, Plöck 107-109, statt und beginnt um 18.15 Uhr.

Den Betrug initiierte 2005 der italienische Antiquar, Privatgelehrte, frühere Bibliotheksdirektor und Bücherdieb Marino Massimo De Caro. Er fälschte nicht irgendein Exemplar von Galileos 1610 erschienener Schrift „Sidereus Nuncius“ („Der Sternenbote“),

in der der Astronom seine mit einem Teleskop gemachten Beobachtungen mitteilte, sondern De Caro wählte eine Ausgabe, in der Galileo vermeintlich eigenhändige Mondzeichnungen per Hand eingetragen hatte. „Die 2007 von Horst Bredekamp vorgenommene Präsentation und Auswertung dieses Bandes galt seinerzeit als wissenschaftliche Sensation – bis das Buch 2012 als Fälschung entlarvt wurde“, erklärt Prof. Dr. Henry Keazor vom Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. „Da Bredekamp seit den 90er Jahren die These vertreten hatte, dass Handzeichnungen für Galileis Erkenntnisprozess von zentraler Bedeutung gewesen waren und er ihn daher mit Künstlern verglichen hatte, war er die naheliegende Zielscheibe für De Caros Betrug.“

Der gefälschte Band, der normalerweise in New York verwahrt wird, ist zurzeit in der Heidelberger Ausstellung zum Thema Kunstfälschung zu sehen. Die Schau mit mehr als 200 Exponaten wird noch bis Mitte Februar 2017 gezeigt.

Seitenbearbeiter: [E-Mail](#)

Letzte Änderung: 27.06.2016

(01-10-2016)

Wahrscheinlich rechtzeitig zum Ende der Haft oder besser des gemütlichen Hausarrestes von Marino Massimo De Caro sendete ARTE am 1. Juni 2019 einen 52-minütigen Film **„Der gefälschte Mond von Galileo Galilei – Auf der Spur eines Skandals“** von Pierre-Olivier François, in dem die damaligen Hauptakteure wie der grossspurige Fälscher, mondsüchtige Bücher- und Galilei-Narr De Caro, der renommierte deutsche Kunsthistoriker und (selbst-)bemitleidenswerte Fälschungsoffer Horst Bredekamp, der ebenso berühmte Physiker und alte weise kritische Seher Owen Gingerich und der junge Wissenschaftshistoriker und Fälschungsaufdecker Nick Wilding neben einigen Antiquaren, Bibliothekaren und dem Berliner Materialexperten Oliver Hahn etwas nachgestellt nochmals auftreten durften. Der Film endet damit, dass De Caro eine neue Fälschung schon einmal vorsorglich ankündigt. Wenn auch wieder gefälschtes Bildmaterial dabei sollte – der grösste, gleich auffallende Schwachpunkt bei dem SNML, wie wir oben hoffentlich zu Genüge gezeigt haben, und was im Film leider wieder nicht zum Ausdruck kommt – bleibt nur zu hoffen, dass diesmal ein Kunsthistoriker mit gutem, (selbst-)kritischem Auge und ohne verblendende Sensationslust so ein ‚Machwerk‘ rechtzeitig in die Finger und zu Gesicht bekommt.

(03-06-2019)