

Elisabeth Oy-Marra,
Irina Schmiedel (Hg.)

ZEIGEN ÜBERZEUGEN BEWEISEN

Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur,
Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit

ad picturam

Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel (Hg.)

Zeigen – Überzeugen – Beweisen

Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur,
Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit

Elisabeth Oy-Marra, Irina Schmiedel (Hg.)

ZEIGEN ÜBERZEUGEN BEWEISEN

Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur,
Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit

Titelbild:
Theodor Kruger nach Franciabigio,
Segnung Johannes des Täuferers durch Zacharias (Detail).
© Rijksmuseum, Amsterdam.

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel (Hg):
Zeigen – Überzeugen – Beweisen.
Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft
und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit

ad picturam, Merzhausen 2020
ISBN: 978-3-942919-07-4 (Printausgabe)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):

eISBN: 978-3-948466-47-3 (PDF)
URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-697-2
DOI: 10.11588/arthistoricum.697
Lizenz CC-BY-NC-SA

Umschlagentwurf, Layout und Satz: ad picturam
Website: ad-picturam.de
Druck und Verarbeitung: digital art book, Esslingen
Made in Germany

Inhalt

<i>Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel</i> Einleitung	7
<i>Florike Egmond</i> The <i>ad vivum</i> Conundrum. Eyewitnessing and the Artful Representation of Naturalia in Sixteenth-Century Natural Science	33
<i>Frances Gage</i> »It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini's <i>Considerazioni sulla pittura</i> and in Early Modern Connoisseurship	63
<i>Eva Struhal</i> Filippo Baldinucci's Autopsies. Autopsy and Art Theory in the <i>Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno</i> (1681) and His <i>Lettera a Vincenzo Capponi</i> (1681)	89
<i>Heiko Damm</i> Berninis Expertisen. Künstlerurteil und Laienkompetenz im Spiegel der Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou	111
<i>Lorenzo Pericolo</i> Die Leber, das Herz und das Gehirn. Francesco Scannelli und der Körper der Malerei	177
<i>Elisabeth Oy-Marra</i> Autopsie, Aufzeichnung und Bildkritik. Das Paradigma der Augen- zeugenschaft und der Diskurs über den Aussagewert der Kopie bei Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori und Sebastiano Resta	215

<i>Irina Schmiedel</i> Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios	257
<i>Claudia Reufer</i> Geordnete Unordnung. Ästhetische Evidenzerzeugung im Pariser Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis	289
<i>Simonetta Prosperi Valenti Rodinò</i> Storia dell'arte in figure. I libri di disegni di padre Resta in Italia	317
<i>Francesco Grisolia</i> Sebastiano Resta e la regia del Disegno. Il caso dei <i>Trattenimenti pittorici</i> agli Uffizi	331
<i>Annkatrin Kaul</i> Vom Deuten zur Deutung. Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des <i>Codice Resta</i>	361
<i>Ingrid R. Vermeulen</i> A Display of Prints in the Dresden Kupferstichkabinett, c. 1728–1750. Exhibiting German Art in Western-European Comparison	391
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	419
Index	423
Tafeln	431

Einleitung

»*Chi fa esperienze accresce il sapere;
chi è credulo aumenta l'errore.*«¹

»Wer selbst nachforscht, trägt zur Vermehrung des Wissens bei; wer leichtgläubig ist, vergrößert den Zweifel.« – Dieses arabische Sprichwort aus der Sammlung des niederländischen Orientalisten Thomas Erpenius stellte der Mediziner und Naturforscher Francesco Redi (1626–1697) aus Arezzo seinen *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* (1668) voran. Redis Brieftraktat an den Gelehrten und Freund Carlo Dati (1619–1676) beinhaltet eine ganze Reihe minutiös beschriebener Experimente und Beobachtungen sowie einige Kupferstiche, die der Widerlegung der im 17. Jahrhundert noch immer weit verbreiteten These einer Spontangenesse von Insekten und anderen Kleinlebewesen dienen.

Ganz im Einklang mit dem Titel des Werks und dem eröffnenden Zitat kommt der eigens gemachten Erfahrung [*esperienza*] eine tragende Rolle zu, wobei die inhaltliche und die sprachliche Ebene in den Traktaten und Aufzeichnungen Francesco Redis wie auch in den *Saggi di naturali esperienze* (1666) der *Accademia del Cimento*, zu deren Mitgliedern Redi ebenfalls zählte, aufs Engste miteinander verbunden sind.² Die Autopsie als eigene Anschauung und Quelle der eigenen oder in einer Gruppe von Experten gewonnenen Erkenntnis wird durch die rhetorische Inszenierung – etwa die direkte Anrede eines illustren Adressaten im Brief und den dadurch entstehenden Eindruck einer informellen gelehrten Konversation – für einen weiten Kreis von Leserinnen und Lesern erfahrbar gemacht. Getreu dem Motto der Akademie *provando e riprovando* gründet jene Erkenntnis in der Regel auf mehrfach wiederholten und sich somit bestätigenden Beobachtungen und Experimenten, also wiederum auf der Erfahrung [*esperienza*] der beteiligten Experten [*esperti*].

Ein besonderes Gewicht erhält die eigene Seh-Erfahrung und Erkenntnis gerade dann, wenn sie zur Überwindung fehlerhaften Wissens bestehender Autoritäten herangezogen werden kann. So setzt Redi etwa den Beobachtungen Pietro Andrea Mattiolis (1500/01–1577) zur vermeintlichen Genese von Spinnen aus Galläpfeln eigene entgegen – »flankiert von der reinen und ungetrübten Wahrheit«:

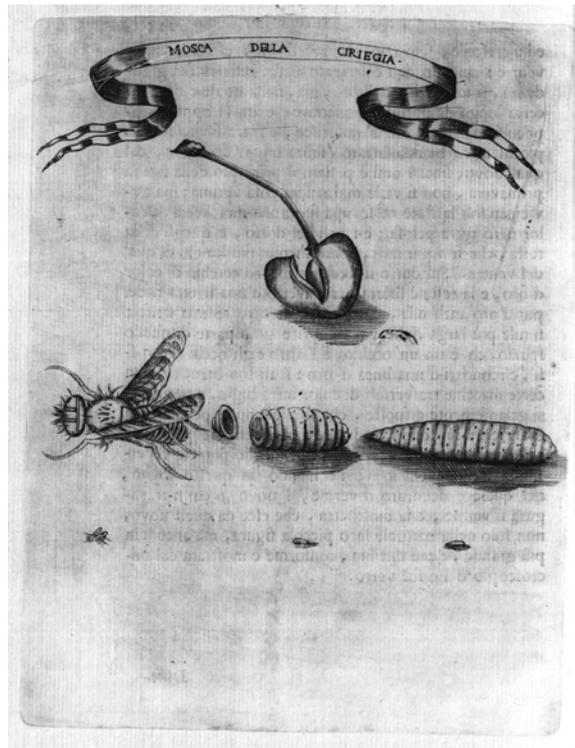
»[...] ich beantworte die zahlreichen Beobachtungen [*esperienze*] Mattiolis ganz einfach mit ebenso vielen Beobachtungen, die das Gegenteil zeigen [*esperimenti fatti in contrario*], und mit der reinen und ungetrübten Wahrheit an meiner Seite [*fiancheggiato dalla mera e pura verità*], wage ich ganz offen zu sagen, dass ich glaube, in einem Zeitraum von drei oder vier Jahren über 20.000 Galläpfel geöffnet zu haben, ohne jemals eine einzige Spinne darin zu finden [...]«³

Im Idealfall resultiert aus solch einer Konstruktion neue Autorität auf Grund von wiederholter bzw. überholter Autopsie, wobei das rhetorische Vor-Augen-Stellen einen ebenso großen Stellenwert einzunehmen scheint wie das Selbst-Sehen und -Erkennen.⁴ Neben jener »bildhaften« Sprache bedient sich Redi in seinem Traktat auch einzelner Abbildungen (Abb. 1) um die »Rhetorik des Experiments« noch eindringlicher werden zu lassen und den unmittelbaren Nachvollzug seiner Argumentation nochmals zu erleichtern.

An diesem Beispiel aus Francesco Redis *Esperienze* wird die zunehmende Bedeutung der Beobachtung und Augenzeugenschaft für den Erwerb neuen Wissens in Auseinandersetzung mit der schriftlichen Überlieferung exemplarisch deutlich.⁵ Dass hier mitunter auf die Verwendung technischer Sehhilfen (»man muss die Augen sehr anstrengen und ein ausgezeichnetes Mikroskop zu Hilfe nehmen«⁶) hingewiesen wird, ist nicht nur deswegen interessant, weil dies *en passant* den selbstverständlichen und kompetenten Umgang mit einem der wichtigsten optischen Hilfsmittel des (Natur-)Forschers im 17. Jahrhundert deutlich macht. Es bestätigt daneben auch das von Ofer Gal und Raz Chen-Morris ausführlich beschriebene Paradox zwischen der für die Entwicklung der neuen Wissenschaft so wichtigen Aufwertung der visuellen Wahrnehmung auf der einen und der wachsenden Bedeutung von optischen Instrumenten auf der anderen Seite, die die als direkte Beobachtung propagierte Wahrnehmung allerdings so stark vermittelten, dass sie bisweilen auch virtuelle Züge annehmen konnte.⁷

Carolin Behrmann und Elisabeth Priedl haben darauf verwiesen, dass der Augenzeuge bereits im antiken Griechenland im juristischen Diskurs eine besondere Rolle spielte, denn der Augenschein war bereits für Antiphon von Rhamnus (ca. 480–411 v. Chr.) ein Synonym von Evidenz.⁸ Auch der Begriff der *historia*, ebenfalls aus dem Griechischen stammend, hebt in seiner ursprünglichen Bedeutung als »Tätigkeit des Augenzeugen-Befragens« auf die Verbindung von Wissen und Sehen ab.⁹ In diesem Sinne meint auch der lateinische Begriff der *historia* den Augenzeugenbericht.¹⁰ Doch erst allmählich bildete sich in der Frühen Neuzeit ein Verständnis der Augenzeugenschaft in enger Beziehung zur Beobachtung heraus. In dieser Verbindung

wurde dem eigenen Sehen ein neuer epistemischer Stellenwert zugewiesen, der eine neue Geltung im Hinblick auf den Wissenserwerb beanspruchte, wenn dieser auch zwischen rhetorischen Konzepten, wie der *demonstratio ocularis* bzw. der *enargeia* als einer Vermittlung von Anschaulichkeit, und einer direkten Anschauung [*autopsia*] im Sinne einer empirischen Sicht und Sichtbarmachung von »Beweisen« oszillierte.¹¹ Selbstredend spielen auch weiterhin »alte«, überlieferte Schriften und Autoren eine Rolle, doch stehen sie nunmehr in einem Spannungsverhältnis zur Autopsie.¹² Die Aufwertung der Rolle der Augenzeugenschaft beim Erwerb neuen Wissens ging deshalb auch mit neuen Geltungsansprüchen einher, denn gegenüber der Berufung auf die anerkannten Autoritäten hatte die Beobachtung den Stellenwert eines Argumentes, das nicht zuletzt durch eine genaue Beschreibung oder durch



1. *Mosca della Ciriegia*, in: Francesco Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl' insetti*, Florenz 1688, S. 122. ETH-Bibliothek Zürich, Rar 1061, <https://doi.org/10.3931/e-rara-12492> / Public Domain Mark.

das Bild festgehalten werden musste.¹³ Erst durch eine solche Vermittlung der Augenzeugenschaft wurde eine neue Autorität erzeugt, auf die man sich beziehen konnte.

Die wachsende Rolle der Beobachtung und mit ihr der Bedeutung des visuellen Überprüfens lässt sich indes nicht nur in den verschiedenen Bereichen der Naturwissenschaften, wie der Medizin, der Botanik oder der Astronomie, nachweisen. Auch in den antiquarischen Wissenschaften, der Künstlerbiographik und der Kennerschaft finden sich deutliche Hinweise auf deren zunehmenden heuristischen Stellenwert. Dass die empirische, auf die visuelle Überprüfung basierende Methode gerade in der sich konstituierenden Kunstgeschichte auf einer Überprüfung tradierter Wissensbestände beruhte, zeigt sich bereits eindringlich in den Randglossen, mithilfe derer Agostino und Annibale Carracci Vasaris Viten kommentierten. Ihre drastischen Kommentare beruhen in den meisten Fällen auf der eigenen Kenntnis der Künstler und ihrer Werke und damit auf ihrer Augenzeugenschaft.¹⁴ Schon früh setzt hier eine Quellenkritik ein, die die rhetorisch-literarischen Grundlagen der Kunstliteratur nunmehr mit »eigenen Augen« überprüfte.

Berühmt geworden ist der Ausdruck der »ispezione oculare«, die Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) in seinem Buch *Le pitture di Bologna* (1686) als zentrale Methodik hervorhob.¹⁵ Die damit verbundenen Strategien des Zeigens veränderten die Gattung der Kunstliteratur nachhaltig. Nicht zuletzt sind hierfür die ausführlichen Bildbeschreibungen in den Viten Giovan Pietro Belloris (1613–1696) exemplarisch.¹⁶ Dass sich Bellori hierfür häufig Kupferstichen bediente, kann auch als Zeichen für den wachsenden Gebrauch von Hilfsmitteln des Sehens verstanden werden. Im Dialog mit dem Kupferstich ließ sich für einen Kunstliteraten wie Bellori die eigene Wahrnehmung sicher besser schärfen als unter den teils widrigen Bedingungen der Betrachtung von Originalen.¹⁷ Gleichwohl hat auch Bellori in seiner späten Schrift *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino* (1695), auf die Elisabeth Oy-Marra in ihrem Beitrag genauer eingeht, die Wahrheit der Kupferstiche nach Raffaels *Schule von Athen* einer genauen Prüfung unterzogen. Eine besondere Verschränkung von Kunstliteratur und Medizin findet sich im *Microcosmo della pittura* (1657) des Modeneser Arztes und Galeriedirektors Francesco Scannelli (1616–1663).¹⁸ Um sein Ideal von ästhetischer Perfektion und religiöser Kontemplation zu propagieren, bedient sich der Autor – wie dies Lorenzo Pericolo in seinem Beitrag zeigen kann – konsequent der Autorität bekannter Mediziner,

also quasi einer ›vermittelten Autopsie‹ der Größen seines Fachs, die er in seiner doppelten Profession kompetent auf das Feld der Kunstbetrachtung zu übertragen vermag. Der ›Körper der Malerei‹ mit seinen Leben spendenden und erhaltenden Organen wird ähnlich dem menschlichen Körper mit den Kenntnissen und Werkzeugen – nicht zuletzt den Augen – des geübten und belesenen Arztes seziert und analysiert.

In den antiquarischen Studien spielte die Berufung auf die Autopsie der baulichen Reste [*vestigie*] des Altertums bereits seit der Renaissance eine bedeutende Rolle.¹⁹ Auch hier lässt sich indes eine Medialisierung der künstlerischen Autopsie in dem Moment beobachten, in dem originaltreue Abbildungen für den antiquarischen Diskurs geschaffen wurden.²⁰ Cassiano dal Pozzos (1588–1657) berühmte Sammlung von Kopien nach der Natur und antiker Objekte zeigt die zunehmende Funktion von Bildern als Instrumente, die es erlaubten, das Gesehene festzuhalten und zu kommunizieren.²¹ Auch im Bereich der Leitwissenschaften der Zeit, insbesondere der der Botanik, war der Rekurs auf genaue bildliche Darstellungen bereits seit langem gängige Praxis. Wie Florike Egmond in ihren Überlegungen zur *ad vivum*-Ästhetik von Pflanzen und Tieren darlegt, war deren semantische Spanne allerdings groß. Dabei kam weniger der Genauigkeit als vielmehr der ästhetischen Überzeugungskraft eine tragende Rolle zu. Beide Beispiele zeigen überdies, wie sehr die Praxis der Autopsie und die mit ihr verbundenen Strategien des Zeigens an spezifische Sammlungen gebunden waren bzw. überhaupt erst zu solchen motivierten. Dies gilt vor allem für die Sammlungen von Nachzeichnungen und Kopien, den sogenannten ›Papiermuseen‹, die Vergleiche erlaubten, welche in einer Sammlung von Objekten kaum möglich waren.

Das genaue Hinsehen und die Überprüfung mit eigenen Augen spielte aber vor allem in der sich konstituierenden Kennerschaft eine große Rolle, mit deren Ausformung schließlich eine nachhaltige empirische Wende in der Kunstgeschichtsschreibung eingeläutet wurde.²² Bekanntlich gab bereits Giulio Mancini (1559–1630) in seinen *Considerazioni sulla pittura* Hinweise darauf, wie man Stil und Alter von Kunstwerken sowie Originale von Fälschungen unterscheiden kann. Frances Gage betont in ihrem Beitrag zu diesem Band indes, dass Mancinis empirische Praxis neben der Übung des Auges auch die Kenntnis kunsthistorischen Wissens voraussetzte.

Ähnlich wie bei Mancini, dessen kennerschaftliche Tätigkeit wir nur noch anhand seiner wegweisenden theoretischen Überlegungen beurteilen können,

lässt sich auch diejenige Filippo Baldinuccis (1624–1671) nur noch bedingt am fragmentarisch überlieferten Material nachvollziehen.²³ Wie Eva Struhal allerdings in ihrem Beitrag für diesen Band zeigen kann, war Baldinucci in Florenz in die verschiedenen künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Zirkel eingebunden und entwickelte seine Methodik in engem Austausch mit derjenigen eines Francesco Redi. Anhand seiner kunsttheoretischen Schriften macht sie deutlich, wie wichtig ihm auch hier die Berufung auf seine Augenzeugenschaft ist. Welche Bedeutung die genaue Inaugenscheinnahme eines Kunstwerks für Künstler, die sich als Kenner betätigten, hat, zeigt der Fall Gian Lorenzo Berninis. Anhand des *Journals* seines Parisaufenthalts im Jahr 1665 kann Heiko Damm darlegen, dass die genaue Prüfung des Werks Voraussetzung für sein Kunsturteil ist.

Demgegenüber zeigen die noch erhaltenen Notizen Sebastiano Restas (1635–1714) in direkter Korrespondenz mit seiner Zeichnungssammlung eine Praxis, die mehr als die reine Augenzeugenschaft mit zeitgenössischen Naturforschern gemein hat.²⁴ Nicht nur dokumentierte er mitunter genau den Erwerb seiner Zeichnungen, auch begründete er seine Zuschreibungen oftmals mit dem Wissen aus der Kunstliteratur und führte all dies den Lesern und Betrachtern seiner Klebealben vor Augen, indem er die Zeichnungen in ein Netz von Literaturzitate, eigenen Hinweisen und Fingerzeigen [*digitae*] vor Augen stellte. Das aus der Beobachtung gewonnene Wissen wird, wie dies Annkatrin Kaul in ihrem Beitrag in diesem Band zeigen kann, in seinen Alben an solchen Stellen von einem Zeigegestus begleitet, der den Blick der Leserinnen und Leser lenken und von seiner Argumentation überzeugen soll.²⁵

Unser Band fragt nicht nur nach Hinweisen auf Augenzeugenschaft in den Wissenschaften und der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, sondern vor allem auch danach, wie sich das aus der Beobachtung resultierende Zeigen auf die Argumentation auswirkt. Die mit der wachsenden Rolle von Autopsie und Empirie verbundenen Strategien des Zeigens, des Überzeugens und Beweisens lassen sich besonders an Restas überlieferten Klebealben – etwa die von Francesco Grisolia rekonstruierten *Trattenimenti pittorici* oder auch die *Galleria Portatile* (Abb. 2) – im Zusammenspiel von Bild/Bild- und Bild/Text-Beziehungen in vielen Spielarten beschreiben. Besonders eindringlich verdichtete er schließlich die aus der Beobachtung und kritischen Befragung der Bilder wie auch des überlieferten Wissens gewonnenen Erkenntnisse im »saggio« *Correggio in Roma*, dessen text- und bildgetragene Argumentations-



2. Pousin zeichnet den zeichnenden Bernini [Zuschreibung Restas], in: Sebastiano Resta, Galleria Portatile, ca. 1705/06, S. 219, Mailand, Biblioteca Ambrosiana (aus: Giorgio Fubini, Cento Tavole del Codice Resta, Mailand 1955).

strategien Irina Schmiedel genauer untersucht hat. Dabei zeigt sich ein instrumenteller Gebrauch der Evidenzbildung durch die Verweise auf Abbildungen, die durch gezielte Nebeneinanderstellungen gerne auch forciert und als Argumente beispielsweise gegen verbreitete Überlieferungen eingesetzt werden. Resta recurriert damit nicht zuletzt auf ein künstlerisches Verfahren der Evidenzerzeugung, wie dies Claudia Reufer in ihrem Beitrag für diesen Band anhand eines Zeichnungsbuchs von Jacopo Bellini in Paris exemplarisch nachweisen konnte. Die Einfügung von abgezeichneten Inschriften und recht präzisen zeichnerischen Wiedergaben von antiken Denkmälern wollen die Authentizität des Ortes und die Beobachtungsgabe des Künstlers bezeugen, womit Bellini sich in den Diskurs des antiquarischen und epigraphischen Interesses seiner Zeit stellt, wodurch das ganze Buch zum Träger und Vermittler seiner intellektuellen und künstlerischen Autorität wird.

Wie sehr schließlich die Erzeugung von Evidenz durch das Zeigen und Zusammenstellen von Bildern auch im Ausstellungsraum für die Visualisierung der ›Deutschen Schule‹ genutzt wurde, zeigt Ingrid Vermeulen anhand der Präsentation von Kupferstichen im Dresdener Zwinger durch Johann Heinrich von Heucher (1677–1746) und seine Nachfolger Karl Heinrich von Heineken und Christian Ludwig von Hagedorn, die Heuchers Konzeption teils kritisch, teils affirmierend in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen kunstliterarischen und kennerschaftlichen Debatten begegneten.

Sei es in einem architektonischen Kontext oder auf den Seiten eines Zeichnungsalbums, es zeigt sich über die Disziplinen hinweg, dass die Sammlungspraxis seit dem späten 17. Jahrhundert gleichsam Grundlage der intellektuell-visuellen Auseinandersetzungen mit dem jeweiligen Material war. Darunter fällt die aufwertende Autopsie des Objekts, dessen unmittelbare Inaugenscheinnahme und Beurteilung durch den geschulten Blick (und gelehrten Verstand), teils im sozialen Austausch mit anderen, teils im Abgleich mit schriftlichen Überlieferungen, sowie die mitunter bild- und textrhetorische Weitervermittlung des so Gesehenen und Erfahrenen. Auf dieser Basis vereint unser Band Beiträge, die anhand von unterschiedlichem Material aus Kunstliteratur, Naturgeschichte und antiquarischen Wissenschaften sowie der kennerschaftlichen Praxis nach Spuren der Beobachtung und Augenzeugenschaft und den darauf aufgebauten Überzeugungs- und Durchsetzungsstrategien in der Frühen Neuzeit fragen.

Die ersten vier Beiträge des Bandes widmen sich den konkreten Praktiken der Autopsie in den verschiedenen skizzierten Bereichen, wobei nicht zuletzt das oft vielschichtige Verhältnis zwischen eigener Beobachtung und überlieferten Schriften (Autoritäten) analysiert wird.

Die Anfertigung und Verwendung ›wissenschaftlicher‹ Bilder zu Dokumentations- und Kommunikationszwecken gilt als eines der wichtigsten Zeugnisse einer autoptischen Begegnung mit dem Objekt. Der eröffnende Beitrag von FLORIKE EGMOND untersucht das Konzept von *ad vivum* – des Abbilde(n)s nach dem Leben – als historisches Phänomen im Kontext einer stark visuell geprägten Naturgeschichte. In Relation mit den nach wie vor wichtigen – ungebildeten – Schriften der antiken Autoren einerseits und empirischen Forschungsmethoden (wie Expeditionen und Experimenten) andererseits wuchs das Bedürfnis, die geprüften bzw. neu gewonnenen Erkenntnisse zu dokumentieren. Eine schier endlose Fülle von gedruckten Bildern in Büchern und farbigen Zeichnungen in Sammelalben, die in der Forschung bislang nur wenig beachtet wurden, zeigt auf, wie groß die semantische Spanne des *ad vivum*-Begriffes sein konnte. Im Idealfall waren die Zeichnungen das Ergebnis einer direkten Beobachtung des Künstlers oder Naturforschers, doch ließ sich die Zeugenschaft auch auf die Augen, die Beschreibungen und Berichte anderer delegieren [*virtual witnessing*], wie nicht selten aus begleitenden Texten zu entnehmen ist. Neben jener epistemischen Komponente, ein getreues und somit glaubwürdiges Dokument der Realität zu erzeugen, kam nicht zuletzt auch dem äußeren Effekt, der ästhetischen Überzeugungskraft des Bildes eine bedeutende Rolle zu. Innerhalb dieses Spannungsfeldes konnten die *ad vivum*-Repräsentationen von Tieren und Pflanzen ganz verschiedene Gestalt annehmen, von hochgradig generischen Bildschöpfungen bis hin zu einem meisterhaften Hyperrealismus. Die semantische Vielschichtigkeit der ›Bilder nach dem Leben‹ zeigt auf, wie divers eine visuelle Wissensvermittlung funktionieren konnte und wie die Erzeugung von Illusion gleichermaßen zu überzeugen vermochte wie die Nachahmung von Realität. Die enge Verbindung von Bildern und Wissen/Erkenntnis zeugt von einer klaren Hinwendung zum Objekt und einem sich ändernden Selbstverständnis in der naturhistorischen Praxis des 16. Jahrhunderts, das mit der Betonung der Bedeutung von Autopsie und *experientia*, dem kritischen Hinterfragen von überlieferten Quellen und neuen Erkenntnissen einhergeht.

FRANCES GAGE stellt in ihrem Beitrag die untrennbare Verbindung zwischen schriftlich tradiertem Wissen und empirischer Praxis in Giulio Mancinis *Considerazioni sulla pittura* (1617–1619) und dem Bereich der frühen Kennerschaft im beginnenden 17. Jahrhundert heraus. Der kennerschaftliche Blick – das kompetente Betrachten, Beurteilen und Klassifizieren von Kunst –, so die Autorin, entwickelte sich nicht nur aus einer langen Übung der Augen und einem sozialen Austausch heraus, sondern gerade auch auf Basis eines einstudierten autoritativen Wissens. Weit davon entfernt ein bloßes Handbuch vorzulegen, setzte Mancini einen Großteil theoretischen wie praktischen Wissens bei seiner Leserschaft voraus und regte durch die Aufbereitung und ordnende Zusammenstellung weiterer Informationen dazu an, eine umfassende Kenntnis der Kunstgeschichte zu erlangen und diese auch (autoptisch und empirisch) anzuwenden. Gerade bei der chronologischen Einordnung von Kunstwerken spielte das Studium von Textquellen eine wichtige Rolle und auch darüber hinaus scheint der Erwerb historischen Wissens sowie die darauf fußende Etablierung eines grundlegenden Ordnungssystems der empirischen Arbeit des Kenners vorausgegangen und nicht zuletzt auch zur Einrichtung von Sammlungen von Bedeutung gewesen zu sein. Auch wenn Mancini in seinen Schriften stets eine eigene und genaue Inaugenscheinnahme von Kunst propagierte und seine Leserschaft darin zu unterrichten suchte, so war er doch, wie viele seiner Zeitgenossen, von der Autorität überlieferter Texte überzeugt und machte diese zur Grundlage seiner Konzeption von Kunstgeschichte und Kennerschaft.

Die Bedeutung, die Mancinis *Considerazioni* in kennerschaftlichen Kreisen erlangen sollten, wird unter anderem in EVA STRUHALS Beitrag über die unterschiedlichen Arten der Autopsie in den Schriften des Florentiner Kunsttheoretikers Filippo Baldinucci deutlich. Die Autorin nimmt gerade nicht die Viten, sondern zwei weniger bekannte Werke Baldinuccis in den Blick, die sie im Kontext der zeitgenössischen empirischen Praxis im Florenz der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts untersucht. Die Aktivitäten der verschiedenen literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Zirkel im Großherzogtum waren eng miteinander verwoben, was einen regen interdisziplinären Austausch zwischen den Gruppen und beteiligten Personen begünstigte. Der eigenen Beobachtung, Erfahrung und Erkenntnis kam dabei, wie eingangs am Beispiel der *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* Francesco Redis gezeigt, eine zentrale Rolle zu. Jene zur Autorität erhobene Autopsie

konnte dabei verschiedene Formen annehmen. So spiegelt Baldinuccis *Vocabolario dell'Arte del Disegno* (1681) die Erfahrung und Expertise des Künstlers, indem zahlreiche werkstattspezifische Praktiken und Termini erläutert werden. Als explizit Nicht-Kunstschaffender tritt der Autor als reiner Kompilator hinter sein Werk zurück und bringt seiner Leserschaft eine »vermittelte Autopsie« als Autorität dar, mit deren Hilfe genaue Vorstellungen – »mentale Bilder« – der erläuterten künstlerischen Begriffe und Vorgänge erzeugt werden sollen. In der *Lettera a Vincenzo Capponi* (1681) hingegen befördert Baldinucci die Anwendung einer dezidiert direkten Form der Autopsie als unverzichtbare Eigenschaft des Kenners [*perito*], wobei er sich wiederholt der Ausführungen Mancinis bedient. Nur durch ständiges und jahrelanges Praktizieren jener direkten Autopsie der Kunst entstehe die nötige Erfahrung und somit der *habitus*, der den wahren Kenner ausmache und der es erlaube, Urteile über die Qualität und Autorschaft eines Werks zu fällen.

Während Baldinucci seine Tätigkeit als Maler eher hintan stellte und sich als *perito* zu inszenieren wusste, war Gian Lorenzo Bernini als Künstler ein gefragter Kunstrichter und Kenner. HEIKO DAMM stellt in seinem Beitrag den Universalkünstler Gian Lorenzo Bernini als *connaisseur* und Beurteiler von Gemälden vor. Hierfür unterzieht er vor allem das vielfach ausgewertete *Journal*, welches Paul Fréart de Chantelou während Berninis Aufenthalt in Paris 1665 führte, einer neuen, aufmerksamen Lektüre, wobei er die über den Text verstreuten Passagen auf ihre Aussagekraft prüft und zueinander in Beziehung setzt. Dabei erschließt sich nicht nur genauer, welchen ästhetischen Grundüberzeugungen Bernini anhing (und wie sich diese von denen des französischen Publikums unterschieden), sondern auch, wie er Kunst betrachtete und auf welche Weise er seine Ansichten vermittelte. Hierfür spielt die Autopsie der Werke, der kalkulierte Wechsel von Nah- und Fernsicht, raschem Überblick und genauer Introspektion eine entscheidende Rolle. Der Beitrag stellt heraus, dass Bernini in Paris gezielt als Sachverständiger in vielerlei Belangen konsultiert wurde, aber auch selbst umfassende Urteilskompetenz beanspruchte, womit er nicht zuletzt in einen kennerschaftlichen Wettstreit mit seinem getreuen Begleiter und Protokollanten Chantelou trat. Indem er die Anschauungen und Kommunikationsformen beider Seiten – des selbstbewussten römischen Barockkünstlers und des verständnisvollen Förderers von Nicolas Poussin – schärfer profiliert, wirft der Beitrag ein neues Licht auf den Dialog zwischen französischer und italienischer Kunsttheorie und auf die

intensiven Wechselbeziehungen zwischen Werkstattgespräch und Kultur der *amateurs*.

Der Einblick in die Praktiken der Beobachtung sowie die darauf fußende Dokumentation und Interpretation von Pflanzen und Tieren, von Kunstwerken und Altertümern zeigt die verschiedenen epistemischen Grundlagen und Spielarten von Augenzeugenschaft auf, die sich über die Disziplinen hinweg ähneln und befruchten, aber auch unterscheiden konnten. Stets präsent und nicht minder bedeutende Grundlage einer autoptischen Auseinandersetzung mit der Dingwelt sind Überlieferungen schriftlicher, bildlicher und auch mündlicher Art, die einer erneuten eigenen Beobachtung unterzogen werden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Weitervermittlung angewandter Methoden und erlangter Erkenntnisse, die die jeweilige Praxis des Urteils und der Beweisführung transparent werden lassen. Die folgenden drei Aufsätze beschäftigen sich mit den argumentativen Mustern und Methoden des Zeigens, des Überzeugens und Beweisens mittels direkter und vermittelter Augenzeugenschaft in der kunstliterarischen und kennerschaftlichen Praxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Wie Mancini war auch Francesco Scannelli aus Forlì ausgebildeter Mediziner mit einem ausgeprägten Interesse an der Malerei. LORENZO PERICOLO arbeitet in seinem Beitrag über den *Microcosmo della Pittura* (1657) heraus, wie Scannelli, quasi seiner doppelten Profession folgend, in Auseinandersetzung mit grundlegenden Werken der antiken und mitunter zeitgenössischen Medizin sowie der Kunstliteratur die Malerei als einen metaphorischen Körper interpretierte. Der aristotelischen und galenischen Medizintradition entsprechend, die Scannelli zu seiner autoritären Referenz erhebt, fungieren Leber, Herz und Gehirn als Leben spendende und erhaltende Teile des menschlichen Körpers und somit als essentielle Voraussetzung eines harmonischen Zusammenspiels der Organe. Indem er den menschlichen Körper zu ›Maß und Richtschnur‹ der Malerei erklärt, zeigt sich der Autor davon überzeugt, dass diese auf demselben Niveau wie der menschliche Mikrokosmos analysiert und seziert werden kann. Pericolos Analyse von Scannellis Argumentation zeigt deutlich, dass diese nicht immer leicht nachvollziehbar ist und vor allem oft nicht dem neuesten Stand der medizinischen Forschung des 17. Jahrhunderts entspricht. Dennoch sind die physiologischen Ansichten Scannellis in Bezug auf die Malerei einer verhältnismäßig kohärenten Gesamtkonzeption verpflichtet. Der ›gesunde Körper der Malerei‹, den Scannelli als Arzt und

Kunsttheoretiker entwirft, steht schließlich in enger Korrespondenz mit der Gesundheit der Zuschauerschaft. In der ihm eigenen verschlungenen Weise äußert sich Scannelli an vielen Stellen in seinem *Microcosmo* auch zu Fragen der Betrachtung und Beurteilung von Kunst, im Rahmen derer er passenderweise auf die gängigen medizinischen Theorien des Sehsinnes zurückgreift.

Kennerschaft war nicht zuletzt auch auf dem Gebiet der antiquarischen Wissenschaften gefragt. Neben der Ausbildung eines spezifischen Wissens der Antiquare um die Herkunft und Bedeutung von antiken Statuen und Objekten unterschiedlicher Funktion und Provenienz, ging es auch um die historisch-stilistische Einordnung von Malereien, Skulpturen und Reliefs der Antike. Dabei spielte die Augenzeugenschaft in vieler Hinsicht eine Rolle. Für die Rekonstruktion, Dokumentation und Deutung antiker Denkmäler waren Beschreibungen und Bilder grundlegend. ELISABETH OY-MARRA thematisiert in ihrem Beitrag die enge Verbindung von Augenzeugenschaft als Autorisierungsstrategie der graphischen Kopie, die schließlich auch zu einer Bildkritik führen konnte. Im Fokus steht im ersten Teil des Aufsatzes die enge Zusammenarbeit Belloris mit dem Zeichner und Kupferstecher Pietro Sante Bartoli, insbesondere Bartolis Kopien nach dem 1674 gefundenen *Grabmal der Nasonier*. Hier spielt der Rekurs auf Bartolis Augenzeugenschaft auch deshalb eine besondere Rolle, weil Bartoli einer der Ersten war, der die neu entdeckten antiken Fresken abzeichnete. Wiederholt auftretende, bereits von zeitgenössischen Kritikern bemängelte und von Bartoli offenbar intendierte Abweichungen von den Originalen lassen die Vermutung zu, dass die viel beschworene Augenzeugenschaft des Zeichners hier eher im Sinne einer Interpretation der Objekte als einer reinen Dokumentation derselben zu verstehen ist, was nicht zuletzt auch der postulierten Vorbildfunktion antiker Kunst entsprechen würde. Die Kupferstiche Bartolis nach dem *Grabmal der Nasonier* wurden in der Buchpublikation des Grabmals als Abbildungen zu bedeutenden Dokumenten, auf die sich Bellori in seinen gelehrten Abhandlungen bezieht und sie zugleich als ›Beweise‹ verwendet. Die vielbeachtete Publikation wurde nicht zuletzt auch von Sebastiano Resta rezipiert. Wie sehr sich Bellori schließlich die Forderung nach originaltreuen Kopien für die Interpretation von Kunst zu eigen machte, zeigt sich in seiner späteren Publikation, der *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, in der er wie kaum je zuvor auf die eigene Beobachtung rekurriert. In direkter visueller Auseinandersetzung mit dem Original vermochte Bellori unter kritischer Inaugenscheinnahme

existierender, in Details vom Originalfresko abweichender Kupferstiche überlieferte Interpretationen des Werks (darunter auch diejenige Vasaris) zu korrigieren. Die ihm ermöglichte Schau des Originals garantierte einen neuen Grad an Objektivität und war der Schlüssel zur korrekten Sinnerschließung des berühmten Freskos.

In Irina Schmiedels Beitrag wie auch im anschließenden letzten Teils des Bandes stehen die Argumentationsmuster des Oratorianerpaters Sebastiano Resta im Vordergrund. Er scheint sämtliche bereits erwähnte Rollen – bis auf die des Mediziners und des professionellen Künstlers – in sich zu vereinen. Abgesehen von einem Studium der Rechtslehre hatte der aus Mailand stammende Resta auch eine grundlegende künstlerische Ausbildung genossen und war, wie sein Vater, als *dilettante*, Kunsthändler und Sammler tätig. Durch seine rege Aktivität und sein breit gespanntes Netzwerk entwickelte er sich schnell zu einem ausgewiesenen (in der Folge teils umstrittenen) Kenner und durch die für ihn typische Praxis, Zeichnungen und Notizen in Alben zu vereinen, wurde er zum Autor/Kompilator vieler Sammelbände sowie zu einem visuell und textuell operierenden Kunsthistoriographen.

In ihrem Beitrag widmet sich IRINA SCHMIEDEL der kennerschaftlichen und historiographischen Methodik Sebastiano Restas, indem seine text- und bildgetragenen Argumentationsstrategien am Beispiel der aufwertenden Konstruktion seines erklärten Lieblingskünstlers Antonio Allegri da Correggio analysiert werden. Dabei kann es sich um persönliche Auseinandersetzungen mit Zuschreibungs- und Provenienzfragen sowie biographischen Details und historischen Umständen handeln, deren Ergebnisse Resta der Leser- und Betrachterschaft seiner Alben auf verschiedene Art und Weise vor Augen (und Ohren!) führt. Die hier anklingende Dichotomie des *mostrare à gl'occhi* und des *parlare à gl'orecchi* gründet nicht nur in den unterschiedlichen Medien – Bild und Text –, sondern auch in den verschiedenen Methoden, auf die Resta in seiner Argumentation zurückgreift. Diese können von einer Praxis des Anführens und Interpretierens überlieferter bzw. selbst recherchierter Fakten bis hin zu einer mitunter stark subjektiv und emotional geprägten Imagination reichen. Das oft fruchtbare Wechselspiel von eigener und fremder Expertise, von Autopsie und Autoritätsbezug wird hier von einer weiteren, ›fantastischen‹ Komponente konterkariert, die über die angestrebte Glaubwürdigkeit der Erzählung hinaus auch deren Lebendigkeit und somit nicht zuletzt deren – auch intuitive – Nachvollziehbarkeit zu steigern vermag. In diesem Sinne

wird die Zeichnung – ob materiell vorhanden oder immateriell rhetorisch evociert – in Restas Historiographie nicht nur zur reinen Quelle, zum Dokument, sie bleibt auch Träger von Gefühl und appelliert dabei gewissermaßen an die emotionale Intelligenz der Leser und Betrachter. Gerade die Zugehörigkeit zum Orden der Oratorianer, dessen Mitglieder sich seit seiner Entstehung in den eng miteinander verbundenen Bereichen der christlichen Archäologie, der Kirchenhistoriographie und Hagiographie hervorgetan hatten, verortet Pater Resta in einer Tradition, in der Legende und Objekt, Wunder und Wirklichkeit, Kontemplation und Verifikation oft Hand in Hand gingen. In der Heiligen- und Reliquienverehrung galt die Verknüpfung natürlicher und übernatürlicher Beweismittel als fester Standard, auch wenn dieser allmählich zu Gunsten ›wissenschaftlicherer‹, autoptisch-empirischer Verfahren verschoben wurde, wobei das Konzept der (gemeinsamen) Augenzeugenschaft als sozialer Akt, vorzugsweise innerhalb einer Gruppe kirchlicher Autoritäten, zunehmende Bedeutung erlangte.

Archäologische bzw. antiquarische Interessen und die zur Schau gestellte, oder vielmehr ›ins Bild gesetzte‹ Autorität der Augenzeugenschaft, die Rezeptionsvorgaben für eine ganze Folge von Bildern bzw. das ganze (überlieferte) Werk eines Künstlers zu machen vermag, sind auch Thema des folgenden Beitrags von Claudia Reufer. Die abschließenden fünf Aufsätze zeigen die argumentativen, ordnenden, epistemischen Potentiale von Bildern – gleichsam von Zeichnungen und von Druckgraphiken – im Kontext verschiedener Sammlungsräume auf. Diese können sich über die Seiten eines Skizzenbuches oder Klebealbums erstrecken wie auch über einen architektonischen Sammlungsraum wie den Dresdener Zwinger, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das landgräfliche Kupferstichkabinett beherbergte.

CLAUDIA REUFER beschäftigt sich mit dem Thema der Evidenzerzeugung durch Zeichnungen und ihre Sequenzierung im gebundenen Buch am Beispiel des Pariser Zeichnungsbuches Jacopo Bellinis. Das Werk des venezianischen Malers des 15. Jahrhunderts konnte seit dem 19. Jahrhundert hauptsächlich anhand zweier vorhandener Skizzenbücher rekonstruiert werden, die die künstlerischen Ideen des Meisters offenlegen. Im Fokus der Autorin stehen jedoch weniger kennerschaftliche Aspekte als vielmehr das Buch als Medium der Ordnung, Speicherung und Vermittlung von Wissen. Anhand der eingehenden Betrachtung zweier miteinander in direkter motivischer Relation stehender Zeichnungen aus der Passionsgeschichte Christi, die sich an ganz

unterschiedlichen Stellen im Band befinden, lässt sich nachvollziehen, wie die sequenziale Struktur des Buches die Wahrnehmung der Zeichnungen und somit die Rezeption des gesamten Bandes prägen und bestimmen kann. Dabei spielt nicht nur die Motivik, sondern auch die Technik eine tragende Rolle. Die Zeichnungen sind sorgfältig konstruiert und gleichmäßig mit der Feder ausgeführt, als würden sie nach eigener Inaugenscheinnahme das Gesehene möglichst detailgenau und wahrheitsgetreu fixieren. Dementsprechend finden sich in Jacopo Bellinis Pariser Zeichnungsbuch mythologische Szenen und architektonische Kulissen nach antiken Überresten sowie zeichnerische Wiedergaben von antiken Denkmälern mit Inschriften, Statuen und Münzen, die allesamt mit der gleichen präzisen Federtechnik ausgeführt sind und das Werk des Künstlers in ein Klima des zunehmenden antiquarischen und epigraphischen Interesses der Zeit verorten. Der Vergleich mit den Aufzeichnungen und Inschriftensammlungen zeitgenössischer *antiquarii* legt nahe, dass er mit deren Arbeit, die der Dokumentation von durch Autopsie gewonnenen Erkenntnissen auf Grundlage der materiellen Überreste der sichtbaren Vergangenheit diene, vertraut war. Das Jacopo Bellinis graphischem Werk innewohnende inhaltliche und technische Wissen vermag es somit, auf die Interpretation und Rezeption der einzelnen Zeichnungen wie auch der gesamten Bände einzuwirken und dadurch nicht zuletzt einen Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Wahrheit – auf eine zeichnerisch vermittelte Augenzeugenschaft – zu erheben.

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ thematisiert in ihrem Beitrag die Aktivität Sebastiano Restas als Kompilator von Zeichnungsalben und gibt einen Einblick in die erhaltenen oder in Teilen rekonstruierbaren Bände in den graphischen Sammlungen Italiens. Die durchdachte Zusammenstellung des Materials in den Alben zielte auf die vordergründig visuelle Darlegung der italienischen Kunstgeschichte ab, wobei Restas Augenmerk auf die Entwicklungen in den verschiedenen Schulen und ihre Zusammenhänge untereinander gerichtet war. Bekanntermaßen wurde der größte Teil der Bände Sebastiano Restas aus konservatorischen und ökonomischen Gründen aufgelöst, was nicht zuletzt auch einem sich verändernden Geschmack der Sammelnden entsprach. Der Behandlung einiger weniger Alben als Kodizes und nicht als bloße Container von Zeichnungen ist es zu verdanken, dass diese als Ganze erhalten geblieben sind und – wie beispielsweise das *Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro pittorico* in der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma und

das *Libro d'Arabeschi* in der Biblioteca Comunale di Palermo – von der thematischen Vielfalt und dem didaktischen Programm der zusammengestellten Zeichnungen und Notizen zeugen. Neben dem Bestand an intakten Bänden hebt die Autorin die in Folge der Forschungen in den letzten Jahren erheblich gewachsene Anzahl bekannter Zeichnungen in den graphischen Sammlungen Italiens hervor, deren Provenienz sich bis zu Resta zurückverfolgen lässt, was unter anderem die lange verbreitete These entkräftet, die Zeichnungen aus den Alben Restas seien nahezu vollständig in englischen Sammlungen aufgegangen. Das wiederaufgefundene Material erlaubt die Rekonstruktion einzelner Montagen und in Teilen verlorener Bände, wie im Falle der *Trattenimenti pittorici*, einer Zusammenstellung von Zeichnungen bedeutender Künstler verschiedener italienischer Schulen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, die auf Grund der vorausgehenden Auflösung und konservatorischen Maßnahmen jedoch weitestgehend die Trägerpapiere mit den wertvollen Notizen Restas sowie den Nachvollzug der für Kompilator und Rezipienten ebenso wichtigen Binnengliederung entbehrt. Die Publikation der Alben Restas, ein Unterfangen, das er in der Tat für die ihm wichtigsten Bände anvisiert hatte, hätte die Rekonstruktion der lange aufgelösten Zusammenstellungen und das Verständnis ›seiner‹ Kunstgeschichte erleichtert, doch blieb es bei der Idee und einigen vorbereitenden Nachzeichnungen, die als Stichvorlagen gedacht waren.

Die Rekonstruktion der erwähnten *Trattenimenti pittorici* steht im Mittelpunkt des Aufsatzes von FRANCESCO GRISOLIA. Seinen ursprünglichen Plan, den Band an seinen wichtigsten Gönner Bischof Marchetti zu geben, musste Resta früh aufgeben. Ob das Album nach mindestens einer erfolgten Umarbeitung tatsächlich in die Hände König Philipps V. von Spanien gelangte, ist ungewiss. Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts waren die *Trattenimenti pittorici* im Besitz des Florentiner Kaufmanns und Sammlers Giovanni Filippo Michelozzi, über den sie schließlich den Weg nach Florenz in die Uffizien fanden. Obgleich Michelozzi einen Großteil von Restas ursprünglichen Montagen umarbeitete und einige Zeichnungen entnahm, erlaubt ein bereits früh erstellter Index des Bandes sowie weitere zeitgenössische Beschreibungen eine nahezu vollständige Rekonstruktion der enthaltenen Zeichnungen. Die Sammlung deckte offenbar sämtliche Epochen der italienischen Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit ab und folgte, soweit dies nachvollziehbar ist, einer weitestgehend chronologischen Ordnung. Leider steht der Kenntnis der Zeichnungen der

Verlust eines Großteils der Montagen, Inschriften und Trägerpapiere der ursprünglichen Zusammenstellung entgegen. Dennoch vermag das überlieferte Material Aufschluss über Restas Methode einer eigenen Schau [*ispezione oculare*] und Zurschaustellung von Zeichnungen zu geben, im Rahmen derer der Sammler und Kenner die Technik der Autopsie für die visuelle Aufbereitung einer Historiographie der Kunst fruchtbar zu machen suchte. Dass Resta über die kunsthistoriographische Ebene hinaus danach trachtete, auch andere Ebenen der Rezeption bzw. der Dedikation zu eröffnen, wird im Falle der *Trattenimenti pittorici* etwa anhand einer enthaltenen Serie von Porträtzeichnungen greifbar, die im Verbund mit entsprechenden Notizen potentielle Interessenten und somit Käufer ansprechen sollten. Restas Alben ließen sich stets und lassen sich noch immer auf ganz verschiedenen Ebenen sehen und lesen. Über eine Vorstellung seines kunsthistoriographischen Verständnisses, seines Geschmacks und seiner Aktivität als Kenner und Sammler hinaus, entsteht so ein komplexes Bild seines Netzwerks und seiner Bemühungen um den Absatz, den Verbleib und die Rezeption seiner Alben.

Der Beitrag von ANNKATRIN KAUL nähert sich dem bekanntesten erhaltenen Album Sebastiano Restas, der *Galleria Portatile* in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, von rezeptionsästhetischer Seite. Dabei orientiert sich die Autorin an literaturwissenschaftlichen Forschungsansätzen und wertet den Klebeband weniger als Zeichnungsalbum, sondern vielmehr als handschriftlichen Kodex, auf dessen Seiten sich der Autor Resta »einschreibt«, um als weisende Autorität greifbar zu sein und Rezeptionsvorgaben machen zu können. Dass es sich bei dem Band um eine hybride Struktur aus thematisch kompilierten Zeichnungen und korrespondierenden Notizen handelt, versteht sich von selbst. In diesem Sinne wird das Verhältnis von Bild und Text analysiert, wobei insbesondere die Funktion der (Zeige-)Geste als blicklenkendes und nicht zuletzt erkenntnisförderndes Mittel erörtert wird. Eine erste Gruppe von Beispielen widmet sich Restas Praxis des Anordnens von Zeichnungen auf einzelnen Montagen, die gestützt durch begleitende Texte nicht selten komplexe Blick- und Zeigebeziehungen aufweisen und somit etwa konkrete Lehrer-Schüler-Verhältnisse bis hin zu stilistischen Zusammenhängen zwischen ganzen Künstlergruppen aufzeigen können. Grundlage der kompilatorischen Arbeit Restas waren bei weitem nicht nur die Zeichnungen, deren Auswahl wiederholt erkennen lässt, dass der Sammler nicht stets aus dem Vollen schöpfen konnte; die umfassenden Notizen in der *Galleria Portatile* eröffnen eine ganze

Reihe an impliziten wie direkten Verweisen auf die gängige Kunstliteratur. Anhand einer zweiten Gruppe von Beispielen wird dargelegt, wie sich Resta dieser Verweise ›zeigend‹ und ›deutend‹ bedient. In der gemalten Zeighand, dem *Digitus Argumentalis*, materialisiert er sich als Autor und greift autoritativ lenkend in die Rezeption des Materials ein. Durch den zeigenden Verweis auf die Quelle – etwa Lomazzo oder Armenini – macht er sich die Autorität der überlieferten Schriften zu eigen und deutet diese im Sinne seiner eigenen Argumentation aus. Somit vermochte Resta auch Aussagen zu treffen, die die Zeichnungen allein – wie durchdacht die Art der Montage auch gewesen sein mochte – nicht transportieren konnten. Dies spiegelt die Bedeutung von Restas Notizen, die nicht nur als kennerschaftliche Beischriften zu den Zeichnungen zu verstehen sind, sondern vielmehr als individuelle evidenzgenerierende (Wissens-)Gewebe eines handschriftlich präsenten Gelehrten.

Vom epistemischen Gehalt der Zeichnungsbücher eines Künstlers über jenen der kunsthistoriographisch-geographischen Kompilationen eines Sammlers und Kenners wandert der Blick abschließend zu der genaue Rezeptionsvorgaben machenden Präsentation von Kupferstichen innerhalb eines architektonischen Kontextes. INGRID R. VERMEULEN analysiert in ihrem Beitrag die Einrichtung der graphischen Sammlung im Dresdener Zwinger durch Johann Heinrich von Heucher (1677–1746) – insbesondere die Auswahl von etwa einhundert Kupferstichen zur augenfälligen Präsentation an den Wänden, die in ihrer Rekonstruktion ein systematisches Verständnis von Kunst nach der (nationalen) Herkunft von Künstlern erkennen lässt. Anders als die Werke französischer, italienischer und flämischer (niederländischer) Kupferstecher sind die ausgewählten Stiche deutscher Urheber ausschließlich ins 17. und 18. Jahrhundert zu datieren und orientieren sich dabei vor allem an bekannten Werken von Künstlern anderer Herkunft. Zeitgenössische Debatten legen nahe, dass diese Auswahl nicht zuletzt auf einer defensiven Reaktion auf die verbreiteten Kritiken an früher deutscher Kunst in der Kunstliteratur gründet. Indem Graphiken des 15. und 16. Jahrhunderts aus der prominenten Platzierung an den Wänden ausgeschlossen wurden, wurde die kritische Rezeption ›gotischer‹ oder ›barbarischer‹ Ursprünge im Rahmen eines westeuropäischen Vergleichs vermieden und eine ›aufwertende‹ Nivellierung eventueller Unterschiede zu Gunsten der Orientierung an etablierten Standards der italienischen, der niederländischen und französischen Kunst angestrebt. Die wachsende kennerschaftliche Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst

und ein sich veränderndes nationales Bewusstsein leiteten um die Mitte des 18. Jahrhunderts jedoch eine zunehmend kritische Haltung jener assimilierenden deutschen zeitgenössischen Kunst gegenüber ein. Dies führte in der Folge schließlich zum Abbau der Präsentation im Zwinger durch Karl Heinrich von Heineken, was nicht zuletzt jedoch auch aus konservatorischen Gründen geschehen sein mag. Anders als sein Nachfolger Christian Ludwig von Hagedorn, der wiederum den rezeptiven Charakter deutscher Kunst positiv hervorhob, lehnte Heineken die Werke deutscher Künstler zunächst strikt ab und ordnete sie in der Hierarchie der westeuropäischen Kunst an letzter Stelle ein. Dies sollte sich auf Grundlage einer vermehrten Auseinandersetzung mit frühen deutschen Kupferstichen grundlegend ändern, lieferte jene empirische Herangehensweise, die sowohl das Studium von graphischen Sammlungen als auch die Konsultation der Kunstliteratur und den Austausch mit einem weit gespannten Netzwerk an Spezialisten mit einschloss, ihm doch schließlich neue Argumente dafür, die Ursprünge der graphischen Künste nach Deutschland zu lokalisieren und der deutschen Schule somit doch einen Platz in der westeuropäischen Kunstgeschichte einzuräumen.

Am Beispiel der ›Deutschen Schule‹ des Dresdener Kupferstichkabinetts wird der wechselseitige Zusammenhang zwischen der Auswahl der ausgestellten Objekte und den verbreiteten Meinungen in der gängigen Kunstliteratur und kennerschaftlichen Praxis deutlich. Wie so oft, erscheint die Sammlung gleichermaßen als Resultat wie auch als Grundlage einer gelehrten Auseinandersetzung, die sowohl von einer regen Lektüretätigkeit als auch von der regelmäßigen Inaugenscheinnahme der Kunstwerke selbst geprägt war. Die im Folgenden versammelten Beiträge nähern sich den in Augenschein genommenen Objekten und den visuellen wie textuellen Reflexionen über sie aus verschiedenen Richtungen. Im Zentrum steht eine objekt- oder gar sammlungsbasierte Konstruktion von Kunstgeschichte(n). Die historiographischen Konzeptionen werden durch die Relationen der Objekte untereinander getragen und für die Rezipienten erfahrbar gemacht. Die kennerschaftlichen Praktiken und Theorien des 17. und 18. Jahrhunderts lassen sich, vereinfacht gesagt, als Scharnier zwischen der Kunstliteratur und der sich verändernden Begegnung mit den verschiedenen Objekten und Kunstwerken interpretieren. Selbstredend sind alle drei Bereiche aufs Engste miteinander verbunden, sie bedingen und durchdringen sich gegenseitig. Die Kunstliteratur der vergangenen Jahrzehnte und Jahrhunderte bleibt eine

wichtige Referenz, aus der sich die Kennerschaft – unter wachsender Bezugnahme auf die Werke und ihre Reproduktionen – erst herausbilden konnte. Das sich vor diesem Hintergrund ändernde Selbstverständnis der ›Kunsttheoretiker‹ äußert sich nicht zuletzt in der Betonung von empirischen Praktiken (Autopsie, Augenzeugenschaft) und findet in zunehmendem Maße auch in der Kunstdliteratur seinen Niederschlag.

Anmerkungen

Dieser Band geht auf ein gleichnamiges Kolloquium zurück, das im Herbst 2017 am Institut für Europäische Geschichte in Mainz im Rahmen des von Elisabeth Oy-Marra geleiteten und von der DFG geförderten Projekts *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* stattfand. Im Zentrum dieses Projektes stand u.a. die Erforschung der Verbindungen von Restas kennerschaftlicher Methode zu den Praktiken der Naturwissenschaften seiner Zeit.

- 1 REDI 1668, ohne Seitenangabe; zitiert und ins Italienische übersetzt von Redi nach ERPENIUS 1636, S. 54, LVII.
- 2 Zu Francesco Redi allgemein vgl. BERNARDI 1999; zu seinen Insektenbeobachtungen BERTOLONI MELI 2010 mit Verweis auf eine moderne Ausgabe des Traktats mit einer Einleitung von Walter Bernardi (Florenz 1996). Zur *Accademia del Cimento* vgl. GALLUZZI 2001; BOSCHIERO 2007 sowie den Aufsatz von Eva Struhal im vorliegenden Band.
- 3 REDI 1668, S. 98 (Zitat des Originaltextes siehe Anm. 4).
- 4 Vgl. hierzu die ganze Passage in Redis Traktat: »Un'altra favolosa generazione di ragni fu mentovata dagli autori, e dataci ad intendere per vera; e tra essi Pietro Andrea Mattioli [...] afferma che le gallozzole delle querce non solamente producono vermi e mosche, ma ragni ancora [...] io alle moltissime esperienze fatte dal Mattiulo facilissimamente risponderò con altrettanti esperimenti fatti in contrario e, fiancheggiato dalla mera e pura verità, ardirò di dire francamente che, nello spazio di tre o quattro anni, credo di aver aperto più di ventimila gallozzole, e non ho mai potuto trovare in esse un sol ragno, ma sempre mosche e varie generazioni di moscherini e di vermi, secondo la diversità di quei mesi ne' quali io le apriva [...] Egli è però vero che alle volte in qualche gallozzola, ma però sempre pertugiata, io vi ho trovato alcun ragnatelluccio, il quale, nato ed allevato fuor di quella, si è per avventura intanato nel suo foro per ripararsi dalle ingiurie della stagione [...] Bastevolmente adunque sia per ora risposto alle sperienze del Mattiulo con replicate esperienze: e quanto alle mosche, a' moscherini ed a' vermi che nascono e si trovano nelle gallozzole, riserbo a favellarvene poco appresso.« Ebd., S. 97–99.
- 5 Vgl. hierzu DASTON 2011 und DE ANGELIS 2011a.
- 6 REDI 1668, S. 194: »[...] bisogna bene aguzzar gli occhi e amargli bene d'un microscopio squisitissimo [...]«. Vgl. zum Kontext die ganze Passage: »Il soprammentovato Moufeto [Thomas Muffett] riferisce, che infin gli scarafaggi son tormentati da così fatti animaluzzi,

ed io, quantunque non abbia avuta la congiuntura d'esperimentarlo, me lo persuado per vero con grandissima facilità, imperocchè posso con molt'altri far testimonianza di veduta che le formiche stesse non ne son esenti e che ogni spezie di formiche ne ha la sua propria, e singular generazione; ma e' bisogna bene aguzzar gli occhi e armargli bene d'un microscopio squisitissimo per potergli squisitamente ravvisare, tanto son minuti e quasi quasi invisibili; onde penso che ne manchi poco a potergli noverare tra gli atomi.« (S. 193f. mit Verweis auf eine entsprechende Abbildung: »che vedrete delineate nella Tav:[ola] 2«).

- 7 GAL/CHEN-MORRIS 2010, S. 191–217 und GAL/CHEN-MORRIS 2012. Zu einer indirekten, vermittelten Form der Autopsie sei zudem auf die Beiträge von Florike Egmond und Eva Struhal in diesem Band verwiesen.
- 8 BURKE 2003, S. 175–177 mit Beispielen aus der Renaissance; BEHRMANN/PRIEDEL 2014, S. 14 verweisen auf Thomas Zinsmaier, Wahrheit, Gerechtigkeit und Rhetorik in den Reden Antiphons. Zur Genese einiger Topoi der Gerichtsrede, in: Hermes 126, No. 4, 1998, S. 398–422.
- 9 DE ANGELIS 2011b, S. 211, 216f. und übergreifend POMATA/SIRAISI 2005, S. 1–38.
- 10 Vgl. hierzu HARTOG 2005, S. 118–122; POMATA/SIRAISI 2005, S. 8f., die auf Aristoteles' Definition der *historia* als empirische Erkundung in die Ursachen der Dinge verweisen.
- 11 Vgl. hierzu GINZBURG 1989; WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, S. 11f.; Völkel 2007; DE ANGELIS 2011c; BURKE 2001; DREWS/SCHLIE 2011.
- 12 DE ANGELIS 2011a und 2011c.
- 13 Zum Verhältnis von Autopsie und Überlieferung vgl. DE ANGELIS 2011a, der zu Recht darauf verwiesen hat, dass mit der wachsenden Bedeutung der Autopsie die Autorität der Schriften nicht einfach abgelöst wurde. Vgl. zu dieser Thematik auch die Einleitung und eine Vielzahl der Beiträge in POMATA/SIRAISI 2005.
- 14 Zur Auswahl von Postillen aus der Feder Annibale Carraccis vgl. KEAZOR 2002.
- 15 Vgl. hierzu BICKENDORF 1998, S. 120–122 und Struhal in diesem Band, S. 89–110.
- 16 Vgl. hierzu BÄTSCHMANN 1995; HANSMANN 2002; OY-MARRA 2018, S. 24–27 sowie ihren Beitrag in diesem Band.
- 17 Vgl. hierzu BOREA 1992. Die Entdeckung von Fehlern in den Bildbeschreibungen, die durch die Zuhilfenahme von Kupferstichen entstanden, wurde bereits von Du Fresne und dem späten Bellori angeprangert. Siehe hierzu den Beitrag von Elisabeth Oy-Marra in diesem Band. Bellori, der selbst vor allem an einer korrekten Identifikation der Sujets wie auch der ästhetischen Wirkung interessiert war, unterlaufen selbst Fehler in der Beschreibung, die vor allem jedoch auf die seitenverkehrte Wiedergabe eines Gemäldes im Stich zurückzuführen sind. Warum gerade er dies nicht berücksichtigt, lässt sich nicht erklären. Es wäre jedoch verfehlt, hier einen Objektivitätsmaßstab anzulegen, den erst die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Zur Geschichte der Objektivität vgl. DASTON/GALISON 2007.
- 18 Vgl. hierzu den Beitrag von Lorenzo Pericolo in diesem Band.
- 19 MOMIGLIANO 1950; BURKE 2001.
- 20 Vgl. etwa die Dokumentation der sogenannten *Barberini*-Landschaft, eine römisch-antike Wandmalerei, die beim Bau des Palazzo Barberini 1624 in Rom gefunden und nach ihrer Dokumentation durch verschiedene Nachzeichnungen große Berühmtheit erlangte. Siehe hierzu WHITEHOUSE 2001, S. 200–208, 218–228.

- 21 HERKLOTZ 1999.
- 22 Vgl. hierzu MULLER 1989; SMENTEK 2014 und KOBİ 2017.
- 23 Zu Filippo Baldinucci vgl. den Beitrag von Eva Struhal in diesem Band. Baldinuccis Tätigkeit als Sammlungsadministrator Leopoldo de' Medici war von größter Bedeutung für die Kennerschaft der Zeit. Außer seinen theoretischen, an Mancini anknüpfenden Grundlegungen lässt sich seine Umsetzung in der konkreten Zeichnungssammlung Leopoldos nur noch teilweise rekonstruieren. Dies geschieht aktuell durch Federica Mancini am Département des Arts graphiques du Louvre; zur Sammlungstätigkeit siehe auch FUMAGALLI 2018.
- 24 Vgl. hierzu die Beiträge von Francesco Grisolia, Annkatrin Kaul, Simonetta Proserpi Valenti Rodinò und Irina Schmiedel in diesem Band.
- 25 Vgl. hierzu den Aufsatz von Annkatrin Kaul in diesem Band.

Bibliographie

- BÄTSCHMANN 1995: Oskar Bätschmann, Giovan Pietro Bellori Bildbeschreibungen, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 279–300.
- BEHRMANN/PRIEDL 2014: Carolin Behrmann und Elisabeth Friedl, Vor Augen stellen. Zeugenschaft und Imitation, in: Autopsia. Blut- und Augenzeugen, hg. von Carolin Behrmann und Elisabeth Friedl, Paderborn/München 2014, S. 9–19.
- BERNARDI 1999: Walter Bernardi, Francesco Redi. Un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini, Florenz 1999.
- BERTOLONI MELI 2010: Domenico Bertoloni Meli, The Representation of Insects in the Seventeenth Century. A Comparative Approach, in: *Annals of Science* 67, 2010, S. 405–429.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- BOREA 1992: Evelina Borea, Giovan Pietro Bellori e la ›comodità delle stampe‹, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. von Elizabeth Cropper, Giovanna Perini und Francesco Solinas, Bologna 1992, S. 263–285.
- BOSCHIERO 2007: Luciano Boschiero, Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany, Dordrecht 2007.
- BURKE 2001: Peter Burke, Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence, London 2001.

- BURKE 2003: Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.
- DASTON 2011: Lorraine Daston, *Histories of Scientific Observation*, Chicago u.a. 2011.
- DASTON/GALISON 2007: Lorraine Daston und Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007.
- DE ANGELIS 2011a: Simone De Angelis, *Autopsie und Autorität. Zum komplexen Verhältnis zweier medizinischer Basiskonzepte und ihrer Funktion in der Formation einer ›Wissenschaft vom Menschen‹ im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, Bd. 2, hg. von Ulrich Heinen, Wiesbaden 2011, S. 887–901.
- DE ANGELIS 2011b: Simone De Angelis, *Sehen mit dem physischen und dem geistigen Auge. Formen des Wissens, Vertrauens und Zeigens in Texten der frühneuzeitlichen Medizin*, in: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. von Herbert Jaumann, Berlin u.a. 2011, S. 211–253.
- DE ANGELIS 2011c: Simone De Angelis, *Demonstratio ocularis und evidentia. Darstellungsformen von neuem Wissen in anatomischen Texten der Frühen Neuzeit*, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardig, Berlin/New York 2011, S. 168–193.
- DREWS/SCHLIE 2011: Wolfram Drews und Heike Schlie (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München u.a. 2011.
- ERPENIUS 1636: Thomas Erpenius, *Grammatica Arabica. Ab autore emendata & aucta*, Leiden 1636.
- FORLANI TEMPESTI 2014: Anna Forlani Tempesti, *Giorgio Vasari and the ›Libro de' disegni‹. A Paper Museum or Portable Gallery*, in: *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, hg. von Maia Wellington Gahtan, Farnham u.a. 2014, S. 31–52.
- FUMAGALLI 2018: Elena Fumagalli, *Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso*, in: *Storia della critica d'arte*, 2018, S. 137–157, 311.
- GAL/CHEN-MORRIS 2010: Ofer Gal und Raz Chen-Morris, *Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler's Optics to Descartes' Doubt*, in: *Journal of the History of Ideas* 71, 2010, S. 191–217.
- GAL/CHEN-MORRIS 2012: Ofer Gal und Raz Chen-Morris, *Baroque Science*, Chicago/London 2012.
- GALLUZZI 2001: Paolo Galluzzi (Hg.), *Scienziati a Corte. L'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657–1667)*, Livorno 2001.

- GINZBURG 1989: Carlo Ginzburg, *Montrer et citer. La vérité de l'histoire*, in: *Le débat* 56, 1989, S. 43–54.
- HANSMANN 2002: Martina Hansmann, *Con modo nuovo li describe. Bellori's Descriptive Method*, in: *Art History at the Age of Bellori*, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge u.a. 2002, S. 224–238.
- HARTOG 2005: François Hartog, *Évidence de l'histoire*, Paris 2005.
- HERKLOTZ 1999: Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.
- KEAZOR 2002: Henry Keazor, *Distuggere la maniera? Die Carracci-Postille*, Freiburg im Breisgau 2002.
- KOBI 2017: Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur: Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes 2017.
- MOMIGLIANO 1950: Arnaldo Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 285–315.
- MORROGH 2018: Andrew Morrogh, *Vasari's Libro and the Drawings Collection of Niccolò Gaddi. The Frames*, in: *A Demand for Drawings*, hg. von John Marciari, New York 2018, S. 30–43.
- MULLER 1989: Jeffrey M. Muller, *Measures of Authenticity. The Detection of Copies in Early Literature on Connoisseurship*, in: *Studies in the History of Art* 20, 1989, S. 141–145.
- OY-MARRA 2018: Elisabeth Oy-Marra, *Zur Einführung: Die Viten des Giovan Pietro Bellori*, in: *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, it./dt., neu übers. von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow, hg., eingeleitet, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018, S. 11–27.
- POMATA/SIRAISI 2005: Gianna Pomata und Nancy Siraisi (Hg.), *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge (Massachusetts) u.a. 2005.
- RAGGHIANI COLLOBI 1974: Licia Ragghianti Collobi, *Il libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974.
- REDI 1668: Francesco Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*, Florenz 1668.
- SMENTEK 2014: Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham u.a. 2014.
- VÖLKELE 2007: Markus Völkel, *Hugo Grotius' Grollae obsidio cum annexis von 1629: Ein frühneuzeitlicher Historiker zwischen rhetorischer (Text) und empirischer Evidenz (Kartographie)*, in: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in*

der Frühen Neuzeit, hg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Berlin u.a. 2007, S. 85–110.

WHITEHOUSE 2001: Helen Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings. The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series A/1*, London u.a. 2001.

WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007: Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin u.a. 2007.

Florike Egmond

The *ad vivum* Conundrum.

Eyewitnessing and the Artful Representation of Naturalia in Sixteenth-Century Natural Science

The Shifting Meanings of *ad vivum*

It is easy to understand why *ad vivum* representation continues to attract attention and debate. It constitutes a junction where the interests and research paths of historians of late medieval and early modern culture, science, and art meet. *Ad vivum* is linked with art historical discussions of Renaissance naturalism, mimesis, the genres of portraiture and still life, prints and drawings, book illustration, and even the long-lasting debates on perspective. At the same time, *ad vivum* and its companion terms autopsy and *experientia* circumscribe a privileged area of debate for specialists in humanism, philosophy, the history of medicine and natural history, cartography, early modern communication media, and the history of collections. Among philosophers and historians of science – a term that I use here as shorthand for a wide range of expert knowledge – much attention has been paid in particular to the Renaissance re-valuation of *experientia*, personal observation and witnessing, and empirical knowledge that manifested itself, among other things, in *ad vivum* representations.¹

Two aspects in particular are striking about *ad vivum* discussions. The Latin and Greek origins and semantic fields of *ad vivum*, *experientia* and autopsy are well known, but it is not always easy to understand whether variations in the meaning and use of *ad vivum* and its vernacular versions originate in the early modern period itself, in modern debates and interpretations, or in both.² Those variations were by no means minor. In the period on which I focus (c. 1500–c. 1620), *experientia* ranged in meaning from experience to experiment(ation), for instance.³ The originally Greek term autopsy was not only used in its most literal sense – to see with one's own eyes – but also in the more specific one of direct visual observing and witnessing, for instance in cosmography, anatomy, and the study of plants and animals. In modern

usage its meaning (autopsy for the post-mortem examination of a corpse to determine manner and cause of death) is largely restricted to the domain of medicine, but still closely links up with an early-modern use in anatomical dissection, inspection, and medical demonstration that can be traced back at least to early sixteenth-century, pre-Vesalian days in Italy.⁴ While autopsy refers to the act of observation, early modern sources generally tend to use *ad vivum* as a qualification of the visual representation of what has been observed. As I will argue in what follows, early modern visual and textual sources from the domain of natural history make abundantly clear that this qualification was sometimes used in a strict sense, sometimes in a loose one, and sometimes in both. But more importantly, in that same context the notion of lifelike painting – whether called in so many words *ad vivum* or not – can refer to the act of observing the living subject that is to be depicted; to the act of depicting itself; or to the resulting lifelike representation(s). *Ad vivum* may refer to any of these stages of image-making. Wherever that may lead us, it should not be to new, more precise definitions.

Secondly, in both art history and the history of science, the conglomerate of naturalism, *ad vivum* representation, autopsy, and *experientia* is – or has been – part of success stories: seductive, interlinked, grand, and teleological historiographical narratives that repeat some of the (self) images projected onto (and of) the Renaissance and seventeenth century. The art historical narrative spoke of the ›triumph‹ of naturalism, mimesis, and perspective, implying a break with and progress after the Middle Ages. The narrative of the history of science focused on an increasing turn to and positive evaluation of direct, personal eyewitnessing (and more generally of sensory experience), experimentation, and a critical attitude that encroached on a reliance on tradition, book learning, and classical authority. Sixteenth-century natural history, cosmography, and medicine (anatomy) were among the domains of knowledge where contrasts between ›new‹ expertise and insights based on autopsy, on the one hand, and ›old‹ classical book knowledge, on the other hand, were emphasized and expressed by the sixteenth-century experts themselves.⁵ In the most straightforward and by now outdated version of this grand narrative, developments inexorably culminated in the Newtonian, Baconian, and Galilean scientific revolution of the seventeenth century. Both storylines – which I obviously present here in a very simplistic form, for clarity's sake – have been under fire for many decades, but they have not been replaced.

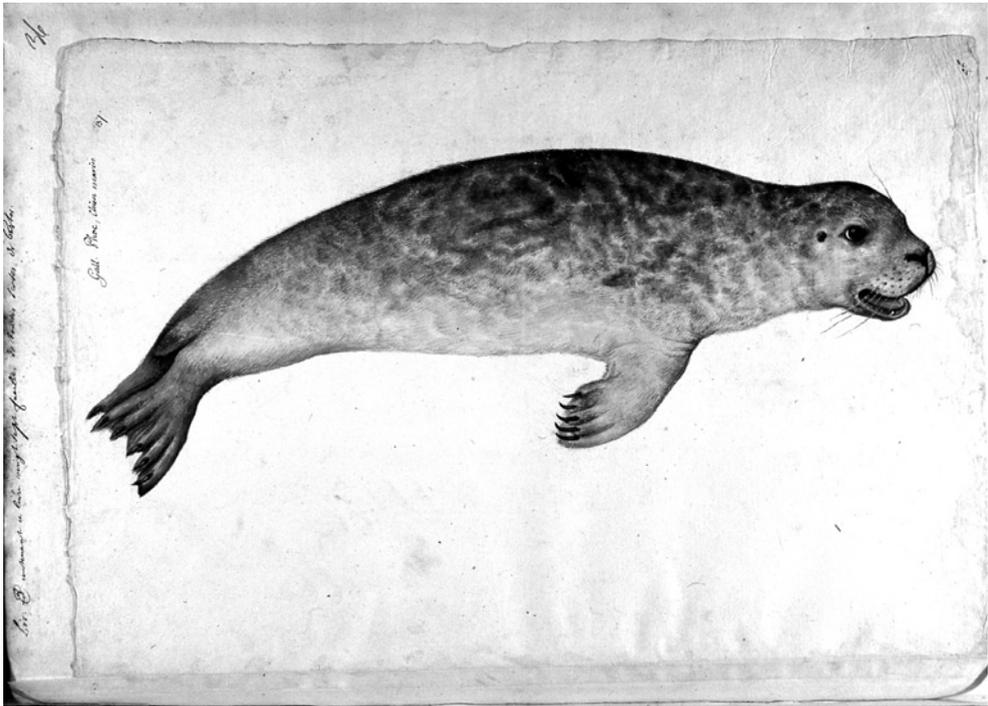
It is, indeed, questionable whether many historians would find a new grand narrative desirable, whatever its contents. Yet, by the sheer weight of historiographical discussion, efforts to analyze *ad vivum* and related notions in the context of the changes that were taking place between the fifteenth and the seventeenth centuries run the risk of reverting back to those big narratives.

Experientia and Research Practices in Early Natural History

In what follows I will focus on the specific period and cultural context of sixteenth-century visual natural history that seems to me crucially relevant to these themes and as yet insufficiently examined. Most attention has so far been paid to woodcut illustrations that interacted with printed texts in published early modern works. Those will be discussed below as well, but I would like to draw more attention to the thousands of extant, but under-investigated, *naturalia* drawings created in the long sixteenth century in order to document, portray, and investigate living nature (fig. 1). Of all early modern European sources, it seems to me that this visual evidence helps show and demonstrate the closest links between modes and practices of representation and the notions of life and lifelikeness which come together in *ad vivum*.

As a historical phenomenon, that visual evidence belongs to a specific period and context. A strong upsurge of interest in and research on all kinds of *naturalia* can be traced from at least the fifteenth century. It spread all over Europe, fanning out, it seems, from a core zone that comprised much of Italy, the Burgundian areas, and the Central European and Iberian zones ruled by the Habsburgs. It manifested itself in collections, fashion, gardens, decorative arts, herbariums with dried plants, manuscript herbals and books of health, albums with colored drawings, printed works etc. And it stimulated the gradual transformation of what is usually called natural history into a specialist field of knowledge and a scientific discipline, natural science.⁶

Practices that were predicated upon direct personal observation and *experientia* soon began to form part of the methodology of natural history. The extensive explorations of the young Pietro Andrea Mattioli (1501–1578), who became one of the most widely read European naturalists of his century, show that botanical field research was already conceived as a true research method in the 1520s–30s. Ciancio has indeed explicitly linked it with new forms of empiricism. That chronology fits in well with the creation of the first



1. Seal, by an unknown painter, probably 1560s, Southern Netherlands, *Libri Picturati A16*, fol. 36/37, Kraków, Jagiellon Library. © Jagiellon Library.

university botanical gardens during the early 1540s in Italy, and the many private botanical gardens from the 1530s–40s in various European countries. Those gardens functioned as both living collections and loci of experimentation with and acclimatization of plants.⁷ This same period also saw the rapid spread of plant and animal representations that met the requirements of precision, lifelikeness, and reliability: naturalistic *ad vivum* representation embodied these characteristics and was intrinsically linked with these newly developing research practices.

As is well known, the upsurge of natural history in the long sixteenth century was boosted by phenomena as diverse as the European arrival in the New World and the discovery of many thus far unknown exotic species; the rapid spread of book-printing techniques from the late fifteenth century onwards; and perhaps most of all, the Renaissance rediscovery of classical authors who had written about living nature, especially Aristotle, Pliny, and on botanical-medicinal matters Dioscorides and Theophrastus. While the classi-

cal texts on plants and animals remained a foundation of knowledge about nature until well into the eighteenth century, sixteenth-century naturalists examined and critically analyzed this classical legacy, added to it, shook it up, corrected, and adapted it. In their manuscripts and printed publications, successive accretions of new and corrected information about plants, animals, and medicine almost bury that classical core, soon superseding it in terms of quantity. The supplemented commentaries on Dioscorides by Mattioli, to name but one famous example, grew enormously in size in the course of the sixteenth century.⁸ Most such accretions united a critical philological analysis of the old texts, traditional knowledge, and practical sensory experience, with an emphasis on the visual inspection of ›new‹ plants and animals, live or dead, whole or in fragments, European or exotic.

Given the weight of the classical textual tradition, it is important to emphasize that the most immediate cultural roots of at least two and perhaps all three empirical methods mentioned above – fieldwork (as a method of investigation and discovery that attributed crucial importance to autopsy); *experientia* (in the form of experimentation with plants); and *ad vivum* representation – were not primarily in the classical authors, but in historical practice as transmitted generation after generation. The fact that many sixteenth-century naturalists liked to emphasize their continuity with the classical tradition (including the fieldwork by their predecessors in antiquity) and at the same time both distanced themselves from the Middle Ages and tended to underplay the contribution of practical knowledge to their own work, should be recognized as a legitimizing rhetorical strategy.⁹ There was much truth in it, as in all effective rhetoric, but it left out at least as much.

Of course, knowledge of nature was not newly invented in the early modern period after the rediscovery of the writings of Pliny, Theophrastus and Dioscorides, however important these works were. Fieldtrips to search for (medicinal) plants and garden and agricultural experimentation had existed in earlier European history. It defies common sense, therefore, to assume that the naturalists of the sixteenth century would have refused to learn from (or have remained uninfluenced by) the practices of agriculture, food culture, gardening, and medicinal plant use that surrounded them and with which they grew up. Their personal histories attest to this learning. As a very young child Conrad Gessner, for example, was taught by his great-uncle, who grew and collected medicinal herbs, to identify, name, and find medicinal plants

both in the garden and in the fields, without any particular recourse to book knowledge and using mainly local plant names. Gessner's father, incidentally, was a poor furrier.¹⁰ Practice-based plant knowledge can, furthermore, easily be shown to have found its way into the great encyclopedic printed and illustrated herbals and works on animals of the sixteenth century: it is especially manifest in the naming of naturalia and the descriptions of their medicinal and food uses. Curiously, modern researchers have paid little systematic attention to this aspect, while decades of research have gone into an analysis of the classical sources of these early modern works.

One channel via which practice-based knowledge entered the learned tradition was via informants: virtually all naturalist-authors integrated a mass of information gathered via experts such as gardeners, plant hunters, naturalia collectors, apothecaries, farmers, fishermen, and herbalists.¹¹ The learned naturalist-authors themselves were a second channel. They were not merely men of books, but also men of action and of practice. Many of them were practicing physicians who themselves worked with and relied upon plant-based medicine, who professionally collaborated with apothecaries, and who personally went out into the fields in order to see plants, animals, minerals, and other naturalia with their own eyes. While in the fourteenth and part of the fifteenth centuries much nature knowledge had remained in the domain of practice, it slowly fused in the long sixteenth century with recovered classical book knowledge. The new mixture turned out to explosive. Out of it grew not merely a much vaster corpus of information enriched by local knowledge, but also the methodology of the newly developing discipline of natural science, which then gained its own momentum.¹²

The situation with respect to visual information was fundamentally different from the textual one, and the implications of this difference have perhaps not yet been explored sufficiently. The core of classical knowledge of living nature as transmitted via numerous generations of manuscripts, was almost completely without original, Greek or Roman images.¹³ Nor did fifteenth- and sixteenth-century naturalists have access to many other classical representations of living naturalia. Most of the mosaics, ceramics, and Roman wall paintings (such as the famous *trompe l'oeil* frescoes of a garden in Livia's house from 30–20 BC)¹⁴ with naturalistic representations of plants and animals that are known at present were invisible during the sixteenth century. Textual classical sources did indeed transmit an ideal of strongly naturalistic repre-

sentation – for instance in Pliny’s well-known story about Zeuxis and the ideal of painting as the creation of the illusion of reality¹⁵ – but no actual classical corpus of images of plants and animals survived that could serve early-modern naturalists in their attempts to document living nature.

Early modern naturalists were thus on the one hand confronted by the task of trying to understand, without much visual assistance, which plants and animals were discussed in the Greek and Latin texts. At the same time, they were surrounded by masses of living and dried plants that had vernacular names but could not so easily be matched with the Latin or Greek descriptions. The available visual models in late medieval bestiaria and herbals were, on the whole, rather stylized and often schematic, although they could and sometimes did serve for the identification of actual plants.¹⁶ Early-modern naturalists tended to find these stylized images unsatisfactory, but the highly relevant question of why this was the case is yet another question that is underexplored. Visual representations of the natural world thus had to be invented almost completely anew. This concerned not merely the subject matter (what to include and what not; how to deal with exotica that could never have been seen by classical authors; how to visually order nature), but also the rules of *how* best to depict in the service of visual description, identification, and information transmission.¹⁷ The most obvious source for such new images was living nature.

Both the need felt by early modern naturalists to create a new visual corpus adapted to their needs and their discontent with the images from the preceding centuries cannot be merely inferred from the explosion of sixteenth-century nature drawings. It was also put in so many words at the time. The German surgeon Hieronymus Brunschwig (c. 1450–c. 1512), for example, published a work on distilling medicines from plants in 1500. As Olariu has shown, Brunschwig made it clear that he was not pleased with the rather coarse woodcut illustrations chosen by his publisher and reused from the recent *Gart der Gesuntheit* (1485/86), a vernacular book of health. Brunschwig, therefore, encouraged his readers to go out into nature and look at the real plants for themselves.¹⁸

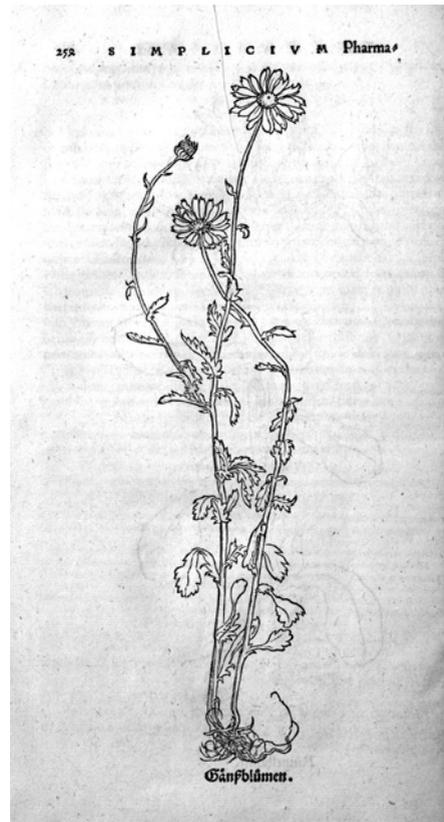
Another case of disagreement between author and publisher on illustrations of naturalia is equally informative. In 1530 the very first of the major printed and illustrated new herbals appeared: *Herbarum vivae eicones ad naturae imitationem, summa cum diligentia & artificio effigiatae*. It was written

by the German theologian and physician Otto Brunfels (1488–1534) and published by Johannes Schott in Strasbourg in 1530. The German version appeared in 1532 with the same publisher as *Contrafayt Kreüterbüch*. As both titles indicate, this work presented itself as a herbal with high-quality, naturalistic plant illustrations. Its woodcuts are indeed regarded as the very first lifelike plant illustrations of the early modern period. They are highly naturalistic portraits of individual plants – blemishes, drooping leaves, wilting stems, broken flowers, and all (fig. 2). The woodcuts are based on model drawings made specifically for this edition by the Strasbourg painter Hans Weiditz (c. 1495–c. 1536). Art historians have compared them with naturalia drawings by his close contemporary Albrecht Dürer (1471–1528).¹⁹

As has been pointed out by various scholars, it was not the author Brunfels' choice to use Weiditz' highly naturalistic plant images. Schott, the Strasbourg publisher, realized the selling power of new, good-quality plant illustrations, and it was most probably he who commissioned Weiditz and chose the title(s) of the Latin and German editions with their explicit references to lifelike illustrations.²⁰ Even the choice of which plants to illustrate may have been made by the publisher and the painter rather than by the author. It may also have depended on the painter's access to actual (fresh or half-dead) plants to portray. Less attention has been paid to the fact that Brunfels, notwithstanding his complaints about Weiditz, explicitly acknowledges the latter's fame as a painter and points to a non-commercial reason why new visual documentation was sorely needed. He states that decent plant images had been hard to come by for the last two or three hundred years and that only recently – that is, presumably, during the past decades – the rich and powerful had taken up this task from antiquity by commissioning painters to illuminate books. Brunfels adds that he had seen some of these and had heard others praised, but that the rich patrons allowed hardly anyone to see these great treasures. He also hints that the quality of many older (that is late fifteenth-century) *printed* naturalia illustrations left much to be desired. Brunfels wanted to relaunch herbal and plant medicinal knowledge and put it on the right track. He thought that the only way to do so was by means of *contrafactur* and via the corrected descriptions of the classical authors.²¹ This whole episode contains more than one valuable pointer: in this case (and whatever the combination of reasons involved) the innovative visual choice of *ad vivum* painted plants was not made by the university-trained author but by a famous painter and a commercially astute

publisher. Furthermore, Brunfels' remarks not only hint at the influence of illuminated manuscripts on nature drawing in the sixteenth century. They also underline that naturalists of this period acutely felt the lack of a visual corpus and presented (correctly or not) the illustration of nature as a task that resumed and continued the enterprise of classical antiquity.

It is hard to overestimate the scale and innovative thrust of this phenomenon. Already from the late fourteenth and early fifteenth centuries – well before print, therefore – the number of manuscript herbals with hand-painted images of plants (and some animals) began to increase exponentially: Collins gives a total of 193 surviving herbals for the fifteenth century as compared to 136 for the whole of the preceding nine centuries.²² Collections and albums of plant and animal drawings on paper and parchment followed this trend, which vastly accelerated in speed, size, and range of contents. Its better-known manifestations are the impressive illustrated and encyclopedic works on living nature of the sixteenth century: the publications by Otto Brunfels, Hieronymus Bock, Leonhart Fuchs, Pietro Andrea Mattioli, Rembert Dodoens, Carolus Clusius, and Mattias de Lobel have become landmarks in the history of plant medicine and botany, as have those by Pierre Belon, Guillaume Rondelet, and especially Conrad Gessner in that of zoology. Their thousands of generally naturalistic woodcut illustrations are, however, only part of a much vaster mass of images, of which the non-printed sixteenth-century colored naturalia drawings constitute the lesser-known segment. Many thousands of such original drawings still exist, often in albums, so-called ›paper museums‹.²³



2. Lifelike plant illustration, woodcut in Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones*, Strasbourg, 1530, p. 258. Public domain. The model drawing by Hans Weiditz (not shown here) is in Felix Platter's herbarium, vol. X, p. 11, BBB ES 71 (11) Burgerbibliothek Bern.

The following are only a selection of the major extant albums with naturalia drawings from the sixteenth century: the painted herbal of the Venetian Pietro Antonio Michiel in five volumes with some 990 folios (c. 1545–1570); the Flemish Libri Picturati A16–30 (c. 1565, and 1590s) commissioned by Charles de Saint Omer, in fifteen volumes with some 1,400 folios of plants and some 170 of animals; the herbal of Georg Oellinger from Nuremberg (1550s) in one volume with some 660 drawings, mainly of plants; Gessner's plant drawings (c. 1545–1565) in two volumes with some 460 loose folios and approximately 1,500 plant images; the Platter-Gessner zoological albums (c. 1565–1615) in two volumes, with around 180 folios with aquatic creatures, beasts, reptiles, amphibians, and insects; the nine-volume Codex Fuchs (c. 1535/40–1564) with some 1,540 pages with large plant watercolors; the eleven volumes of the albums Anselmus de Boodt (late sixteenth–early seventeenth century) made for Emperor Rudolph II, with some 800 illustrated folios depicting animals and plants; the Aldrovandi collection (c. 1560–1610) in ten volumes with some 2,500 images of animals, plants, fruits, stones, and some human beings; and the eight volumes with botanical (c. 780) and mycological drawings made by and for Prince Federico Cesi of the Accademia dei Lincei (1620s).²⁴

This huge visual corpus that was created almost completely anew in the years after about 1500 has as yet been only partly explored, especially by art historians.²⁵ Nearly all these colored drawings were created to visually describe naturalia and stimulate the knowledge of nature. With an explosion in numbers from about the 1520s–30s, these image collections are the very first in European post-classical history to present naturalistic, recognizable, and identifiable drawings of numerous plants and animals. And although further large bodies of naturalia images were created in the seventeenth and eighteenth centuries, many of the sixteenth-century drawings and especially the printed illustrations based on them continued to be used for centuries. They set a visual precedent.

Ad vivum and the Rhetoric of Reliability

It is impossible to quantify how many of these thousands of drawings were claimed to have been painted *ad vivum*.²⁶ Yet, in spite of great differences in painterly quality and style, their functions in the service of knowledge of nature indicate that virtually all of them were expected to represent an animal

or plant recognizably and truthfully. In terms of function, this corpus thus differs from mainly decorative plant or animal representations.²⁷ Here we enter the domain of the truth claims and epistemic value of images. Here we also find ourselves in the zone where autopsy, eyewitnessing, and personal observation meet the visual formats chosen to best convey both information and the effect of truthfulness.²⁸

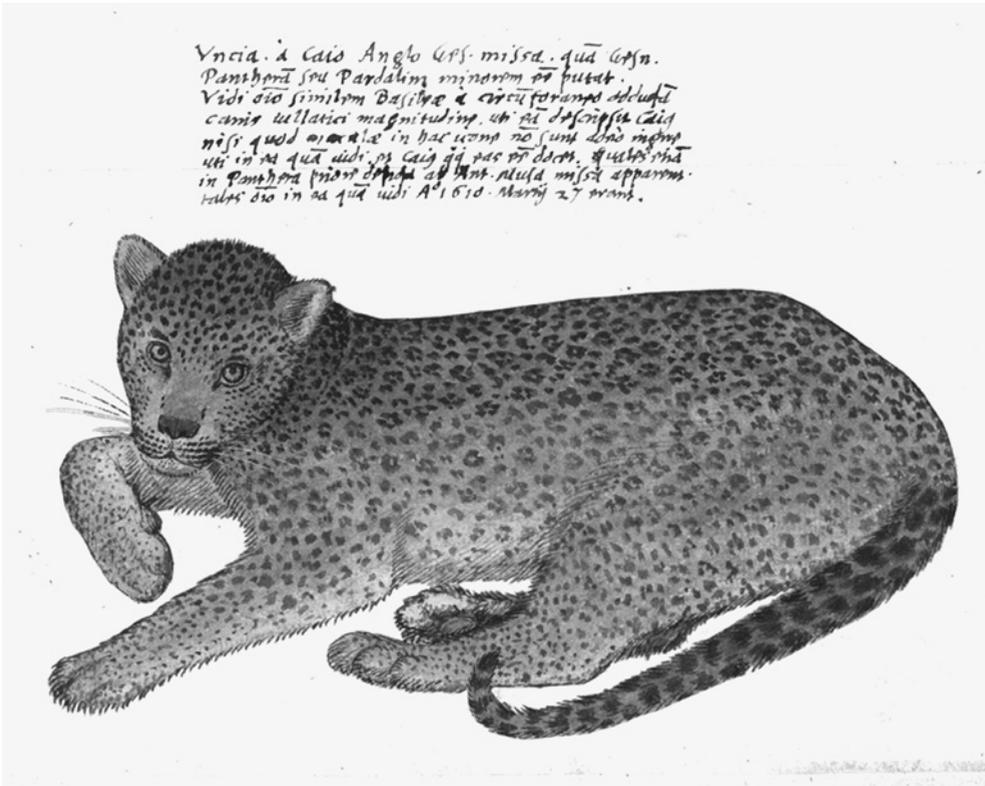
A small percentage of these thousands of drawings is directly connected with textual *ad vivum* claims. Their combined visual and textual evidence shows that *ad vivum* could have a large range of meanings – even within this period and even within this particular corpus of naturalia drawings. Sometimes *ad vivum* indicates that the painters or naturalists created an image on the basis of a real (preferably live, but otherwise dead, stuffed, or dried) plant or animal in front of their eyes. Many of Gessner's beautiful plant drawings (1550s–65) belong to this category. His handwritten notes on the sheets often indicate the dates and the locations in the Swiss mountains and gardens when and where he personally observed the plants (Tafel 1). Painters with whom he worked closely and who accompanied him on these trips drew the plants on his instructions, while Gessner himself drew many small plant details, such as seeds, leaves, flowers etc. All must have made sketches and visual notes on the spot and worked them up back at home.²⁹ The German naturalist Leonhart Fuchs operated in a different way, but he is known to have brought his painters fresh and well-shaped plants as models. The Medici court painter Jacopo Ligozzi (1547–1627) and various painters connected with the late sixteenth-century Habsburg courts in Prague, Vienna, and Innsbruck portrayed some rare animals, such as tropical birds, a dodo, and a South American llama, on the basis of the animals that they could see live in the court menageries or dead in museums. And Felix Platter's collection (c. 1565–c. 1610) of naturalia drawings contains various examples in which remarks in his handwritten annotation emphasize that he had seen this animal personally; that the drawing was made *ad vivum*; or that it depicted an item in his personal collection. Often such notes indicate finer details that reveal particular expertise. The text next to the drawing of a chamois says, for instance, »Another depicted *ad vivum*, as it was in the winter time when it darkens just like the bear and has lots of hair.«³⁰

Now and then Platter's annotation contains comments on a divergence between his experience and the drawing, linking the latter's incorrectness

directly with the fact that the animal had not been depicted *ad vivum*: »Panther. Leopard. It seems not well depicted when compared with earlier ones nor has it been depicted *ad vivum* but after a description.«³¹ His annotation to a drawing of another big cat [*uncia*] is written in the first person and mentions his personal observation of such animals, one in Basel and one in Speyer, the latter of which was used for hunting by Emperor Maximilian II (fig. 3). Platter points out differences (thinner tail, bristles, yellowish color) as well as similarities between the *uncias* that he personally saw and the drawing in his album. Those differences might have to do, he suggests, with the age of the animal or with mistakes by the painter.³² Here, personal observation of other exemplars of the same species thus serves to correct visual details, but also to underpin the general truthfulness of the drawing and the existence of this species. All such remarks underscore the importance he attached to the reliability of the image and the link with personal observation.

Research of the last decades has shown, however, that many other sixteenth-century examples stretch this literal interpretation of *ad vivum*, sometimes to breaking point. Many naturalia drawings were demonstrably *not* based on personally observed plants and animals. Some were not even based on drawings made elsewhere but still underpinned by the testimony of an eyewitness. *Ad vivum* painted images could be copied from drawings that were considered correct or at least plausible. In yet other cases a painter might copy the only image available at the time. Examples from Conrad Gessner's *Historia Animalium* (4 vols. 1551–1558) show that the expression *ad vivum* and its vernacular versions was used even for images that were copies after another image that was itself of unclear provenance, while neither the author nor his friends had ever seen the animal or plant in question.³³ Terms such as *ad vivum* and *imago contrafacta* thus occur in situations where a painter and a naturalist had simply made an effort to represent a plant or animal as accurately as they could. Here it seems that we enter a zone of vagueness, good intentions regarding reliability, and statements that this was the best available at the moment. What does this imply?

To paraphrase Sachiko Kusakawa, naturalistic depiction did not necessarily guarantee direct observation by the draughtsman nor did it prove the actual existence of the object.³⁴ Just as there could be naturalistic representations of a dog, tiger, or American turkey, it was possible to have better or less adequate drawings of a unicorn or basilisk. It hardly needs to be argued,



3. Felix Platter's *uncia* with his handwritten annotation, *Platter-Gessner Album*, MS III C 23, fol. 10, Collection Amsterdam University Library. © Amsterdam University Library.

inversely, that proven personal observation (autopsy) offered no guarantee of pictorial reliability. A painter who drew a horse or dandelion that was in front of his eyes did not necessarily draw it in a manner that we would regard as accurate. In discussions regarding the history of natural philosophy and science, modern scholars have pointed to the phenomenon of »virtual witnessing«. In such cases the truth value of an image (or in other contexts the report of the outcome of an experiment) rests *not* on the autopsy of the person who writes or depicts, but on that of someone else, usually elsewhere in place and time, but deemed to be a reliable witness.³⁵ That situation was extremely common in natural history, as is most easily understood in cases of exotic naturalia that hardly any European could actually see alive. An extremely well documented one concerns Gessner's drawing and printed illustration of a small Brazilian sagoin monkey (fig. 4). Gessner never saw the



4. Gessner's printed illustration of the sagoin based on the drawing sent from Antwerp (see fig. 5), in C. Gessner, *Icones Animalium*, 1560, p. 96. Public domain.

animal itself. The drawing on which his printed sagoin illustration is based was painted on a specific date, in Antwerp, and *ad vivum* – after the live monkey which had survived the voyage from Brazil. The extremely reliable witness, Peeter van Coudenbergh (1517–c.1599), naturalist, collector, and erudite apothecary, sent the sagoin drawing to Gessner (fig. 5). The latter's text furthermore provides measurements: the size of the depicted animal itself and that of its representation in relation to the real animal.³⁶ Here, the term *ad vivum*, the precision of date, place, and size, and the naming of the source or witness all form part of what could be called the rhetorical construction of reliability. There was nothing hollow about this rhetoric, nor was there actually anything virtual about this witnessing, which is the main reason why I would prefer to speak of 'evidence once removed'.³⁷

Early modern efforts to deal critically and intelligently with their visual sources help us to understand why none of the sixteenth-century naturalists who stress *ad vivum* representation, *contrafactur*, precision, and reliable witnesses, had any problem with using copied drawings or with reusing woodblocks



5. The original drawing of a Brazilian sagoin, painter unknown, made in Antwerp and sent by Van Coudenberghe to Gessner, *Platter-Gessner Album*, MS III C 23, fol. 43, Collection Amsterdam University Library. © Amsterdam University Library.

made for publications by other authors. This common practice is well documented for many sixteenth-century printed works on natural history. Original naturalia drawings too were regularly – and non-mechanically – copied, recopied, sent, and exchanged throughout Europe (often between collectors and naturalists), and used as visual evidence. Gessner, Rondelet, and a whole list of other sixteenth-century naturalists worked with and exchanged such copied colored drawings. They appear to have made no distinction between the truth-value of the first (model) drawing and the copies based on it. Clearly, the users trusted the visual evidence of the model drawing and furthermore relied on the various copyists in different countries to faithfully render a plant's or animal's important traits.³⁸ Finding that the meaning of *ad vivum* could stretch to situations in which a naturalist had simply done their best to depict a plant or animal accurately without ever having seen it, should therefore not lead to the conclusion that early modern naturalists lacked rigor in their treatment of evidence.

But there is another side to the question. So far, we have been interpreting *ad vivum* in a fairly literal sense as truthfully depicting a plant or animal from life. But there is evidence from the domain of natural history painting in the sixteenth-century that suggests a somewhat different reading: *ad vivum* could also refer to the *lifelike* aesthetic qualities of the resulting drawing.³⁹ Many of

the vernacular terms that alternate with the Latin *ad vivum* in European sources – *counterfeit*, *contrafayt* (Latin *contrafacta*), *al vivo*, etc. – can be understood in more than one way. Upon re-reading, even some of the examples quoted above from Platter’s annotation to the animal drawings in the Platter-Gessner albums are open to at least a double interpretation. In the case of the panther-leopard Platter explicitly contrasts an *ad vivum* drawing with a representation based (only) on description. But in the case of the chamois »depicted *ad vivum*, as it was in the winter when it darkens just like the bear and has lots of hair«, we can interpret *ad vivum* both as reliable and as a qualification of the resulting, lifelike drawing.⁴⁰

Furthermore, numerous verbal comments on sixteenth-century naturalia drawings emphasize their lifelikeness – and not merely their reliability – as a sign of quality. In the summer of 1565, for instance, the Florentine apothecary Stefano Rosselli wrote to the famous naturalist Ulisse Aldrovandi in Bologna, sending him portraits in color of a lion and a lioness – probably the ones living in the Medici menagerie in Florence. The portrait of the lion in particular had turned out »extremely natural; in fact, it is impossible to do it better.«⁴¹ And as Sachiko Kusukawa has pointed out, for the precise and conscientious Gessner a crucial element of *ad vivum* was the *effect* of a representation on the beholder: the impression that what he or she saw was real. Adhering in many respects to the Plinian ideal discussed earlier, Gessner explicitly used the term *ad vivum* for images that »would capture the eyes of the beholder so strongly as to trigger the same response in the viewer as would the actual living object itself.«⁴²

In this interpretation *ad vivum* is, therefore, not so much about epistemic truthfulness (the reliable representation of the depicted object) as about the persuasiveness of the representation. Phrased in slightly more art historical terms, the emphasis in naturalistic representation would shift (but never completely) from mimesis to painterly mastery in obtaining a natural effect. Seen this way, it becomes also easier to understand the early modern reliance on and continued reuse and copying of images *if* such images were regarded as satisfactory in their *effect* (and as truthful as possible). It will be clear that these are not either/or choices but gradations of meaning. The various examples discussed here show that sixteenth-century naturalists sometimes used *ad vivum* in its more epistemic sense, sometimes in the sense of a convincingly lifelike image. Preferably, an image was both, of course. The implications

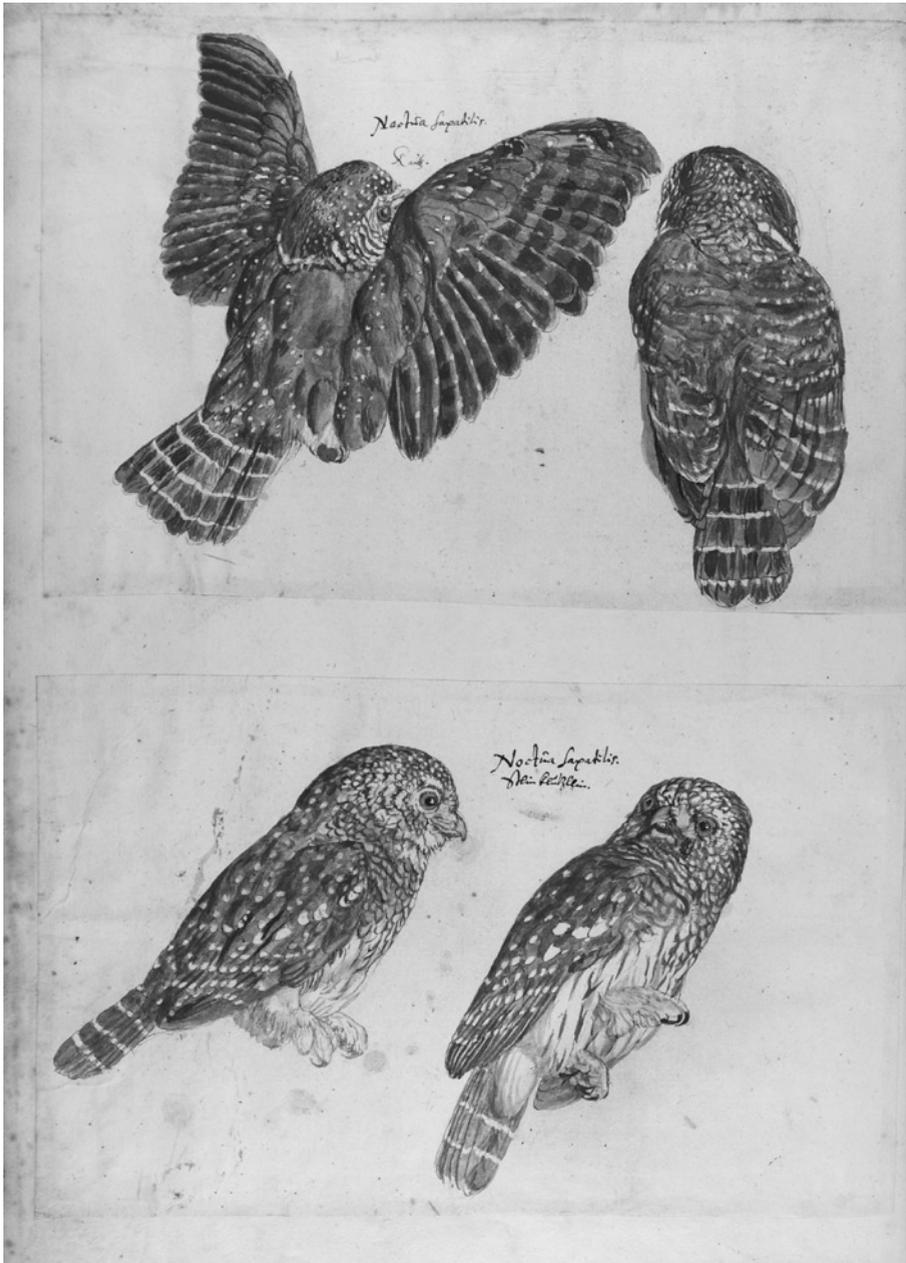
for present-day historical debate may be considerable if we take this whole range of sixteenth-century meanings seriously and do not split it into a part relevant to science and another one relevant to art. Debate among historians of science on the epistemic status of such drawings should – in such a case – become much more open to the use of aesthetic arguments. And that takes us to a closer consideration of the visual aspects of lifelike naturalia drawings and to some of the formats that were chosen in order to obtain this lifelike effect.

Naturalism and the Visual Formats of Reliability

Can more be said about the visual aspects of documentary images beyond calling them naturalistic in the sense in which Aldrovandi's correspondence spoke of the *naturalissimo* lion's portrait? Can we identify visual characteristics in naturalia drawings that help to create the effect of lifelikeness and of personal observation?

A very literal and rather idiosyncratic visual clue occurs in an album with plant drawings created by Gherardo Cibo (1512–c. 1600), an Italian aristocrat, painter and naturalist who is known for his extensive field trips and hands-on botany. Cibo includes himself (or rather the figure of the naturalist-plant collector) in his colored drawings. He depicts the plant collector and painter in the act of painting and of digging up plants in their natural setting and landscape (Tafel 2). His drawings are at the same time proof of autopsy and an inventive form of almost *trompe l'oeil*-like painting: in the background landscape the small plant is depicted in its habitat, where the naturalist is shown digging it up or holding it up to be painted or inspected, while in the same drawing the plant also appears almost as large as life in the foreground, floating in an indeterminate layer above and in front of the background landscape.⁴³

A second and almost equally rare indication of the physical presence of the naturalist or painter can be found in representations of animals in movement or in highly characteristic poses. Examples are the drawing of a llama at rest by the Habsburg court physician and mineralogist Anselmus de Boodt; and drawings of playing monkeys, flying parrots, and details of open and closed claws of birds of prey in the Lazarus Rötting album from Nuremberg (fig. 6).⁴⁴ They point to immediacy and the painter's opportunity to observe the habitus of an animal.



6. Drawings of typical bird poses and movements by the naturalist and painter Lazarus Rötting from Nuremberg, in Michael Röttenbeck's *Theatrum Naturae*, Nuremberg, c. 1580–1614, ZM-B-VIII-321, fol. 068v, Museum für Naturkunde, Berlin. © Museum für Naturkunde Berlin.

Much more common in the sixteenth century are enlarged (zoomed) plant details. Gessner, for instance, not only annotated his plant drawings with dates, places, and so on that point to personal observation, but also added many enlarged details of plant seeds, and flowers. Gessner regularly drew chain-zooms (a chain of detailed drawings that zoom in on ever smaller elements of a fruit or flower) and cross-sections of small plant parts that can only have been made by extremely close and personal inspection. He often marked such drawings of details with a capital G. Such zoomed details having a double effect: they are a visual pointer to autopsy by the draughtsman and at the same time, by providing convincing detail, they enhance the lifelikeness of the representation (see Tafel 1).⁴⁵

Intriguingly, a considerable range of representational formats – all of them naturalistic – were recognized as both reliable and lifelike in the sixteenth century. At the extremes of this range we find two, almost contradictory modes of representing plants, each of which was connected with verbal statements of *ad vivum* representation. As discussed earlier, the Weiditz plant drawings (c. 1530) made for Brunfels' herbal (see fig. 2) present highly detailed portraits of individual plants at a certain stage of their life: the blemishes and malformations that are unique to that individual plant are tell-tale signs of autopsy. Similarly, a group of anonymous drawings from the early 1550s unites highly individual plants and vegetables in a visual presentation that is at the same time still life and botanical drawing; perhaps we could call them plant 'group portraits'.⁴⁶

At the other end of the range we find representations of plant species in the generic plant drawings made for Fuchs, Aldrovandi, and various other naturalists. As in Weiditz' case, these drawings related to real plants, observed by Fuchs and his painters, and are in that sense truthful. Their drawings, however, fused observations of many individual exemplars into one generic representation of a plant species and often show it – in a completely *unnatural* way – as having flowers and fruits at the same time or even bearing several differently colored flowers.⁴⁷ From the sixteenth century onwards such *generic* plant representations became a commonly used format in botanical field guides.⁴⁸ These generic plant representations link up closely with the epistemic aspect of *ad vivum* – that is, the correctness and truthfulness of the species representation – but far less so with *ad vivum* in the sense of a lifelike representation. Few viewers, after all, would regard a drawing of a lily as lifelike if it was depicted with flowers in five different colors.

Yet another intriguing connection between naturalism and the truthfulness of naturalia representations can be found in the stunning drawings on parchment made by Jacopo Ligozzi. He was one of the acknowledged European masters of fine naturalia painting, defined himself as a *miniator* and regarded color as essential to nature drawing. As mentioned above, we can be certain that several of Ligozzi's hyper-detailed drawings in brilliant color depict actual, individual plants and animals that he observed while in the service of the Medici.⁴⁹ The painter made a detailed study of dead fish and other animals preserved in a special liquor [*liquore*] that made them retain their color until he started to paint them. The liquor had been invented by his patron, Francesco I de' Medici himself:

»You will be able to have various exotic fish from distant seas put into this liquor to have them painted *al vivo*, just as you do at present with a variety of plants, since you have this excellent painter who paints them with such artfulness that they seem to be born in their own natural habitat, and just as you have him depict *al vivo* fish, birds and many other animals [...]⁵⁰

How is it possible, then, that some of Ligozzi's hyper-realistic fish cannot be identified by modern fish experts in spite of their extreme detail and vivid colors?

They are painted in high definition and at least as realistically as his perfectly identifiable plants and exotic birds. Did Ligozzi paint his subjects truthfully, but were they atypical exemplars or extinct species? Did Ligozzi perhaps only claim *ad vivum* representation while actually copying someone else's inaccurately colored fish? Did the preservative liquor modify the fish's real colors after all, or have the colors changed since Ligozzi painted them? Or did Ligozzi invent those colors? Were some of his drawing perhaps not at all meant as documentary images, but as intentionally illusionistic hyper-realistic trick-images to confuse the viewer? Or is Ligozzi a typical sixteenth-century example of a master-painter who portrayed sometimes truthfully and at other moments extremely convincingly but not necessarily truthfully? Six years before the letter quoted above, a Veronese apothecary wrote to Aldrovandi that a local painter tentatively identified as Ligozzi (who came from Verona) had depicted »various fish and birds better than life, and certainly miraculously.«⁵¹ Better than life might be the key words here. Ligozzi would by

no means be the only sixteenth-century example of a painter who used the precision that serves *trompe l'œil* purposes to create an apparently perfectly natural representation that may be nothing of the kind.

Concluding Remarks

This exploration of *ad vivum* in the context of sixteenth-century natural history has in part been undertaken to discover whether and how it might be possible to move away from the constrictions imposed by the teleological grand narratives. The point is not, of course, to reject all efforts at an interpretation of the *longue durée* nor in order to dispute that empiricism, autopsy, experiment, and *ad vivum* were more strongly valued in early modern Europe than before.

One step would be to distinguish more clearly between early modern self-presentation and historical praxis. As Armer has convincingly argued, one of the big questions is shifted to a different level once we recognize that the increasing verbal emphasis on *experientia*, *ad vivum* representation, autopsy, and the critical evaluation of evidence, is at least in part a matter of a new style of self-presentation. Why did early modern naturalists (and not only they) feel the need to present themselves in this light, sharply distinguishing themselves from their late medieval predecessors and linking themselves closely with their colleagues from antiquity? And how much of it is true? At the level of knowledge formation there might be far more continuities between early modern empirically oriented naturalists and their late medieval predecessors than have been recognized so far.

So long as the *ad vivum* discussion clings to the most literal interpretation of *ad vivum* (as epistemic truthfulness) it is extremely hard to move away from the teleological development towards empiricist science. But the discussion can change from the moment that *ad vivum* can also refer to illusionistic naturalism, which has less to do with truthfulness and more with masterly painting. It is precisely here that the massive visual corpus of thousands of naturalia drawings from the long sixteenth century has a great deal to offer and urgently demands further investigation. That same corpus may also throw more light on the influence of painters – the image makers themselves – on the visual formats chosen to best convey the *ad vivum* sensation.

Finally, the evident capacity of sixteenth-century naturalists to use *ad vivum* and its vernacular versions in various meanings (sometimes perhaps even at

the same time) may look self-contradictory to us. It was probably nothing of the kind in an age characterized, as argued by Maclean, by a non-monotonic logic that can use different sets of criteria at the same time.⁵² Choosing to focus on only one of its meanings (the epistemic truthfulness aspect) that fits best in a developmental pattern leading towards modernity highlights a modern preference for unequivocal definitions that are hard to reconcile with the early modern situation. Perhaps the most attractive aspect of *ad vivum* as an early modern concept is that it can trick us into believing that it describes a reality rather than creating an illusion of that reality and thus defeating exactly what it proposes to do.

Notes

The research for this article was done as part of the NWO-funded projects *Re-Reading the Book of Nature* and *A New History of Fish*, both at the University of Leiden. I am grateful to the editors of this volume and the participants in the Mainz meeting that lay at the basis of this volume for the opportunity to present this material, try out ideas, and learn from the discussions. I would like to thank Holger Funk, Sachiko Kusukawa, Peter Mason, Dominic Olariu, Giuseppe Olmi, Marlise Rijks, and Lucia Tongiorgi Tomasi for their comments and inspiring work in this field.

- 1 The literature on this cluster of concepts and the debates around them is large and growing fast. I found the following publications most inspiring or thought-provoking: ACKERMAN 1985; FRENCH 1985; TONGIORGI TOMASI 1987; PARSHALL 1993; DEAR 1985 and 1991; LESTRINGANT 1991; MACLEAN 1998 and 2000; GIVENS/REEDS/TOUWAIDE 2006; CUNNINGHAM 2010; SMITH 2006 and 2009; KUSUKAWA 2006, 2011 and 2012; DE ANGELIS 2011 and 2013; ARMER 2017.
- 2 For an older, art historically oriented discussion, see SWAN 1995.
- 3 See VENEZIANI 2002.
- 4 As brilliantly discussed in FRENCH 1985 and CUNNINGHAM 2010; cf. DE ANGELIS 2011.
- 5 For a good survey see ARMER 2017.
- 6 See FINDLEN 1994; REEDS 1991; JARDINE/SECORD/SPARY 1996; OGLIVIE 2006; CIANCIO 2015; EGMOND 2010 and 2018; CURRY 2018.
- 7 See CIANCIO 2015; EGMOND 2017b and 2018.
- 8 For detailed discussions of the works of Mattioli, see BOHATCOVÁ 1985; FERRI 1997 and FAUSTI 2004.
- 9 See note 11 below.
- 10 See Gessner's autobiography, as discussed in LEU 2016, p. 16–20.
- 11 Although quite a few learned sixteenth-century naturalists refer to local ›informants‹, from fishermen to herb gatherers, gardeners, and pharmacists, they only very rarely mention them by name. However, the use of their information (ranging from names,

- identifications, and medicinal uses of plants to anatomical details and behavioral characteristics of animals) implicitly recognizes its value as knowledge.
- 12 For a fuller discussion of this argument, see EGMOND 2010, and for its visual aspects EGMOND 2017a.
 - 13 On ancient natural history, see esp. FRENCH 1994; HARDY/TOTELIN 2016. On the transmission of old but not classical illustrated herbals (most famously the 6th-century Vienna Dioscorides), see TOUWAIDE 2006. Lifelike images from such codices must have remained inaccessible to most European naturalists and were, to my knowledge, not copied in the sixteenth-century herbals.
 - 14 On Livia's painted garden see SETTIS 2002.
 - 15 For Pliny on painting see Pliny, *Naturalis Historia*, Book 35, Chapter 36. I have consulted (June 2018) the English edition at: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:35:36>.
 - 16 See OLARIU 2018, p. 158, for a late fifteenth-century example in which a publicly shown herbal in a Venetian pharmacy is used for plant identification.
 - 17 Early modern naturalists could and did engage with the late medieval bestiaria, herbals, and books of health, but the nature of this engagement and the intriguing juxtaposition (in some fifteenth-century herbals) of schematic and highly lifelike drawings need further investigation. See esp. OLARIU 2012, 2015 and 2018 and KYLE 2017.
 - 18 OLARIU 2018, p. 154.
 - 19 The Weiditz model drawings were rediscovered by the Swiss botanist Walther Rytz in 1931. The Basel physician and naturalist Felix Platter had pasted them in his late sixteenth-century herbarium volumes with dried plants. These are still kept in the Burgerbibliothek Bern. See RYTZ 1933 and ZUCCHI 2003.
 - 20 As has been pointed out by various authors, starting with RYTZ 1933. For more information on the publishing history and the roles of Schott and Brunfels, see KUSUKAWA 2012, esp. p. 17–19, with references to the further literature.
 - 21 See Capit. XXXII of the unpaginated introduction to BRUNFELS 1532 (German edition).
 - 22 COLLINS 2000, p. 278. Following Torresella, OLARIU 2018, p. 158 mentions that the number of fifteenth-century illustrated herbals was six times higher than in the fourteenth century. Cf. BLUNT/RAPHAEL 1979 and GIVENS/REEDS/TOUWAIDE 2006.
 - 23 Large numbers of these drawings were made as model drawings for planned publications, but many of these (e.g. Gessner's plants, Michiel's plants; and a large part of Fuchs' plants) were either never published or never even written. Further thousands of images were never intended for publication and mainly served research and display purposes.
 - 24 For further details on all these codices, including locations and references to the literature, see EGMOND 2017a, Appendix, p. 244–246.
 - 25 Some important exceptions are the following art historians who analyze the genre (or large numbers) of naturalia drawings: BLUNT/RAPHAEL 1979; TONGIORGI TOMASI in a lifetime's work of publications, including 1987, 2000, 2007 and her many contributions in MOLINARI 1984; OLARIU 2012, 2015 and 2018 and VIGNAU-WILBERG e.g. 2007, 2017 and her contributions to HAUPT/STAUDINGER 1990. Many scholars focus on individual codices, painters or a specific collection.
 - 26 Most lack annotation or have only brief references to the names of the depicted naturalia. Short descriptions, in so far as present, nearly always concern their uses, finding

- places, or formal aspects rather than information about the making of the image. While in some cases we know when, for whom and for which purposes a paper collection as a whole was made, detailed information per image is often lacking.
- 27 Naturally, the latter could be perfectly lifelike too (e.g. the frescoed birds and plants of the 1560s in the Venetian Palazzo Grimani), but this was not necessarily the case, as is evident from many grotesque animals and plants. See on grotesques MOREL 1997.
 - 28 One of the best studies (focusing mainly on printed images in the domains of both natural history and human medicine-anatomy) is KUSUKAWA 2012.
 - 29 On the painters connected with Gessner, see the still indispensable LEEMANN-VAN ELCK 1935. On Gessner, the importance of autopsy, and *ad vivum* illustrations, and his critical attitude to visual information, see WEBER 1986; KUSUKAWA 2010 and LEU 2018, esp. p. 181–188 and 264–298.
 - 30 Gessner-Platter album, University Library Amsterdam, IIC23, fol. 34: »Alia, ad vivum depicta qualis erat hyemis tempore quo ursi instar nigrescit et pilos prolixos habet«.
 - 31 Gessner-Platter album, University Library Amsterdam, IIC23, fol. 9: »Panthera. Leppardt. Videtur non bene expressa si conferatur cum prioribus nec ad vivam sed descriptionem effectam«.
 - 32 Gessner-Platter album, University Library Amsterdam, IIC23, fol. 8.
 - 33 See for a general discussion KUSUKAWA 2011 and 2012 and EGMOND 2017a, esp. part II *Untrue to Life*; more specifically on Gessner's autopsy, see KUSUKAWA 2010 and LEU 2018, esp. p. 181–188 and 264–298.
 - 34 KUSUKAWA 2012, p. 74f.
 - 35 See esp. the discussion in DE ANGELIS 2011 and cf. the works mentioned in notes 1 and 4 above.
 - 36 GESSNER 1560, p. 96. This type of precision is by no means unique to Gessner. Similar examples can be found in the works of, for instance, Clusius and Aldrovandi.
 - 37 On witnessing, notions of proof, and comparisons with judicial evidence see esp. DE ANGELIS 2011 and 2013, with many further references.
 - 38 De Angelis speaks of a »doctrine of authority and testimony« and »argumentum ab auctoritate« that »characterised the epistemic situation of the scientific culture of the sixteenth and seventeenth centuries« (DE ANGELIS 2013, esp. p. 693–696). I would like to stress that a critical use of evidence from witnesses once or much further removed is not at all limited to the early modern period, but characterizes all historical research. See on historical methodology the classic BLOCH 1964.
 - 39 Discussing late medieval French material, TUREL 2011 has suggested an interpretation of *au vif* as not »brought from but to life«, an interesting point in an article that is otherwise hard to understand on account of an overdose of jargon. Regrettably, she then returns to the usual linear developmental pattern, here from »brought to life« to the epistemic »represented from life«, which latter stage had supposedly been reached by 1600.
 - 40 See note 30 above.
 - 41 »[...] naturalissimo, che invero non è possibile farlo meglio«; see TOSI 1989, p. 170.
 - 42 KUSUKAWA 2012, p. 174, also with quotations from Gessner.
 - 43 On *Cibo* see MANGANI/TONGIORGI TOMASI 2013 and EGMOND 2017a, p. 111–115.
 - 44 The *De Boodt* albums (11 vols., some 800 illustrated folios) are privately owned and on loan to the Rijksmuseum Amsterdam. For a large selection of published drawings (but

- not this llama) and an excellent discussion, see MASELIS/BALIS/MARIJNISSEN 1999. The largely unpublished Lazarus Rötting album is in the Museum für Naturkunde Berlin. See esp. HACKETHAL 2010.
- 45 Gessner's plant drawings (c. 1545–65) in two volumes with some 460 loose folios and approximately 1,500 plant images are in the University Library of Erlangen-Nuremberg. For more discussion of such enlarged insets, see EGMOND 2017a, Chapter 6 *Zoom: Relevant Detail in the Visual Study of Nature*.
- 46 They occur in the Habsburg Cod. Min. 42, in the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.
- 47 On the topic of generic-specific representation, see KUSUKAWA 2012; EGMOND 2017a and ZUCCHI 2003.
- 48 Its functionality in the service of plant identification helps to explain why the generic format was preferred in the long run.
- 49 See CECCHI/CONIGLIELLO/FAIETTI 2014; DE LUCA/FAIETTI 2014, p. 13–38, 48–49; cf. GROOM 2015. TONGIORGI TOMASI 2001, p. 182f. has linked Ligozzi's work with what she sees as a move in art from generic to specific representation – the opposite tendency to what is supposed to have happened in the domain of scientific representation.
- 50 »Varii pesci peregrini et lontani mari potrà far portar in questo liquore per fargli dipingere al vivo, sì come hora fa tante diversità di piante havendo quel suo eccellente pittore che con tanto artificio le dipinge che paiono propriamente nate nel suo sito naturale, sì come al vivo ancora fa dipingere pesci, uccelli, et tanti altri animali [...]«. Letter from Aldrovandi in Bologna to Francesco I de' Medici in Florence, dated September 27, 1577. Published in TOSI 1989, p. 231–247, quotation from p. 240.
- 51 »[...] ha fatto alquanti pesci, e uccelli, che passa il vivo, et è miracoloso certissimo«. Letter from Calzolari to Aldrovandi, December 16, 1571 from Verona, quoted in CONIGLIELLO 1991, p. 26.
- 52 MACLEAN 1998 and 2000.

Bibliography

- ACKERMAN 1985: James Ackerman, Early Renaissance ›Naturalism‹ and Scientific Illustration, in: *The Natural Sciences and the Arts: Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*, ed. Allan Ellenius, Uppsala 1985, p. 1–17.
- ARMER 2017: Stephanie Armer, Empirie als Strategie? Naturforschung zwischen Augenschein und Buchwissen, in: *Luther, Kolumbus und die Folgen. Welt im Wandel 1500–1600*, exh. cat. Nuremberg, eds. Thomas Eser and Stephanie Armer, Nuremberg 2017, p. 54–63.
- BLOCH 1964: Marc Bloch, *The Historian's Craft*, New York 1964 (First published as *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris 1949).

- BLUNT/RAPHAEL 1979: Wilfrid Blunt and Sandra Raphael, *The Illustrated herbal*, London 1979.
- BOHATCOVÁ 1985: Mirjam Bohatcová, *Prager Drucke der Werke Pierandrea Mattioli aus den Jahren 1558–1602*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 60, 1985, p. 167–185.
- BRUNFELS 1530: Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones ad naturae imitationem, summa cum diligentia & artificio effigiatae*, Strasbourg 1530.
- BRUNFELS 1532: Otto Brunfels, *Contrafayt Kreüterbüch*, Strasbourg 1532.
- CECCHI/CONIGLIELLO/FAIETTI 2014: Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello and Marzia Faietti (eds.), *Jacopo Ligozzi ›pittore universalissimo‹*, Livorno 2014.
- CIANCIO 2015: Luca Ciancio, »Per questa via s'ascende a maggior seggio«. Pietro Andrea Mattioli e le scienze mediche e naturali alla corte di Bernardo Cles, in: *Studi Trentini. Storia* 94, 2015, p. 159–184.
- COLLINS 2000: Minta Collins, *Medieval Herbals. The Illustrative Tradition*, London/Toronto 2000.
- CONIGLIELLO 1991: Lucia Conigliello, *Pesci, crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, in: *Paragone. Arte* 42, 1991, p. 22–29.
- CUNNINGHAM 2010: Andrew Cunningham, *The Bartholins, the Platters, and Laurentius Gryllus: the peregrinatio medica in the 16th and 17th Centuries*, in: *Centres of Medical Excellence? Medical Travel and Education in Europe, 1500–1789*, eds. Ole Peter Grell, Andrew Cunningham and Jon Arrizabalaga, Farnham 2010, p. 3–16.
- CURRY 2018: Helen Anne Curry et al. (eds.), *Worlds of Natural History*, Cambridge 2018.
- DE ANGELIS 2011: Simone De Angelis, *Sehen mit dem physischen und dem geistigen Auge. Formen des Wissens, Vertrauens und Zeigens in Texten der frühneuzeitlichen Medizin*, in: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, ed. Herbert Jaumann, Berlin/New York 2011, p. 211–253.
- DE ANGELIS 2013: Simone De Angelis, *Experiments, Judicial Rhetoric and the Testimonium. Practices of Demonstration in the Hamberger-Haller Controversy on the Respiration Mechanism*, in: *Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century*, vol. 2, eds. André Holenstein, Hubert Steinke and Martin Stuber, Leiden/Boston 2013, p. 679–701.
- DE LUCA/FAIETTI 2014: Maria Elena de Luca and Marzia Faietti (eds.), *Jacopo Ligozzi ›Altro Apelle‹*, Florence 2014.
- DEAR 1985: Peter Dear, *Totius in Verba: Rhetoric and Authority in the Early Royal Society*, in: *Isis* 76, 1985, p. 144–161.

- DEAR 1991: Peter Dear, Narratives, Anecdotes, and Experiments. Turning Experience into Science in the Seventeenth Century, in: *The Literary Structure of Scientific Argument*, ed. Peter Dear, Philadelphia 1991, p. 135–163.
- EGMOND 2010: Florike Egmond, *The World of Carolus Clusius. Natural History in the Making, 1550–1610*, London 2010.
- EGMOND 2017a: Florike Egmond, *Eye for Detail: Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*, London 2017.
- EGMOND 2017b: Florike Egmond, Experimenting with Living Nature: Documented Practices of 16th-Century Naturalists and Naturalia Collectors, in: *Journal of Early Modern Studies* 6, 2017, p. 21–45.
- EGMOND 2018: Florike Egmond, Into the Wild. Botanical Fieldwork in the Sixteenth Century, in: *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-first Century*, ed. Arthur MacGregor, Leiden/Boston 2018, p. 166–211.
- FAUSTI 2004: Daniela Fausti (ed.), *La complessa scienza dei semplici. Atti delle celebrazioni per il V centenario della nascita di Pietro Andrea Mattioli*, Siena 2004.
- FERRI 1997: Sara Ferri (ed.), *Pietro Andrea Mattioli, Siena 1501–Trento 1578: La vita, le opere: con l'identificazione delle piante*, Perugia 1997.
- FINDLEN 1994: Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994.
- FRENCH 1985: Roger K. French, Berengario da Carpi and the Use of Commentary in Anatomical Teaching, in: *The Medical Renaissance of the Sixteenth Century*, eds. A. Wear, R. K. French and I. M. Lonie, Cambridge 1985, p. 42–74.
- FRENCH 1994: Roger K. French, *Ancient Natural History. Histories of Nature*, London/New York 1994.
- GESSNER 1551–1558: Conrad Gessner, *Historiae Animalium*, 4 vols., Zurich 1551–1558.
- GESSNER 1560: Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zurich 1560.
- GIVENS/REEDS/TOUWAIDE 2006: Jean A. Givens, Karen Reeds and Alain Touwaide (eds.), *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550*, Aldershot 2006.
- GROOM 2015: Angelica Groom, Early Modern Natural Science as an Agent for Change in Naturalist Painting: Jacopo Ligozzi's Zoological Illustrations as a Case Study, in: *Knowing Nature in Early Modern Europe*, ed. David Beck, London 2015, p. 139–163.
- HACKETHAL 2010: Sabine Hackethal, *Das Theatrum Naturae des Michael Rötenbeck: Unbekannte Naturstudien 100 Jahre nach Dürer*, in: *Klasse Ordnung Art:*

- 200 Jahre Museum für Naturkunde, eds. Ferdinand Damaschun et al., Rangsdorf 2010, p. 70–75.
- HARDY/TOTELIN 2016: Gavin Hardy and Laurence Totelin, *Ancient Botany*, London/New York 2016.
- HAUPT/STAUDINGER 1990: Herbert Haupt and Manfred Staudinger (eds.), *Le bestiaire de Rodolphe II. Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*, Paris 1990.
- JARDINE/SECORD/SPARY 1996: Nicholas Jardine, James A. Secord and Emma C. Spary (eds.), *Cultures of Natural History*, Cambridge 1996.
- KUSUKAWA 2006: Sachiko Kusukawa, *The Uses of Pictures in the Formation of Learned Knowledge: the Cases of Leonhard Fuchs and Andreas Vesalius*, in: *Transmitting Knowledge: Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, eds. Sachiko Kusukawa and Ian Maclean, Oxford 2006, p. 73–96.
- KUSUKAWA 2010: Sachiko Kusukawa, *The Sources of Gessner's Pictures for the *Historia animalium**, in: *Annals of Science* 67, 2010, p. 303–328.
- KUSUKAWA 2011: Sachiko Kusukawa, *The Role of Images in the Development of Renaissance Natural History*, in: *Archives of Natural History* 38, 2011, p. 189–213.
- KUSUKAWA 2012: Sachiko Kusukawa, *Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago/London 2012.
- KYLE 2017: Sarah R. Kyle, *Medicine and Humanism in Late Medieval Italy. The Carrara Herbal in Padua*, London/New York 2017.
- LEEMANN-VAN ELCK 1935: Paul Leemann-Van Elck, *Der Buchschmuck in Conrad Gessners naturgeschichtlichen Werken*, Bern 1935.
- LESTRINGANT 1991: Frank Lestringant, *Le déclin d'un savoir. La crise de la cosmographie à la fin de la Renaissance*, in: *Annales E.S.C.* 46, 1991, p. 239–260.
- LEU 2016: Urs Leu, *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zurich 2016.
- MACLEAN 1998: Ian Maclean, *Foucault's Renaissance Episteme Reconsidered: an Aristotelian Counterblast*, in: *Journal of the History of Ideas* 58, 1998, p. 149–166.
- MACLEAN 2000: Ian Maclean, *Evidence, Logic, the Rule and the Exception in Renaissance Law and Medicine*, in: *Early Science and Medicine* 5, 2000, p. 227–257.
- MANGANI/TONGIORGI TOMASI 2013: Giorgio Mangani and Lucia Tongiorgi Tomasi (eds.), *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di «paesik». Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, Ancona 2013.

- MASELIS/BALIS/MARIJNISSEN 1999: Marie-Christiane Maselis, Arnout Balis and Roger H. Marijnissen, *The Albums of Anselmus de Boodt (1550–1632): Natural History Painting at the Court of Rudolph II in Prague*, Ramsen 1999.
- MOLINARI 1984: Alberto Molinari (ed.), *Immagine e natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e universitaria. Secoli XV–XVII*, exh. cat. Modena, Modena 1984.
- MOREL 1997: Philippe Morel, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997.
- OGILVIE 2006: Brian Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.
- OLARIU 2012: Dominic Olariu, *Miniaturinsekten und bunte Vögel. Naturbeobachtung und Tierdarstellungen in Manuskripten des 13. Jahrhunderts*, in: *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, eds. Martin Gaier, Jeanette Kohl and Alberto Saviello, Paderborn 2012, p. 59–76.
- OLARIU 2015: Dominic Olariu, *The Misfortune of Philippus de Lignamine's Herbal or New Research Perspectives in Herbal Illustrations From an Iconological Point of View* (Max Planck Institute for the History of Science, Preprint 469), Berlin 2015.
- OLARIU 2018: Dominic Olariu, *Die Kunst, die Natur zu erkennen*, in: *Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis*, exh. cat. Innsbruck, ed. Wolfgang Meighörner, Innsbruck/Vienna 2018, p. 153–161.
- PARSHALL 1993: Peter Parshall, *Imago contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History* 16, 1993, p. 554–579.
- REEDS 1991: Karen Reeds, *Botany in Medieval and Renaissance Universities*, New York 1991.
- RYTZ 1933: Walther Rytz, *Das Herbarium Felix Platters: Ein Beitrag zur Geschichte der Botanik des 16. Jahrhunderts*, Basel 1933.
- SETTIS 2002: Salvatore Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Rome 2002.
- SMITH 2006: Pamela H. Smith, *Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe*, in: *Isis* 97, 2006, p. 83–100.
- SMITH 2009: Pamela H. Smith, *Science on the Move: Recent Trends in the History of Early Modern Science*, in: *Renaissance Quarterly* 62, 2009, p. 345–375.
- SWAN 1995: Claudia Swan, *Ad vivum, naer het leven, from the life: Defining a Mode of Representation*, in: *Word & Image* 11, 1995, p. 353–372.

- TONGIORGI TOMASI 1987: Lucia Tongiorgi Tomasi, Toward the Scientific Naturalism: Aspects of Botanical and Zoological Iconography in Manuscripts and Printed Books in the Second Half of XV Century, in: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, eds. Wolfram Prinz and Andreas Beyer, Cologne 1987, p. 91–101.
- TONGIORGI TOMASI 2000: Lucia Tongiorgi Tomasi, L'illustrazione naturalistica; tecnica e invenzione, in: Natura-Cultura. L'Interpretazione del Mondo Fisico nei Testi e nelle Immagini, eds. Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi and Attilio Zanca, Florence 2000, p. 133–151.
- TONGIORGI TOMASI 2001: Lucia Tongiorgi Tomasi, The Study of the Natural Sciences and Botanical and Zoological Illustration in Tuscany under the Medicis from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries, in: Archives of Natural History 28, 2001, p. 179–194.
- TONGIORGI TOMASI 2007: Lucia Tongiorgi Tomasi, La conquista del visibile. Rimediando Panofsky, rileggendo Galilei, in: Galileana 4, 2007, p. 5–46.
- TOSI 1989: Alessandro Tosi (ed.), Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie, Florence 1989.
- TOUWAIDE 2006: Alain Touwaide, Latin Crusaders, Byzantine Herbals, in: Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550, eds. Jean A. Givens, Karen Reeds and Alain Touwaide, Aldershot 2006, p. 25–50.
- TUREL 2011: Noa Turel, Living Pictures: Rereading ›au vif‹ 1350–1550, in: Gesta 50, 2011, p. 163–182.
- VENEZIANI 2002: M. Veneziani (ed.), *Experientia*, Florence 2002.
- VIGNAU-WILBERG 2007: Thea Vignau-Wilberg, *In Minimis Maxime Conspicua*. Insekten-darstellungen um 1600 und die Anfänge der Entomologie, in: Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts, eds. Karl Ehenkel and Paul Smith, Leiden/Boston 2007, p. 217–243.
- VIGNAU-WILBERG 2017: Thea Vignau-Wilberg, Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600, Berlin 2017.
- WEBER 1986: Bruno Weber, ›In absoluti hominis historia persequenda‹. Über die Richtigkeit wissenschaftlicher Illustration in einigen Basler und Zürcher Drucken des 16. Jahrhunderts, in: Gutenberg-Jahrbuch 61, 1986, p. 101–146.
- ZUCCHI 2003: Luca Zucchi, Brunfels e Fuchs: l'illustrazione botanica quale ritratto della singola pianta o immagine della specie, in: Nuncius 18, 2003, p. 411–466.

Frances Gage

»It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* and in Early Modern Connoisseurship

In 1957, Luigi Salerno argued that Giulio Mancini anticipated the historical »transformation from virtuoso to connoisseur«, which occurred in the eighteenth century.¹ In his commentary to Mancini's *Considerazioni sulla pittura*, Salerno extolled Mancini for his »acute sensibility« to paintings, which attested to Mancini's extensive first-hand observation of pictures; Salerno responded in particular here to the Sienese physician's precepts for distinguishing an original from a copy.² Thirty years later Carlo Ginzburg similarly identified Mancini with the development of empirical practices of connoisseurship, adumbrating the conjectural epistemological approach of this clinician-connoisseur, whom Ginzburg argued anticipated Giovanni Morelli.³ The contributions of Salerno and Ginzburg, both of whom failed to recognize that Mancini's recommendations on distinguishing copies and originals were not wholly new, have formed the bedrock on which many studies of Mancini's *Considerazioni* rest.⁴ The Sienese physician has been praised for his observational skills and blamed for unoriginal theories.⁵ Yet scholars of the *Considerazioni* have often ignored the crucial relationship between historical information, precept, and empirical practices in Mancini's treatise and in broader cultural activities. This is owing to the still lingering modern prejudice against textual sources on art, particularly in relation to practices of connoisseurship, which has been construed as a science of the eye.⁶ For example, Donatella Sparti protests against any potential practical utility for the *Considerazioni* in the realm of connoisseurship, which she conflates with attribution, and argues that it is scarcely believable that anyone wishing to learn how to authenticate a picture would have taken up this treatise.⁷ Moreover, anyone in the seventeenth century seeking to make attributions would have turned to an artist, not a physician, she states.⁸ What remains unclear is how Sparti could envision the act of authentication being easily or at all separated from the other related processes of reception

and judgment that Mancini outlined in his *Considerazioni*. To understand the *Considerazioni* requires that the modes of observation Mancini recommended to and presumed among his readers be examined against the knowledge he was codifying and in relation to contemporary practices of connoisseurship.⁹

Recognition

Mancini addressed the role of observation in the judgment of painting in his chapter *Ricognizione delle pitture*, the penultimate chapter in both the *Discorso di pittura* (ca. 1617–19) and in the first part of the later *Considerazioni* (ca. 1619–1625).¹⁰ The fact that Mancini devoted an entire chapter to recognition and closely aligned it to his celebrated chapter *Regole per comprare, collocare e conservare le pitture* affirms that he believed techniques of recognition to be fundamental to the process of judging works for purchase and display in a collection. The crucial importance of this act is confirmed as well in the Introduction to the *Considerazioni* (though not discussed in the Introduction to the *Discorso*), where the author united it with judgment in the process of evaluating color, perspective, and the *affetti*.¹¹

The etymology of *ricognizione* casts into greater relief Mancini's conception of observation in connoisseurship. On the one hand, this term, which derived from the Latin *ricognoscere*, denoted attentive observation.¹² On the other, seventeenth-century definitions of the verb *ricognoscere* indicate it was a form of observation associated with both completeness and precision. The Italian-English dictionary edited by Giovanni Torriano translated the verb as »to recognize, [...] to survey, or take perfect notice of.«¹³ With the latter two definitions, Torriano conveyed that he equated recognition with the complete discernment of an object and all of its parts.¹⁴

Mancini's most extensive treatment of the act of recognition appeared in his unpublished treatise, *Alcune considerazioni dell'honore*, when he articulated what constituted a good general and soldier as well as physician.¹⁵ Fundamentally Aristotelian here, Mancini defined *ricognizione* as that good deliberation in men of *ingegno* and general *erudizione*.¹⁶ Recognition is the capacity to elect the good immediately; it is rapid judgment and successful decision-making and the ability to judge well in all circumstances at all times.¹⁷ Mancini also laid down how recognition issued from the intellectual habits of prudence and wisdom.¹⁸ The man of *ingegno* for whom Mancini was writing could therefore

teach himself how to recognize paintings, at least in part. But good native ability to judge was inadequate – a man who wished to become knowledgeable necessarily had to look at art and to expose himself to the judgments of others. Whereas in his *Discorso*, Mancini explained that in order to recognize and judge the various period styles of painting, here »nothing can be said other than [...] to practice, see and ask [questions],« in his *Considerazioni* he argued that skill in judging could be acquired through the practice of looking and considering »the similitude [...], equality or inequality« of one work to another as well as through hearing »the judgment of other *intendenti*.«¹⁹ Mancini's ideas concerning the role of observation and experience find a close analogy in the work of the English theorist Franciscus Junius, who urged art lovers to engage in a »a studious and daily exercise,« so that the amateur »shall [...] be able to know the one [style] from the other.«²⁰ In this way, Junius' readers »accustomed their eyes to such a sure *Facilitie* in judging.«²¹

Copies and Originals

Mancini's well-known remarks concerning the distinction between copies and originals alluded to observational practices that he described elsewhere in his chapter on recognition.

»[One must ask if] there is to be seen that frankness of the master, and in particular in those parts that are necessarily made with resolution, nor that can be conducted well through imitation, as, in particular, are the hair, beard and eyes. So that when the ringlets of hair have to be imitated they are made with painful toil [*stento*], which then appears in the copy, and if the copyist does not want to imitate them, then they do not have the perfection of the master.«²²

As valuable and interesting as these insights are, however, they scarcely constitute a how-to recognize guide. Mancini never opined on the morphology of a labored brushstroke any more than on a fluid and confident one. He evidently supposed his readers could already distinguish frank and resolute handling from one that betrayed »painful toil«. (He did articulate in the *Discorso* the fact that originals would demonstrate a greater union of colors, though he did not disclose how to recognize the greater blending of hues. This passage

was dropped in the *Considerazioni*.)²³ One still new to connoisseurship could not therefore have automatically applied any of these critical terms to specific material differences in the facture of individual painters, nor have carried out judgments solely with the *Considerazioni* functioning as an instruction manual. Rather, Mancini's text, as will become clear, would have proved more useful to one with experience, perhaps even considerable experience, in observing paintings.

Mancini's presumption in his chapter on recognition that his readers already possessed experience in the autopsy of paintings is particularly evident in his first precept concerning the distinction of copies from originals. One must ascertain if in »the painting [...] there be that perfection with which the artificer, under whose name [the picture] is being proposed and sold, [actually] worked.«²⁴ In other words, one attempting to discern an original from a copy needed to know an artist's *oeuvre* and presumably those of other related artists as well. Mancini presumed »una certa pratica«, and a substantial visual memory to evaluate whether a given object conformed to the style or one of the styles practiced by an individual artist.²⁵

Mancini likewise expected that his readers would already have or eventually acquire the skills necessary to distinguish the hand of a master from those of his pupils or that of a copyist.²⁶ In his broader discussion of recognition, he recounted an anecdote that reveals the ritualized behaviors associated with authenticating paintings in seventeenth-century Italy. He narrated how Annibale Carracci, soon after arriving in Rome, executed a copy of *Christ Mocked* by Sebastiano del Piombo. Painting it on a new canvas, Annibale set it within an old frame before hanging it on the wall for Cardinal Odoardo Farnese's inspection (Tafel 3). Farnese, observing it and attributing it to Sebastiano, lamented that the manner of those old Renaissance masters had been lost.²⁷ Annibale joked: »Monsignor illustrissimo, by the grace of God, I'm alive, nor do I wish to die.«²⁸ Farnese then removed the painting from the wall, and glimpsing the new canvas, offered up the excuse that he had been deceived by the old frame. Annibale snapped back: »Painting is made to be looked at from the front and not from behind«, adding »that his [own] ordinary manner appeared to him [to be] *better* than that one [of Sebastiano] and in the present and in the future he would work in his customary and natural manner« [emphasis added].²⁹

Mancini communicated several lessons in this passage. Firstly, to date and authenticate a painting by merely observing the rear rather than by analyzing the artist's pictorial manner was not a mark of a true *intendente* of painting. Even if Joachim von Sandrart confessed to having examined the back of a canvas before identifying the picture as a recent copy of a Giorgione, this was no substitute for pictorial evidence.³⁰ Indeed, Sandrart examined the reverse only after a prolonged inspection of the painted image.³¹ Secondly, Annibale was suggesting that Farnese should have recognized that the painting was not by Sebastiano, but by an artist who was superior to Sebastiano, even though Annibale was imitating Sebastiano. Reinforcing the idea that one learned by listening to others' judgments and comments (including those of artists), Mancini repeated the quip of Cosimo de' Medici that a copy contained two arts, that of the original author and that of the copyist.³² This constituted Mancini's third and related point: a connoisseur must distinguish both styles conjoined in a single copy, recognizing the hands of both the imitated artist and the imitator. Incidentally, Mancini and Cosimo de' Medici were not alone in their belief that copies presented a proving ground for the connoisseur. In the eighteenth century, connoisseurs of drawings such as Pierre-Jean Mariette produced copies of old masters as a means of playfully testing the observational skills of their fellow *cognoscenti*.³³

Mancini's conception of the recognition of painting entailed the observation and distinction of sometimes very subtle stylistic differences. As he argued in several distinct contexts of the *Discorso* and the *Considerazioni*, an artist »has his own individual special property [and] even if he has made every singular effort to imitate the things of the master [...] this distinct special property is recognized.«³⁴ Mancini had already developed this idea in his earlier treatise when declaring that if more than one artist worked in a particular manner, as, for example, when students worked in the style of their master, »it was necessary to detect the difference between the hand of the master and the pupil, which could be done by acquiring knowledge of the defects of the painting one has before one.«³⁵ His example was the school of Raphael, which he also took up in his recommendations for the display of art (reinforcing the connection between recognition and display), in which he set forth a system that highlighted individual personalities within Raphael's school as well as their connections to the master.³⁶ Altogether the connoisseur needed

to acquire both breadth and depth of knowledge, that of masters and of secondary artists: a complete understanding of the history of art.

Precepts and Organized Knowledge

When Mancini came to address the recognition of chronological distinctions in his *Discorso*, he declared that this process should also be grounded upon »observation and having seen and observed the manners, *century by century*« [emphasis added].³⁷ Yet Mancini demonstrated that these modes of observation simultaneously functioned as mechanisms of gathering and organizing knowledge as well. He outlined how the practice of recognition entailed learning how to apply specific taxonomies to paintings according to a logical sequence, beginning with the distinction between originals and forgeries or copies, then turning to period style, followed by the recognition of regional style, and concluding with a consideration of individual artists' manners and a judgment of the relative perfection of a painting.³⁸

The obvious question arising in response to Mancini's proposed procedure is how well the recognition of distinct stylistic attributes for each century could be achieved through observation alone, particularly in light of the fact that Mancini was treating periods of history prior to those fully discussed by Vasari. Mancini, in fact, anticipated this question, implying that the identification of period styles entailed textual study that facilitated the organization of historical knowledge through taxonomical classification. In the opening sentence of the chapter on recognition in the *Discorso*, Mancini articulated his expectation that the act of recognizing painting followed the acquisition of the historical knowledge he had compiled in the first chapters of his short treatise: »Having proposed all the things that can be considered about painting, about the nations, centuries, manners, masters, and their names, it remains to come now to the other chapter which is the recognition of these paintings.«³⁹ The contents of the preceding chapters formed the historical knowledge which connoisseurs could bring to bear upon the observation and recognition of specific works. Though less specific in his *Considerazioni*, Mancini likewise noted in the first sentence of the same chapter that »[i]t follows now that the recognition of painting, that is, whether the painting that happens to be presented to us has those requirements that we have proposed in any kind of painting, be considered.«⁴⁰ The inference was that recognition was both

observation and a process of historical classification that Mancini had already developed in his earlier chapters.

A more developed articulation of the fundamental role of his text in facilitating these acts of observation, recognition, and judgment of period and regional styles appears in the second paragraph of this same chapter in his *Considerazioni*.

»As to the period and age [of painting] it is not so easy to recognize it, it being necessary to have a certain practice in knowing the variety of painting as far as its [different] periods [go], as these antiquarians and librarians have of characters, by which they recognize the period of the painting [before them]. And concerning this period and age [it] is recognized by the *disegno*, composition and *colorito* proper to whatever age [it may be], as already noted above, as for example, [the manner of] working with painful toil [*operare stentato*] with knowledge [of art] and perspective, but with dryness, [which] is proper to the adolescence of painting from 1400 to about 1470, and that which is said about the adolescence of painting must be understood for other eras, as is noted above. And this mode [of recognition] will be learned that much more to the extent that the paintings and painters will be considered according to the series of periods that we propose [in this treatise], beyond the observance of the clothing which was used from century to century and according to which then the paintings have been made, [and] by the letters that are sometimes seen in paintings.«⁴¹

Mancini argued that the ability to recognize historical periods presumed considerable experience in observing the degree to which the *disegno*, *colorito* and composition in paintings corresponded to his proposed period classifications, adding that learning to observe paintings in accordance with his already established taxonomies would facilitate the recognition of period styles of each century as well as the manners of individual artists.

In his chapter *Ruolo delle pitture* in Roma, Mancini revealed various approaches to dating and attributing paintings. Although his presentation and methods do not always appear very systematic, it is possible to discern some of the dominant methods he employed and how he then organized the results according to the very taxonomies – nation, century, manner, master,



1. *The Death of Dido*, Vatican Vergil, ca. 400, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225. © HIP/Art Resource, NY.

and name of artist – he had urged his readers to apply to the observation of paintings.⁴² Mancini organized this chapter roughly chronologically, using established historical information to date the paintings he had observed. When considering the paintings in the Pyramid of Caius Cestius, for instance, he linked the monument to the Bridge of Cestius, which he noted had been mentioned in Tacitus' *Annals*, concluding that the paintings belonged to the same era as this text.⁴³ Once Mancini had established the period of history, he sought the names of potential artists who had lived at that time, proposing in this case that the paintings had been executed by a member of the Fabij family.⁴⁴ This method of attribution matched monuments to potential artists according to intersecting dates.

In another instance, Mancini divulged a different strategy, one that he had hinted at in the quotation above. Writing about the paintings in San Francesco a Ripa, Mancini connected these to the Anguillara family on the grounds that this family's coat of arms appeared throughout the church. Then, identifying a portrait of a figure holding a church, which he presumed to be the Anguillara patron, he dated the paintings to before 1300 on the basis of the style of the costumes worn by the patron and other figures.⁴⁵

Mancini recognized that these methods, useful as a starting point, were not very precise and developed a more complex methodological variant in order to date the art of the Middle Ages and early Renaissance, integrating textual sources, inscriptions, and stylistic evidence. He often secured this progression by reference to the dates of the reigns of individual popes to which he linked specific artistic commissions.⁴⁶ Inscriptions, on which he frequently depended, informed him in one of two ways: either by providing an actual date or by revealing a period of time through the style of the lettering, a stylistic clue Mancini had noted in the passage above. For instance, Mancini relied upon a correspondence between common opinion and the style of the script to date the Vatican Virgil, when he wrote that this manuscript was generally believed to have been both written and painted by Tacitus (fig. 1).⁴⁷ Mancini believed the style of lettering confirmed the received date.⁴⁸ He verified consistency of dating in the historical sources, checking to see if dates of patrons, artists and works corresponded and inspecting inscriptions, coats of arms, portraits, or other identifying information that might resolve inconsistencies. He would seek the names of potential artists known to have worked either for an individual patron or in a given period in Rome, and he sometimes compared a manner with other known works by the same artist. Here again, a significant factor was the probability of intersecting dates.

Examining a particular example further demonstrates Mancini's dependence upon textual sources and the degree to which he was invested in disproving Vasari's claims of Florentine primacy in the rebirth of painting. Writing about the relative absence of artistic production during the period of the papal schism, Mancini adhered to Vasari's attribution to Pietro Cavallini of paintings and mosaics in Santa Maria in Trastevere. He suggested a new chronology, however, dating Cavallini's works (incorrectly), to ca. 1400 instead of to the previous century. To do so, Mancini linked Cavallini's mosaics to the patronage of Cardinal Pietro Stefaneschi, who died in 1417.⁴⁹ Stefaneschi's

dates could be established through visual and textual evidence, his portrait and the inscription on his tomb; these Mancini took to provide indisputable evidence.⁵⁰ Strikingly, Mancini suggested that Vasari himself had applied similar methods of linking artists to patrons in order to make attributions, though he accused the Aretine writer of having conflated two members of the Stefaneschi family and having incorrectly concluded that Cavallini's patron was the earlier one.

From the perspective of modern art historical knowledge, Mancini's approach initially appears unimpressive. Yet a consideration of both Mancini's own conceptual framework and the constraints under which he was operating demonstrates the sophistication of his methods. Mancini fused a biological conception of stylistic perfection and decline, a framework uniting chronology and quality, to a linear historical chronology. In evaluating the relative perfection of a painting according to a biological conception of birth, adolescence, maturity, and old age, a connoisseur might propose a likely sequence of works within a given period, but in order to establish actual dates, this progression had to be united to a linear chronological sequence. Regarding Cavallini, whom Vasari categorized among pupils of Giotto, Mancini's dating not only loosened any potential tie between them, but also implied that Cavallini surpassed Giotto. Nevertheless, Mancini argued that period styles were not absolutely homogeneous in quality; artists such as Annibale might surpass their contemporaries and rival those of a superior period style.⁵¹ In dating Cavallini's works to ca. 1400, Mancini established the Roman artist's independence and supremacy in a period that saw few active painters and little artistic production. This further bolstered Mancini's claims, for in a period seeing a dearth of commissions, what other artist could have emerged than one of considerable merit, like Cavallini?

Stefano Pierguidi demonstrates that Mancini made attributions as well on the basis of comparative stylistic analysis, as Mancini affirmed in recognizing paintings by the artist *il Viterbese* – an artist ignored by Vasari.⁵² Mancini declared that he learned of this artist from the curate of the church of San Simeone and Giuda, where he saw one of his works, after which he made other attributions on the basis of comparison.⁵³ In another instance, Mancini performed stylistic comparisons, linking paintings in various Roman churches and attributing them to the same hand, though he confessed he could not identify the artist by name, because no signature could be read on

the pictures in this group.⁵⁴ Stylistic analysis was always implicit in Mancini's *Ruolo delle pitture*, although it was underemphasized relative to the authoritative historical information Mancini sought in signatures, dates, and inscriptions. Mancini did not envision his *Considerazioni* principally as an inventory of attributions he had carried out, nor as a simple how-to guide. Rather, his project was one of establishing and organizing historical knowledge so as to facilitate the production of further knowledge. As Mancini declared in inventorying artists in his *Discorso* (the chapter would become *Ruolo dei pittori*), »in the following catalog the name and surname will be noted and the city or place of all of them that there have been up until now from the rebirth of painting, [...] leaving the earlier centuries, because about some painters either the name is not known or, having the name of the painters, there are no works.«⁵⁵ Mancini sought to match paintings to painters' names and to produce a foundation for a universal history of painting in Rome.

In light of how Mancini organized his treatise – and he evidently rethought the structure when expanding the *Discorso* into the *Considerazioni* – he set himself the task of organizing and presenting historical material in a variety of ways, evidently in order to facilitate continual expansion and incorporation of new knowledge (and he indeed added to his treatise until the end of his life). His treatise presented historical material and stylistic classifications that could be variously accessed and applied to the observation and recognition of as yet uncatalogued paintings. Both his chapter *Ruolo delle pitture* in Rome and his *Viaggio per Roma per vedere le pitture* set forth largely the same material, but they were organized in distinct modes to permit readers to access the material according either to chronology or in the form of a guidebook to the art in various regions of Rome, which would facilitate direct observation. This dual presentation of the same material encouraged readers to observe paintings directly and to classify them historically, facilitating comparisons between objects already inventoried and those that were not yet recorded.

Mancini recognized that the major challenge for the *conoscitore*, considering the breadth of knowledge he needed to be able to activate, was an organizational one. This was so not only insofar as an *intendente* typically was engaged in organizing his own collection of material objects, but more importantly in the development and organization of his visual and historical memory. In fact, for Mancini, organizing a collection functioned as a mechanism to develop both visual memory and the skills of recognition. This is

attested through advice Giulio Mancini sent to his brother, Deifebo. If »you [Deifebo] would put together the[ir] drawings and make a book of them, putting those of the Carracci together [...] and those of Raphael, and so on, hand by hand, I don't doubt that you will [come to] know« the styles of individual painters.⁵⁶

Judging Upon Request

In an era in which Rome witnessed numerous construction and demolition projects that yielded up both pagan and Christian antiquities, regular opportunities arose in which archaeological discoveries required identification and classification. Mancini's chapter *Ruolo delle pitture* in Roma repeatedly referred to recently recovered objects and suggested that Mancini had inspected some of these works.⁵⁷ A man with his historical knowledge and keen eye would have offered valuable services to his patrons and collectors in his capacity to identify and date objects newly come to light.

A similar performance of artistic judgment, either of contemporary or Renaissance paintings or of antiquities, came to be an increasingly sought-after spectacle in seventeenth-century elite culture. As Mancini stated in the opening sentence of his *Discorso*, he set out to prepare an art lover to evaluate a painting upon request. In this treatise he declared that:

»My intention is to consider and propose some considerations with which a man who has a taste for a similar study [of painting] can easily give a true account of a painting presented to him for examination, and consequently then, in serving a prince with similar pleasures [in painting], can serve him in this business.«⁵⁸

An almost identical sentence begins the *Considerazioni*.⁵⁹ With the rapid development in collecting, particularly in Rome, knowledge of painting would bring credit to any *intendente* who could make similar rapid-fire pronouncements.⁶⁰

Calls for impromptu judgments might come about because of curiosity to hear another's opinion while following the progression of a commission or upon the reception and authentication of newly purchased or delivered pictures. On these occasions, the collector or buyer often requested this service from friends or associates who were known *intendenti*. When Mancini

received a painting of *Moses* by Guercino in 1624 as a gift from his nephew, two of his associates in the papal court were on hand to receive it and immediately authenticate it.⁶¹ An even more telling example of the way in which collectors and courtiers were expected to make spontaneous judgments of painting is attested to by letters from the Barberini agent, Gregorio Panzani, at the court of Charles I and Henrietta Maria, concerning the reception of Italian paintings sent by Cardinal Francesco Barberini. Initially the pictures were shown to the Queen and her ladies-in-waiting, who approved of them.⁶² Shortly thereafter they were presented to the king and those he invited to accompany him. Upon notice of the pictures' arrival, the king and each of his guests, including Inigo Jones and the Earls of Arundel, Howard and Pembroke, immediately ran to inspect them. In the circles of elite collectors such as these, the first look at a painting and any pronouncement about its authorship and perfection were evidently matters of urgency. This suggests that connoisseurs sought out the opportunity to make the first judgments of a painting because these were seen as authoritative.

Although the documentation about this performative reception of paintings at the Stuart court underscores the immediacy with which pictures were judged – Inigo Jones being described as approving of them the »very moment [...] [he] saw the pictures« – and intentionally highlights the visual acuity of those engaged in artistic judgment, contemporary processes of authentication and evaluation did not rely upon visual analysis or observation alone, nor were judgments always spontaneous.⁶³ A precious detail from the same correspondence reveals the authoritative status of textual evidence in the authentication of painting, even if the contents of this textual evidence may have been unknown to Jones. In one of Panzani's letters, the Barberini agent reported how Jones had boasted that he had authenticated almost all of the pictures correctly. However, Jones' identification of the artists had occurred after Charles I had removed labels that Panzani had previously attached to the pictures with the names of each of the painters, the king's objective being to force Jones either to guess or (as Jones thought) to demonstrate his extensive knowledge of Italian painting. This strongly suggests that Jones was able to boast about his visual expertise precisely because this skill was still relatively rare; relying upon textual evidence or written inscriptions, even if added in the form of labels bearing the authors' names, still was more common and held more sway.⁶⁴

Considering that Barberini sent Panzani information about various Italian artists before he had even sent the gift of pictures to the English court strongly suggests that Barberini was the source of the attributions on the labels Charles later removed. Panzani and Barberini had corresponded at some length concerning both contemporary and Renaissance artists in the process of identifying the tastes and inclinations of Charles I. On June 6 1635, Francesco Barberini briefly outlined the styles and reputations of Pietro da Cortona, Domenichino, Lanfranco, Poussin, Francesco Albani, Guido Reni, and the Carracci. The Cardinal's knowledge of these artists was surely acquired in part through his own collecting, but his brief comments about the nature, style, and estimation of contemporary artists also loosely corresponded to information Mancini had already codified in his *Considerazioni* more than a decade earlier. This included succinct characterizations of the styles of individual masters and their reputations. The Cardinal nephew certainly knew Mancini's treatise on painting, for in 1628 he presented a copy to the Grand Duke of Tuscany.⁶⁵ Significantly, Barberini's remark to Panzani that the Carracci were esteemed as much as »ancient« painters (by which he meant Renaissance masters), almost echoed a judgment Mancini had articulated years earlier, when he noted that Annibale Carracci, who belongs to »our century, [which is] subsequent [to that of the most perfect period], [is] more perfect than anyone of the perfect century for painting,« which he considered to be that of Michelangelo and Raphael.⁶⁶ In this case stylistic judgment also implicated periodization, demonstrating that modes of evaluation and classification were interrelated.

Disegno and the Judgment of Painting

Another occasion in which collectors might solicit visual examinations of their pictures from *intendenti* occurred during disputes between patrons and artists, typically concerning remuneration. One such conflict, which occurred within Mancini's extended family, prompted numerous requests to family, friends and associates to inspect a painting and judge its merits. As in the reception of paintings in the Stuart court, this incident attests to the degree to which the judgment of painting in the seventeenth century had become a collaborative endeavor, uniting men across social, economic and professional boundaries, and requiring the sharing together of their experiences and learning. It also

attests to the complicated role of drawing in the artistic judgment of painting.

The dispute involved payment for a lost painting by Giovanni Lanfranco representing the *Martyrdom of St. Bartholomew*, which had been commissioned by Giulio Mancini for his family chapel in Siena and that remained unfinished and partially or completely unpaid upon Mancini's death on August 22, 1630 (fig. 2). Michele Maccherini associates a preparatory drawing in Oxford with this commission.⁶⁷ A long correspondence between Deifebo and the artist as well as friends of the Mancini brothers ensued. Lanfranco implied in his earliest surviving letter to Deifebo of November 16, 1630, that the two had already corresponded, and that Deifebo had declared that the price, which we later learn must have been



2. Giovanni Lanfranco, *Compositional Drawing of the Martyrdom of Saint Bartholomew*, ca. 1629/30, Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. JBS/595. © by Permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford.

at least 500 scudi, was exorbitant.⁶⁸ In spite of Deifebo's apparent refusal to pay this, Lanfranco pressed him for instructions about what he should do with the painting, so that »the fee [*premio*] not be delayed.«⁶⁹ In response, Deifebo, who had not seen the altarpiece and who could not travel to Rome, demanded a sketch. This provoked Lanfranco, who on November 30 adopted a more aggressive tone, refraining from all conventional demonstrations of courtesy. »The last letter of *Vostra Signoria* has given me an incredible sense of disgust [*disgusto*] [...] for the little satisfaction that you take in the work, lowering the price and demanding the sketch [*skizzo*].«⁷⁰ Lanfranco flatly refused, stating that he did not have apprentices who could execute

the drawing, and in any case, it was not customary to produce one after a painting was finished.⁷¹ This was highly ironic. Only a few years earlier, Lanfranco had commissioned and circulated a print after a drawing he himself had perhaps made in order to persuade beholders that Domenichino had stolen Agostino Carracci's invention for the *Last Communion of St. Jerome* (Pinacoteca, Bologna) for his painting of the same subject, now in the Pinacoteca Vaticana.⁷² It is even more ironic considering that Lanfranco, in a subsequent letter of February 8, 1631, argued that, »it is impossible, even by one [a beholder] most diligent, to give a judgment of a colored work« on the basis of a drawing.⁷³ Instead, Lanfranco offered Deifebo a substitution for direct observation in the form of a verbal description of his altarpiece, a solution permitting him to mount multiple arguments for maintaining his required price.

»The painting [...] beyond the landscape, represents a history of fourteen or fifteen figures, almost all as large as life size, and more [of them], that is, the saint tied to a tree, with three scoundrels [*manigoldi*] who flay him, a woman who's knelt down in the act of veneration, two armed soldiers [...] and many others [...] and in the air an angel who presents the crown and palm to the saint. I have described it so, so that you, having considered the invention, expression, coloring and number of figures and their unity [*concerto*], all things that require long toil of mind and hand and great time to put together, will judge of the suitability of the price.«⁷⁴

Significantly, the structure of Lanfranco's description and his language bear certain analogies to Mancini's requirements for recognizing the perfection of a history painting. Lanfranco began by referring to the location where the action takes place before turning to the actions of the main figures. Similarly, Mancini began his analysis of history painting with the setting, and then focused principally on the actions and expressions of the figures.⁷⁵ According to Lanfranco, the painting's artistic value resided principally in its invention, in the expressions and unity of the action, the last two elements being those Mancini identified as most significant to this genre.⁷⁶ This was no coincidence. Lanfranco was well-informed about Mancini's theories of painting, having confessed that the Canon of St. Peter's contributed deeply to the appearance

of the *Martyrdom*: »I endured so much labor to please *Monsignore*, doing and undoing the *disegno* and the painting more times with my great toil [*fatica*] and disgust in order to give him pleasure.«⁷⁷ Mancini must have articulated his theories, critical terminology, and methods of observing and judging art to the painter for, as the art collector Agostino Chigi, Rector of the Sienese Hospital of Santa Maria della Scala declared, the figures had been superior while the Monsignor was alive.⁷⁸ Additionally, Lanfranco's verbal description in turn would have prompted Deifebo to reconstruct in his mind's eye a visual image bearing analogies to his brother's precepts concerning history painting. Here the modality of inner visualization could have been informed by textual knowledge and criticism. Lanfranco encouraged Deifebo to pay an exorbitant sum by demonstrating his own facility in judging art and by characterizing his composition in terms he may have thought a *cognoscente* (particularly the brother of Giulio Mancini) equated with quality.⁷⁹

As the conflict between Deifebo and Lanfranco grew heated, both factions increasingly availed themselves of artists, friends and *intendenti* to give their opinions on the work. On the side of Deifebo, those invited to judge or provide relevant information about the painting included collectors, scholars and clerics, members of the medical profession, and artists, a list that demonstrates how the judgment of and payment for a single painting might engage a patron's extensive social network.⁸⁰ The invitations to inspect the painting were not necessarily spontaneous; Mancini's nephew, Cesare Perini informed Deifebo about various individuals he intended to ask to observe and judge it, but if occasions arose he may have caught the ear of a sympathetic friend and asked him to observe the picture and spontaneously give his opinion. By June 1631, Perini suggested in a letter to Deifebo that Chigi thought auctioning the picture off was a good idea. Further, Chigi recommended that to bolster the reputation of the picture, an inscription reading »Opera del Lanfranchi,« be attached to it, a suggestion that confirms that the attachment of a label could provide authoritative evidence of a painting's quality as well as providing an attribution.⁸¹ The value of labels is scarcely surprising considering that Mancini and his contemporaries regarded inscriptions as providing authoritative historical evidence. This fact may have fostered the estimation of similar forms of documentation, even if they accompanied, but did not replace visual evidence.

Mancini articulated a conception of observation and recognition – precise and comprehensive looking – that facilitated taxonomical classification of painting in accordance with categories of national and period styles and individual manners. Far from being a science of the eye alone, early connoisseurship, as Mancini outlined it, entailed a lengthy process of gathering, sorting, and cross-checking both visual and textual information in order to establish and refine the history of art. This lengthy process involved an initial examination of the paintings in Roman monuments and churches, the tracking of relevant documentation concerning the monuments, patrons, and periods in which objects were produced and an analysis of stylistic characteristics, gathered and analyzed over time against related objects and styles, in order to establish a correspondence between historical documentation and visual evidence. Perfected over time, these skills eventually permitted connoisseurs to perform spontaneous acts of judgment upon request. Early connoisseurship involved a conjunction of various modes of evaluation and varied forms of evidence. For Mancini, methods of dating might entail judgments of artistic quality that could also lead to attributions. At other times, attributions might emerge from a correspondence of historical and visual information and on still others, attributions might remain tentative, involving no more than a convergence of dates or a selection of a potential artist from the *Ruolo dei pittori*. The examples above demonstrate that the conjunction of visual and textual evidence was a normative expectation of evaluation. This is borne out as well in contemporary instances of forgery and this tendency carries on into the eighteenth-century and in the recommendations of Jonathan Richardson.⁸² Although Mancini was a keen observer of art, his treatises demonstrate that over time, his project evolved from the genre of advice literature to a comprehensive (though unfinished) reference manual historically documenting and classifying the paintings in Rome. At heart, Mancini, like many of his contemporaries, still regarded texts as rather more authoritative, even as he recommended and perfected new modes of observation.

Notes

- 1 SALERNO 1957, p. xxiii.
- 2 Ibid.
- 3 GINZBURG 1989, p. 108f.
- 4 MULLER 1989, p. 142.
- 5 SALERNO 1957, p. xxiii; MACCHERINI 2005, p. 392.
- 6 CROPPER/DEMPSEY 1987, p. 497, on the prejudice against the historiographical sources.
- 7 SPARTI 2008, p. 59.
- 8 Ibid.
- 9 For Mancini and connoisseurship, see GIBSON-WOOD 1988, p. 33–40; SPARTI 2008, p. 58–66; GAGE 2010, p. 128–129; FRIGO 2012; GAGE 2015, especially p. 259f; PIERGUIDI 2016.
- 10 ASEPD, CXIX 170, Rome, 15 January 1625, Mattia Naldi to Deifebo Mancini, fol. 577r. This is the last mention I have found of Mancini working on his treatise on painting.
- 11 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 7.
- 12 For Mancini and *ricognizione*, see GAGE 2016, p. 142–144.
- 13 TORRIANO 1659.
- 14 The *Compact Edition of the Oxford English Dictionary* (1971) defines the verb »to survey« as »the act of viewing, examining or inspecting in detail.« To take notice is an act of observation.
- 15 Mancini, *Alcune considerazioni dell'honore fatte da Giulio Mancini per suo trattenimento*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4314, fol. 112r–113v. The act of *ricognizione* elevated men of *ingegno* above the level of the *peritus*, whose knowledge pertained only to a single profession. For consideration of *peritia* and *paideia*, see FRIGO 2012. For more on recognition, see GAGE 2016, p. 143.
- 16 Mancini, *Alcune considerazioni*, fol. 112r.
- 17 Ibid., fol. 113r. The Carracci also possessed recognition and judgment. See MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 109.
- 18 Mancini, *Alcune considerazioni*, fol. 112r. For prudence in artistic judgment, see CROPPER/DEMPSEY 1996, p. 93. On the Aristotelian position of prudence in universal reason, see BARZMAN 2000, p. 147. For intellectual habit, see GAGE 2014a, p. 396f. For authors' decisions to leave judgments to their readers, see BLAIR 2010, p. 188.
- 19 »Bisogna praticare, vedere e dimandare,« and »basta solo un buon giuditio ammaestrato con aver visto più pitture e da per sé e col giuditio di più intendenti, e con la similitudine, equalità o inequalità giudicare dell'altre.« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 330, and p. 7. For conversation in contemporary collections, see CROPPER/DEMPSEY 1996, p. 93.
- 20 CROPPER 1984, p. 166; JUNIUS/ALDRICH/FEHL 1991, p. 305.
- 21 Ibid., p. 309.
- 22 »Se vi si veda quella franchezza del mastro, et in particolare in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione nè si posson ben condurre con l'immitatione, come sono in particolare i capelli, la barba, gl'occhi. Che l'anellar de' capelli, quando si han da imitare, si fanno con stento, che nella copia poi apparisce, et, se il copiatore non li vuol imitare, allhora non hanno la perfettione di mastro,« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 134. For »Stento,« see TORRIANO 1659: »Stento. Care and pining care, toilsome languishment,

- sufferance and miserie of body and mind»; also, resolution, which he translated as »resolution« as well as »virtue,« and »valour.«
- 23 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 327.
- 24 »Se nella pittura proposta vi sia quella perfezione con la quale operava l'artefice sotto nome del quale vien proposta e venduta.« Ibid., p. 134.
- 25 Ibid.
- 26 Ibid. See also ROBERTSON 2008, p. 128. For this anecdote, see LENAIN 2011, p. 203–208 and LOH 2006, p. 258, both of whom slightly miss Mancini's points.
- 27 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 135.
- 28 »Monsignore illustrissimo, per gratia di Dio vivo nè ho voglia di morire.« Ibid.
- 29 »La sua maniera ordinaria gli pareva meglio che quella, e pertanto per operare meglio et al presente et nell'avenire haverebbe operato nel suo modo consueto e naturale.« Ibid., p. 135.
- 30 KURZ 1948, p. 35. For examples of examinations of the reverse of paintings, see WARWICK 2000, p. 79f.
- 31 KURZ 1948, p. 35.
- 32 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 135.
- 33 SMENTEK 2014, p. 103. For similar games in the seventeenth century, see TUMMERS 2008, p. 31.
- 34 »Habbia la proprietà propria individuale ancorchè habbia fatto ogni singlar studio d'immitar le cose del mastro.« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 107.
- 35 »Bisogna riconoscer [...] se del mastro o del scolare, il che si fa dell'haver cognitione dei difetti della pittura che si ha avanti.« Ibid., p. 327.
- 36 Ibid., p. 145.
- 37 »L'haver visto et osservato la maniera di secolo per secolo.« Ibid., p. 327.
- 38 Ibid., p. 327. See also JUNIUS/ALDRICH/FEHL 1991, p. 307.
- 39 »Hor, havendo proposte tutte le cose che si possono considerare della pittura, delle nattioni, il secolo, maniere, mastri et loro nomi, resta che hor si venga all'altro capo ch'era la ricognitione di esse pitture.« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 327.
- 40 »Seguita hora che si consideri la recognition della pittura, cioè se la pittura che ci vien proposta habbia quei requisiti che habbiam proposto in qualsivoglia sorte di pittura,« Ibid., p. 133.
- 41 »Quanto al tempo et età non è così facile a riconoscerla, bisognando d'havere una certa pratica nella cognitione della varietà della pittura quanto a' suoi tempi, come han questi antiquarij e bibliotecarij dei caratteri, dai quali riconoscono il tempo della pittura. Et circa a questo tempo et età si riconosce dal disegno, compositione e colorito proprio di qualsivoglio età già notata di sopra, come per essemplio l'operare stentato col sapere e prospettiva, ma con secchezza, è proprio dell'adolescenza della pittura dal 1400 in 70 incirca, e quel che se dice dell'adolescenza si deve intendere dell'altr'età, come è stato notato di sopra. E questo modo tanto più s'apprenderà quanto che se anderanno considerando le pitture et i pittori secondo la serie dei tempi da noi proposte, oltre all'osservanza di panni di secolo in secolo che se sono usati e secondo poi sono state fatte le pitture, dalle lettere che alle volte si vedono nelle pitture.« Ibid., p. 134.
- 42 It is not clear if Mancini anticipated that his readers would follow his example and develop their own dates and attributions or if they were to defer to his conclusions. Ibid.

- 43 *Ibid.*, p. 41.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p. 70. On the relationship of costume and fashion to notions of historical time, see NAGEL 2004, p. 34, 46 and MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 106f.
- 46 See also PIERGUIDI 2016.
- 47 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 45f.
- 48 *Ibid.*
- 49 For Mancini's attributions, see PIERGUIDI 2016, p. 65f. For the significance of Cavallini in seventeenth-century art historiography of Rome, see OY-MARRA 2015, p. 247–256.
- 50 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 72.
- 51 *Ibid.*, p. 106.
- 52 PIERGUIDI 2016, p. 67.
- 53 *Ibid.*; MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 73 and apparatus, and another example on p. 69.
- 54 *Ibid.*, p. 72, apparatus. See BIZONI/BANTI 1942, p. 42f., for an analogous instance of attribution followed by confirmation in an artist's signature.
- 55 »Sarà notato nome, cognome e le città o luogo di tutti quelli che fin qui, dalla rinascente pittura, secolo per secolo sono stati di fama, lasciando i secoli superiori, perchè d'alcuni pittori o non se ne sa il nome o, havendosi il nome de' pittori, non s'hanno l'opere.« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 321.
- 56 MACCHERINI 1997, p. 81, no. 1, the letter from Giulio to Deifebo Mancini of 23 settembre, 1606, fol. 336r.
- 57 As for example, MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 52f., 68f. For Mancini's interest in the demolition of Old St. Peter's, see GAGE 2015.
- 58 »L'intention mia [...] è [...] di considerare e proporre alcuni avvertimenti con i quali un huomo di gusto di simile studio possa con facilità dar ragguaglio d'una pittura propositagli, et per conseguenza poi, servendo qualche prencipe di simili diletto, possa servirlo in quest'affare.« MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 291.
- 59 *Ibid.*, p. 5.
- 60 *Ibid.*, p. 291.
- 61 GAGE 2014b, p. 654, 656.
- 62 WITTKOWER 1948, p. 50f.
- 63 *Ibid.*, p. 51.
- 64 See the passage in BIZONI/BANTI 1942, note 54 above.
- 65 ASEPD, CXIX, 170, Rome, 4 March, 1628, Giulio Mancini to Deifebo Mancini fol. 947r, and 18 Marzo 1628, fol. 952r.
- 66 LISTER 2000, p. 160f.; MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 106.
- 67 MACCHERINI 2004, p. 48. See also SCHLEIER 2002, p. 375f.
- 68 ASEPD, CXIX 170, Rome, 16 November 1630, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 16r; ASEPD, CXIX 167, Rome, 4, 1631 (no month), Augusto Chigi to D[octo]r Naldi, fol. 126r.
- 69 ASEPD, CXIX 170, Rome, 16 November 1630, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 16r.
- 70 ASEPD, CXIX 170, Rome, 30 November 1630, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 18r. *Disgusto*, was equated with nausea and repugnance, annoyance.
- 71 *Ibid.*
- 72 CROPPER 2005, p. 7, for Balducci's claim Lanfranco produced the drawing.

- 73 ASEPD, CXIX 170, Rome, 27 December 1630, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 20r.
- 74 See note 70 and MACCHERINI 2004, p. 51. For history painting, see MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 117–119. See also GAGE 2016, p. 121–151.
- 75 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 117–119.
- 76 Ibid.; ASEPD, Rome, 30 November 1630, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 18v.
- 77 ASEPD, Rome, 8 February 1631, Giovanni Lanfranco to Deifebo Mancini, fol. 22v: »ho durato tanta fatica per compiacere a M.re facendo e disfacendo più volte il disegno e la pitura per darle gusto con maggior fatica e disgusto.«
- 78 ASPED, Rome, 4, 1631 (no month), Augusto Chigi to D[octo]r Naldi, fol. 126v, confirms Mancini's involvement in the appearance of the picture.
- 79 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 121.
- 80 This episode is the subject of a future article.
- 81 ASEPD, Rome, 7 June 1631, Cesare Perini to Deifebo Mancini, fol. 135r: »se ve contentate ch[e] si vendra l'quadro alincanto per darli fine più presto si come al s[igno]r Chigi è piaciuto l'mio pensiero et soggionto metterci l'iscrittione opera del lanfranchi p[er] vend[er] lo con più riputat[io]ne.«
- 82 For the various forms of evidence utilized to detect forgery, see ROWLAND 2004. For the importance of historical and art historical knowledge to the connoisseur, see RICHARDSON 1719/1972, p. 65–69. See also GIBSON-WOOD 2000, especially pp. 179–208.

Bibliography

Manuscript Sources

Giulio Mancini, Alcune considerazioni dell'honore fatte da Giulio Mancini per suo trattenimento, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4314.

Mancini family correspondence, Archivio della Società di Esecutori di Pie Disposizioni, CXIX 167, 170.

Printed Sources

BARZMAN 2000: Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000.

BIZONI/BANTI 1942: Bernardo Bizoni, *Europa Milleseicentosei: Diario di Viaggio*, ed. Anna Banti, Milan/Rome 1942.

BLAIR 2010: Ann M. Blair, *Too Much to Know: Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven 2010.

- CROPPER 1984: Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984.
- CROPPER 2005: Elizabeth Cropper, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*. New Haven 2005.
- CROPPER/DEMPSEY 1987: Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*, in: *The Art Bulletin* 69, 1987, p. 494–509.
- CROPPER/DEMPSEY 1996: Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996.
- FRIGO 2012: Alberto Frigo, *Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine and the Birth of the Connoisseur*, in: *Journal of the History of Ideas* 73, 2012, p. 417–436.
- GAGE 2010: Frances Gage, *Some Stirring or Changing of Place: Vision, Judgment and Mobility in Pictures of Galleries*, in: *Intellectual History Review* 20, 2010, p. 123–145.
- GAGE 2014a: Frances Gage, *Invention, Wit and Melancholy in the Art of Annibale Carracci*, in: *Intellectual History Review* 24, 2014, p. 389–413.
- GAGE 2014b: Frances Gage, *New Documents on Giulio Mancini and Guercino*. in: *Burlington Magazine* 156, 2014, p. 653–656.
- GAGE 2015: Frances Gage, *Visual Evidence and Periodization in Giulio Mancini's Observations on Early Christian and Medieval Art in Rome*, in: *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, eds. Lorenzo Pericolo and Jessica N. Richardson, Turnhout 2015, p. 257–269.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park (Pennsylvania) 2016.
- GIBSON-WOOD 1988: Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York/London 1988.
- GIBSON-WOOD 2000: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson: *Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven 2000.
- GINZBURG 1989: Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1989.
- JUNIUS/ALDRICH/FEHL 1991: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients/De pictura veterum*, according to the English translation (1638), eds. Keith Aldrich, Philipp Fehl and Raina Fehl, Berkeley 1991.
- KURZ 1948: Otto Kurz, *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*, London 1948.

- LENAIN 2011: Thierry Lenain, *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*, London 2011.
- LISTER 2000: Susan Madocks Lister, ›Trumperies Brought from Rome: Barberini Gifts to the Stuart Court, in: *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, ed. Elizabeth Cropper, Milan 2000, p. 151–175.
- LOH 2006: Maria Loh, *Originals, Reproductions and a ›Particular Taste‹ for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting*, in: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*, eds. Neil de Marchi and Hans J. Van Miegroet, Brepols 2006, p. 237–262.
- MACCHERINI 1997: Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in: *Prospettiva* 87/88, 1997, p. 71–92.
- MACCHERINI 2004: Michele Maccherini, *Ritratto di Giulio Mancini*, in: *Bernini: Dai Borghesi ai Barberini: La cultura a Roma intorno agli anni venti*, eds. Olivier Bonfait and Anna Coliva, Rome 2004, p. 47–57.
- MACCHERINI 2005: Michele Maccherini, *Giulio Mancini. Committenza e commercio di opere d'arte fra Siena e Roma*, in: *Siena e Roma, Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, exh. cat. Siena, eds. Bruno Santi and Claudio Strinati, Siena 2005, p. 393–401.
- MANCINI/MARUCCHI 1956/57: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Adriana Marucchi, 2 vols., Rome 1956/57.
- MULLER 1989: Jeffrey Muller, *Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship*, in: *Studies in the History of Art* 20, 1989, p. 141–149.
- NAGEL 2004: Alexander Nagel, *Fashion and the Now-Time of Renaissance Art*, in: *Res: Polemical Objects* 46, 2004, p. 33–52.
- OY-MARRA 2015: Elisabeth Oy-Marra, *Changing Historical Perspectives: Giovan Pietro Bellori and the Middle Ages in Rome*, in: *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, eds. Lorenzo Pericolo and Jessica N. Richardson, Turnhout, 2015, p. 247–256.
- PIERGUIDI 2016: Stefano Pierguidi, *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, p. 63–71.
- RICHARDSON 1719/1972: Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur (1719)*, Menston (Yorkshire) 1972.
- ROBERTSON 2008: Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Florence 2008.

- ROWLAND 2004: Ingrid D. Rowland, *The Scarith of Scornello: A Tale of Renaissance Forgery*, Chicago 2004.
- SALERNO 1957: Luigi Salerno, *Commento alle opere del Mancini*, in: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Adriana Marucchi, vol. 2, Rome 1957.
- SCHLEIER 2002: Erich Schleier, *Studio compositivo per un »Martirio di San Bartolomeo«*, in: Giovanni Lanfranco: *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, exh. cat. Parma, ed. Erich Schleier, Milan 2002, p. 375–376.
- SMENTEK 2014: Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, London 2014.
- SPARTI 2008: Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta »Connoisseurship«*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, p. 53–72.
- TORRIANO 1659: Giovanni Torriano, *Vocabolario Italiano & Inglese: A Dictionary Italian & English Formerly Compiled by John Florio [...] Now Most diligently Revised [...] Whereunto Is Added A Dictionary English & Italian [...] By Gio: Torriano*, London 1659.
- TUMMERS 2008: Anna Tummers, *»By His Hand«: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship*, in: *The Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, eds. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam 2008, p. 31–69.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WITTKOWER 1948: Rudolf Wittkower, *Inigo Jones – »Puritanissimo Fiero«*, in: *The Burlington Magazine* 90, 1948, p. 50–51.

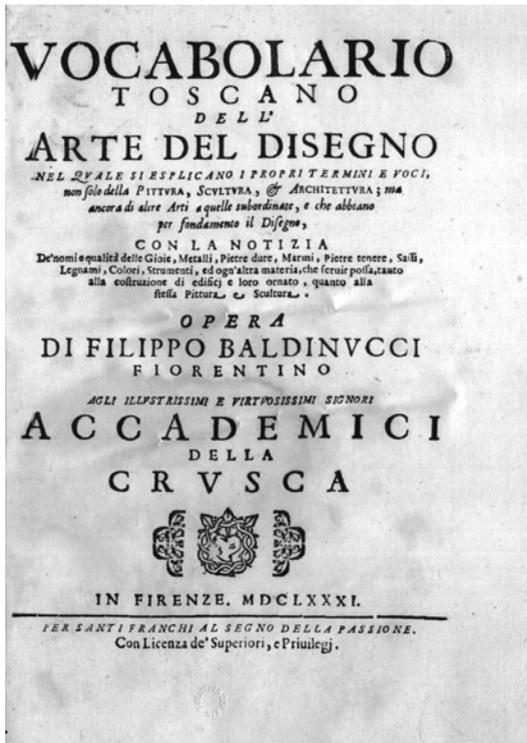
Eva Struhal

Filippo Baldinucci's Autopsies.

Autopsy and Art Theory in the Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (1681) and His Lettera a Vincenzo Capponi (1681)

Although one of the most frequently used sources on the Italian *Seicento*, the writings of the Florentine art historian Filippo Baldinucci (1624–1671) remain understudied.¹ This lack of scrutiny extends to his critical investigation of the lives of artists in the *Notizie de' Professori del Disegno*, published after 1681. Meanwhile, his other important project, the *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, has frequently been dismissed as nothing more than a vehicle for him to gain access to the *Accademia della Crusca*.² Baldinucci's minor writings, the *Lettera a Vincenzo Capponi* (1681), the *Lettera a Lorenzo Gualtieri* (1682), *La Veglia: Dialogo di Sincero Veri* (1684), and the *Lezione per l'Accademia del Disegno* (1691) have received even less critical attention.³

As a consequence, our image of Baldinucci as an art theorist is highly contradictory: while some scholars reject the idea that Baldinucci's writings embody significant theoretical or methodological advancement, others think that his historical approach is rigorous and therefore more ›modern‹ than that of his predecessor Giorgio Vasari.⁴ I propose that the reason for such dissonant evaluations lies in the historical and methodological framework applied to Baldinucci's projects, in particular the attention given to studying these projects through the lens of a traditional concept of the Baroque. The traditional view of the Baroque includes a demand for rhetorical brilliance and idealistic aesthetics best represented by Baldinucci's Roman colleague Giovanni Pietro Bellori in his *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, often called »the Bible of seventeenth-century art history.«⁵ In contrast, I study Baldinucci's writings in the context of contemporary developments in Florentine natural philosophy. By drawing interdisciplinary parallels with the history of science, such an approach to Baldinucci's writings mirrors the interdisciplinary environment that dominated the cultural life of Florence during the *Seicento*. This period was dominated by a backbone of literary, artistic, and



1. Titlepage of Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence 1681. ETH-Bibliothek Zürich, Rar 6871, <https://doi.org/10.3931/e-rara-767/> Public Domain Mark.

scientific academies that fostered a tight network of personal and professional relationships across the disciplines. Although some such interactions – particularly Galileo's friendships with artists – have been explored, the broader impact of these social ties affecting Florentine art and culture after Galileo's death remains understudied.⁶ A look at Baldinucci's oeuvre through the lens of the »other Seicento« – an angle not reduced to concerns of an idealized aesthetic, but one that embraces the interdisciplinary world of early modern intellectual life in which interests in natural philosophy co-existed and fused with those of art history – will help us to better evaluate Baldinucci's writings.⁷

In line with the focus of the conference, I will study two texts by Baldinucci, his *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence 1681,

(fig. 1) and *Lettera a Vincenzo Capponi*, Florence 1681 (fig. 2), in order to highlight his concepts of autopsy. These reveal the multiple routes and multidisciplinary roots that characterized autopsy at the threshold of what Lorraine Daston has termed the »age of observation« as the disciplines of rhetoric, poetry, and natural philosophy began to merge.⁸ With his *Vocabolario*, Baldinucci aimed to create a unified artistic language for communication between connoisseurs and artists. The *Vocabolario* explained artistic processes and defined art theoretical and workshop terminology. Baldinucci operated with a concept of autopsy which shares the strategies used by early modern scientists, that have been termed »virtual witnessing« by Steven Shapin and Simon Schaffer.⁹ The process of »virtual witnessing« gave those who did not have direct access to experiments or particular scientific processes the

opportunity to experience these settings through detailed written descriptions and images.

In the *Lettera a Vincenzo Capponi* Baldinucci carved out the professional profile of the *perito*, the knowledgeable judge of artistic quality, attribution, and originality. Here Baldinucci employed another concept that mirrors contemporary tendencies in natural philosophy: that of the Aristotelian category of *habitus* – a trained disposition – as essential structure through which a *perito* develops his autoptic skills.¹⁰

Baldinucci's Autopsies

According to Baldinucci the *Vocabolario* and the *Lettera a Vincenzo Capponi* venture into yet uncharted art theoretical terrain. In both cases, Baldinucci established his authority for the body of knowledge he created by emphasizing autopsy – personal observation, seeing for oneself – as the key to the acquisition of authentic and authoritative knowledge.

As can be gathered from the writings of Count Cesare Malvasia, Baldinucci's Bolognese rival in the art historical field, autopsy was considered an innovative art historical research method, imported from natural philosophy. One often-cited example of Malvasia's innovative approach to art history is the introduction to *Le Pitture di Bologna*, Bologna 1686, where he claimed that all of his historical assertions were based on visual observation («oculare ispezione»¹¹). Malvasia explicitly modeled his «oculare ispezione» on contemporary experimental science – as it was practiced in Florence and London – and declared that only empirically-based historiographical writing could help overcome unquestioned belief in older authorities.



2. Titlepage of Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi*, Rome 1681. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 72.Y.74 ALT PRUNK, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09678465>.

Both of Baldinucci's texts discussed here insist on the importance of autopsy; both predate Malvasia's demonstrative reference to scientific autopsy and do not explicitly highlight the connection with contemporary natural philosophy. Baldinucci's concept of autopsy differs from a strictly scientific one in two essential aspects: he does not necessarily need to be the observer himself and his observations do not translate into detailed descriptions, attentive to everything observable. As Anthony Pagden has noted, the effect of »seeing for oneself« can be mediated through other, equally authoritative eyes that vouch for the validity of the knowledge they create.¹² Thomas Leinkauf expands the concept of autopsy and underscores its potential as the initial moment in an epistemic process.¹³ Baldinucci's concept of autopsy and its written representations reveal the hybrid nature of this epistemic concept contemporaneous with the rise of the New Science. Autopsy belongs to the broader category of observation, the contours and historical development of which for the history of science have been outlined by Lorraine Daston and Gianna Pomata.¹⁴ However, for other fields of research such as the humanities, comprehensive investigations of epistemic habits are still lacking. Therefore, there is no study focusing explicitly on the many cultural roots of autopsy before it became an essential epistemic ingredient of the experimental natural philosophy. Such cultural roots might include the theological importance of the authoritative witness of martyrdoms and miracles to autopsy's importance in literature as part of an aesthetic of experience, which Ezio Raimondi considers an essential aspect of the seventeenth century.¹⁵ Baldinucci's complex and multifaceted concept of autopsy is further proof that, like historians of science, art historians ought to study the history of observation during the early modern period.

To reemphasize the fluid nature of autopsy in early modern culture, it is important to underscore that Baldinucci operated with varying concepts of autopsy: in the *Vocabolario*, he employed mediated autopsy or *virtual witnessing* in order to create mental images of artistic processes and art theoretical principles in his readers' imagination; in the *Lettera a Vincenzo Capponi*, he established autopsy as the main epistemic and professional virtue of the art connoisseur [*perito*]. While the *Vocabolario* associates autoptic authority with the disembodied, anonymous, and collective voice of Florentine artists for whom Baldinucci only served as a compiler, the *Lettera* describes an »exclusive epistemological relationship« between the connoisseur and the objects that he studies through first-hand experience.¹⁶ In both cases, autopsy appears to

be structured through epistemic concepts that were used outside of natural philosophy: in the *Vocabolario*, it creates an experience of elliptic visuality that could be described as epigrammatic, in the *Lettera a Vincenzo Capponi*, it is structured by the Aristotelian concept of *habitus*.

How to Turn Artistic Practice into a Mental Image: *Virtual Witnessing and Epigrammatic Autopsy* in the *Vocabolario dell'Arte del Disegno*

Baldinucci's introduction to the *Vocabolario* promises to make the specific vocabulary of artists accessible to *intendenti*. The *Vocabolario's* exhaustive list of verbs, nouns, and adjectives is intended for connoisseurs of the arts, and thus, it provides insight into artistic techniques by describing different aspects of artistic practice.¹⁷ The *Vocabolario* does not include any illustrations of instruments, materials, or artistic techniques. Instead, Baldinucci declares that in order to describe artistic techniques and art-theoretical terms to his readers, he will conjure mental images in their minds so that the »rational part of their soul« will form for itself »a complete understanding [*intero concetto*]« of each described term.¹⁸ His representation of the world of artistic practice and its vocabulary relies heavily on the rhetorical technique of *evidentia*, the capacity of language to evoke the presence of objects, persons, or situations through »clear and vivid« descriptions in which language quasi »radiates through itself.«¹⁹ Baldinucci's *concetti* transform themselves in a sequence of metamorphoses from action to description and then to visualization suggesting that the author strongly believed in the unshakeable authority of »true images« in creating knowledge either through visual representation or through mental images created through language.²⁰ Such focus on visuality for understanding was shared by a host of early modern intellectuals in various disciplines. As Wimböck, Leonhard, and others maintain, *evidentia*, as authority of claims based on visual experience, played an essential role in the early modern sciences as well as in the representation of cognitive processes.²¹ Early modern autopsy, therefore, lifts the specific into the realm of the generic, a process that detaches subjective experience »from the personal and creative contexts in which they had [...] occurred.«²²

Baldinucci's *Vocabolario* participates fully in the transportation of experiential knowledge into cultural contexts that lack this first-hand experience, a dynamic that parallels the description of experiments in scientific contexts.

Baldinucci's authorial goal therefore shares essential characteristics with the concept *virtual witnessing* highlighted by Shapin and Schaffer as a literary tool employed by the British scientist Robert Boyle (1627–1691). Boyle's illustrations and detailed descriptions of experimental processes aim to convey experimental activity so concretely that the reader can replicate these processes. Similarly, Baldinucci was explicitly interested in enabling his readers to experience artistic practice through mental images in order to create a new kind of knowledge. *Virtual witnessing* also was an essential element of the *Accademia del Cimento's* programmatic publication, *Saggi di naturali esperienze* (Florence 1667), which included illustrations in addition to descriptions in order to enable its readers to develop their understanding of instruments and the academy's experimental culture. The *Cimento's* founder, Cardinal Leopoldo de' Medici, was also an influential figure for Baldinucci's *Vocabolario*.²³ For example, in their *Saggi di naturali esperienze*, members of the *Accademia del Cimento* meticulously described their experiments so that members from other scientific communities could repeat these.²⁴ This innovative desire for first-hand experience as a form of knowledge transmission transforms individualized, subjective observations and experiences into a collective epistemic truth.²⁵

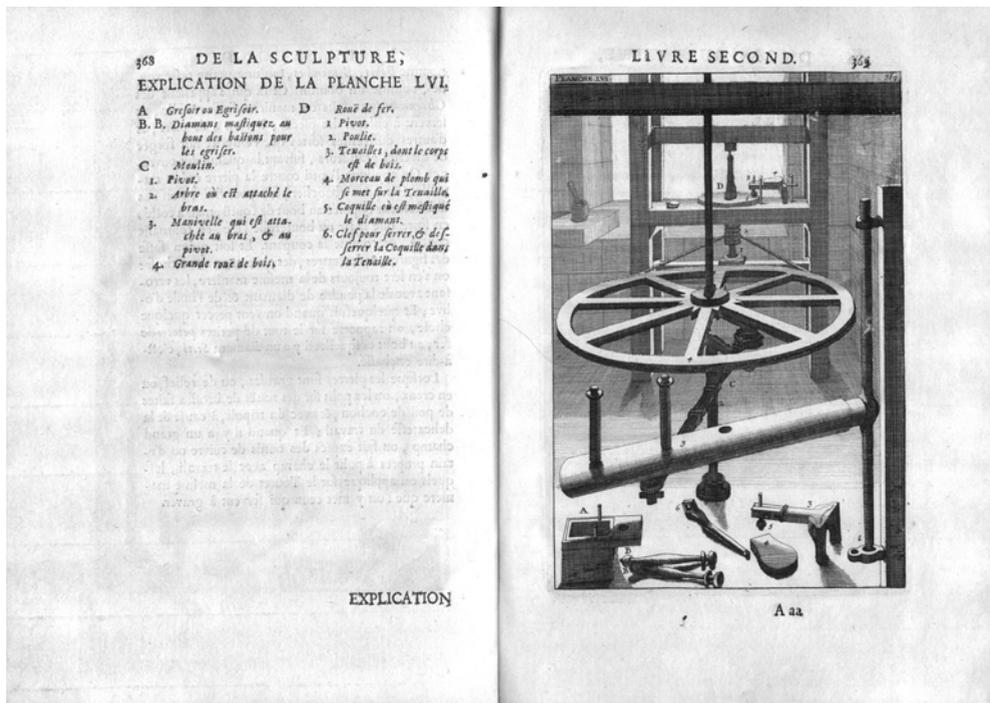
Yet, how can an unillustrated dictionary convey autoptic experience to its readers? The introduction to the *Vocabolario* highlights as examples the entries for »Lavorar d'incavo o intagliare in Cameo« (Carving Cameos) and »Cameo, Onice« (Cameo, Onyx).²⁶ These entries describe the material difficulties in this working method in such a way that an outsider might feel they have firsthand experience. This is achieved by explicitly referring to the stone's hardness. However, both dictionary entries mentioned in the introduction as underscoring Baldinucci's technique do not correspond with exact lemmas in the *Vocabolario*. Therefore, in order to find out how to work cameos one must look up a series of other entries, such as the entry »Lavoro d'incavo«, the lemma »intagliare«, and the lemma »Cammeo«.²⁷ For example, under the lemma »Lavoro d'incavo«, Baldinucci described the artistic process, »Labour of carving [sic]« as »what is done with wheels in jaspers, agates, amethysts [...] making heads or other things appear in those stones.«²⁸

He further explained that these engraved reliefs are so profound that they can be filled with wax and then used as a seal. If we follow Baldinucci's claim and let his entry on carving precious stones conjure up a mental image in our mind, several blind spots remain: for example, the verb »do« with which

he describes the act of carving does not result in a precise image nor do the instruments called »wheels« aptly differentiate the specialized instruments employed by artisans. The description of working stones as »making heads and other things appear« also results in an imprecise rendition of this activity. The lack of specifics in this description presents a hurdle to the reader understanding the material challenges of working stone due to its hardness and other material tests, which Baldinucci considered essential for democratizing the experience of artistic labor.²⁹

While Baldinucci's general authorial goal was identical to the concept of *virtual witnessing* outlined by Shapin and Schaffer, he may have pursued different literary goals than those outlined for the scientists. According to both scholars, Boyle does not aim to represent an idea of actions and instruments, but a particular and concrete description of them.³⁰ Boyle's illustrations and descriptions of experimental activity aimed to replicate the experimental processes described; Baldinucci's dictionary on the other hand attempted to offer a complete understanding of concepts. While Boyle crafted elaborate sentences including circumstantial details in order to fully represent the immediate experimental experience, Baldinucci aimed for clarity but knew his readers were unlikely to repeat the artistic practices personally.

Although following the general goals of scientific writings, the task of authoring a dictionary had its own and rather different formal challenges, such as a demand for brevity in individual entries, resulting in blind spots in Baldinucci's definitions. These become evident when comparing his entries on stone carving with André Félibien's four page illustrated description of the technique »De la Gravure sur les Pierres précieuses et sur les Cristaux.« Félibien's art theoretical treatise, *Des Principes de l'Architecture, Sculpture et Peinture* (Paris 1676), appeared slightly earlier and may have served as a source for Baldinucci's *Vocabolario*.³¹ Despite Baldinucci's declared aim of rendering descriptions of artistic practices quasi visible, Félibien's descriptions accompanied by illustrations and explanations of the instruments involved, render them incomparably more present and imaginable for the reader.³² Félibien not only distinguished between the techniques that carve out the form (»gravure en creux«) from those that take away the background and leave the motif in relief (»gravure en relief«) but also included a history of stone carving. While Baldinucci's entry »lavoro d'incavo« only mentions the technique of »gravure en creux« his entry for »cammeo« does not mention



3. André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent* : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris 1690, p. 368/69. ETH-Bibliothek Zürich, Rar 642, <https://doi.org/10.3931/e-rara-1162> / Public Domain Mark.

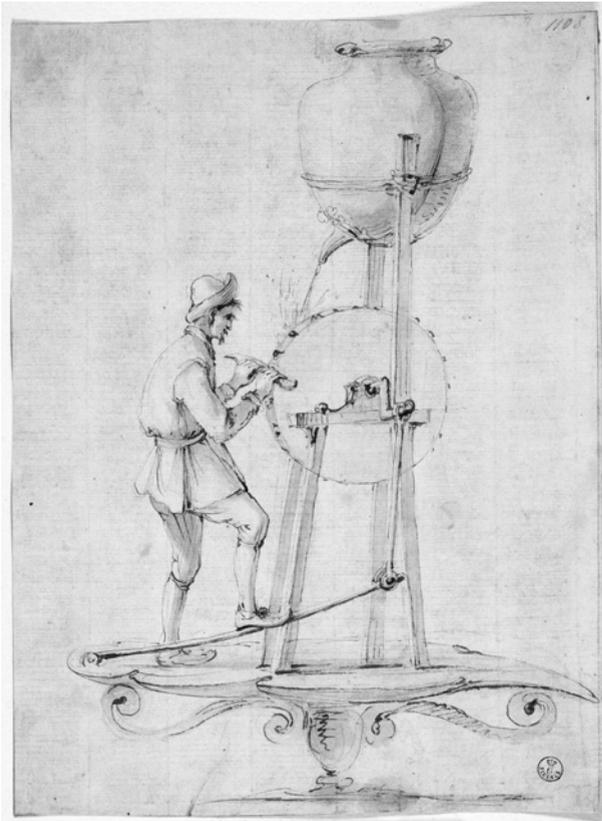
alternative ways of working precious stones. In addition, Baldinucci did not describe the instruments employed in detail – both entries refer to »ruote« (wheels) – while Félibien provides a detailed, diversified, and illustrated terminology of instruments used for working stone (fig. 3).³³

By stating that he intends to transform words into *concetti* and ultimately into mental images, Baldinucci employed a particular kind of *evidentia*, similar to the ideal of emblematic thinking, which has been at the core of Mario Praz's celebrated book, *Seventeenth-Century Imagery*.³⁴ Praz traces the creation of visual emblems through language back to Petrarch. He also quotes Denis Diderot's description of a phenomenon similar to that evoked in the *Vocabolario's* introduction: »[...] les choses sont *dites et représentées tout à la fois* [emphasis added]; que dans le même temps que l'entendement les saisit; l'âme en est emuë, l'imagination les voit, & l'oreille les entend.«³⁵ As Praz points

out, the emblem is the central site of the interconnectedness of visibility and language, which reaches its peak during the seventeenth century. Praz specifies, »Emblems are [...] things which illustrate a conceit; epigrams are words (a conceit) which illustrate objects. The two are therefore complementary.«³⁶ Highlighting the complementarity of visibility and language, Praz argues that during the seventeenth century they frequently were mixed for synergistic effect. As others before him, Praz states that emblems are an early modern form of hieroglyphs, an ideographical scripture associated with the representation of divine ideas, objects, or concepts of elevated status.³⁷

Although Baldinucci did not follow the typical techniques of the emblem in his descriptions of terms in the *Vocabolario* he appears to have shared the ideals of emblematic thinking: textual brevity and an evocation of mental images. However, in Baldinucci's *Vocabolario*, it is every-day actions and workshop terminology but not lofty concepts that undergo this double metamorphosis from action to description and then to – at least attempted – visualization. In using words to evoke mental images, the *Vocabolario* subscribes to the authority of »first-hand observation and autoptic proof«, thereby paralleling contemporary epistemic tendencies in natural philosophy.³⁸

The parallels with natural philosophy can be extended to Baldinucci's self-representation as author. Scholars working on the *Accademia del Cimento* emphasize that the *Saggi* were intentionally written in a neutral style thereby suppressing the individual authorial voice in favor of an objective representation of the academy's experiments, which were considered the only key to »fitting effects to causes and causes to effects«. ³⁹ Natural philosophical texts provided a canon for communicating first-hand experience to colleagues and readers who were not physically present for the experiments. For example, Christian Licoppe noted how in French accounts, the desire to present autopsy as collective experience transforms the enouncing subject from »je« to »on«. ⁴⁰ The collective production of knowledge based on empiricism and first-hand experience also resulted in an eviction of the authorial voice in the proceedings of the scientific *Accademia del Cimento*. ⁴¹ For example, the *Saggi's* author, Lorenzo Magalotti used the title page to emphasize that he was not the author of the text, but an observer who described other's experiments. Similarly, Baldinucci suppressed his individual, auctorial voice by underscoring that his dictionary was a mere collection of art theoretical terminology representing artistic practice. ⁴²



4. Baccio del Bianco, *Table ornament, pen and ink over black chalk and wash on paper*, Florence, *Gabinetti dei disegni e delle stampe degli Uffizi*, inv. 1108 orn. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

It is particularly this striving for a quasi-autotic effect on the reader in an impersonal authorial voice that distinguishes Baldinucci's concept of autopsy from other literary forms predominant in the early modern era, such as the concept of autopsy as first-person narrative that was – as Anthony Pagden has demonstrated – the claim to the authority of travel accounts in early modern Europe.⁴³ In fact, as Pagden stresses, the credibility of these narratives is inseparably tied to the eyes and the body of the authoritative eye witness.

Despite the inclusion of the reader as virtual witness, the lack of visual clues in the *Vocabolario's* descriptions suggests that Baldinucci found it sufficient – maybe in line with the format of

the dictionary – to represent specific actions in a quasi-epigrammatic form, creating an emblematic form of autopsy. Baldinucci's emblematic representation of everyday action, however, finds parallels in visual representations associated with two other important Florentine cultural contexts: the art produced by court artists such as Baccio del Bianco for the Medici court (1604–1657) and the *pale* of the *Accademia della Crusca*, under whose auspices the *Vocabolario* was produced. Baccio del Bianco's design of a table ornament representing a knife sharpener (fig. 4) shares important characteristics with Baldinucci's presentation of artistic practice in his *Vocabolario*:

singled out from its broader chain of action, elevated through its ornamental base, and, presumably, also through its usage on a festive table, Baccio's drawing transports the mundane act of sharpening a knife into a quasi-emblematic structure.⁴⁴ Massimiliano Rossi has highlighted how the *Accademia della Crusca* in their self-presentation and emblematic decorations elevated common everyday concepts into lofty emblems. A good example is the *Crusca's* emblem, a grain mill which is combined with an elevated motto: »Il più bel fiore ne coglie«⁴⁵ (fig. 5). The deliberate contrast resulting from a hybrid aesthetic between the profane grain mill and the elevated poetic motto also informs Baldinucci's adaptation of the *conchetto*-logic to workshop practices of artists.



5. Titlepage of the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venice 1612. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vocabolario_della_Crusca_1612.jpg.

Habitus, Autopsy, Judgment: The Epistemic Virtues of Baldinucci's perito

Baldinucci's *Lettera nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura all'Illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzio Capponi, Logotenente nell'Accademia del Disegno*, Florence 1681, promotes the concept of autopsy as the most legitimate method for gaining knowledge and arriving at an authoritative judgment about questions of the attribution of paintings and the questions of copy or original.⁴⁶ Polemicizing against connoisseurs who attribute paintings through hear-say, Baldinucci states programmatically:

»The eyes and not the ears have to be consulted in the judgment about good paintings [...]«.47

In this letter, Baldinucci carves out the professional identity of the *perito* (expert) – the able judge of artistic quality as well as style and the arbiter of attributions of paintings. Baldinucci's *perito* is best described as a theoretician of practice. Although he is not a practicing artist, Baldinucci underscores that only *periti* who are able to understand the technical intricacies involved in the production of works of art can be trusted in their judgment.⁴⁸ Early in the letter Baldinucci states that he will attempt to address the following four issues: 1. whether only the experienced Professor of the Arts (i.e. artist) can answer questions pertaining to the art of painting, 2. how to decide whether a painting is a copy or an original, 3. how to attribute paintings to a specific artist, 4. to understand better the use of copies.

The letter precedes the publication of the first volume of the *Notizie*. It is addressed to the representative of the grand duke at the *Accademia del Disegno* and is probably motivated by the desire to legitimize Baldinucci's own position as art critic and connoisseur. But how does Baldinucci insert the *perito* as a legitimate agent into the context of the arts?

Similar to his claims regarding the *Vocabolario*, Baldinucci asserts that his *Lettera* presents innovative subject matter that has not been discussed by any other author.⁴⁹ However, it has been frequently pointed out that Baldinucci draws heavily on the Siense doctor, Giulio Mancini's, earlier text, *Considerazioni appartenenti alla Pittura*, written in Rome during the 1620s.⁵⁰ Mancini addressed similar questions concerning the authority of the *perito* (employing the same term),⁵¹ because like Baldinucci, Mancini considered himself a *perito*.⁵² Both Baldinucci and Mancini wrote for an audience of connoisseurs and collectors and therefore were specifically interested in questions concerning the attribution of paintings and how to distinguish copies from originals. Like Baldinucci's *Lettera*, Mancini's first chapter of the *Considerazioni* focuses on defining the legitimacy of the *perito's* judgment. Mancini presented the ability to evaluate art as one of the required skills of the *uomo civile* (the well-educated citizen), who has been instructed in the art of drawing. For Mancini, painting was embedded into the world as an »imitation of the things that are to be found in this world.«⁵³ It should therefore be subjected to the same ethical and intellectual values that prevail in general culture.⁵⁴ Mancini's *perito* is an able judge of painting for two reasons: he is a universally educated erudite

(»peritia e cognition universal dell' alter cose«) and instructed in the art of drawing.⁵⁵

Baldinucci and Mancini adapt the Aristotelian category of *habitus* [[h]abito] as the essential structure through which the *perito* develops his skills.⁵⁶ In its initial Aristotelian formulation, the notion of *habitus* refers to a trained disposition to engage in certain modes of activity stimulated through particular objects or situations.⁵⁷ The Roman rhetorician Quintilian in his *De inventione* underscores the impact of mental and physical education and instruction on the *habitus*.⁵⁸ For Mancini and Baldinucci the term *habitus* bridges the gap between theoretical knowledge about art and its practical dimension. A *perito's* sense of judgment is honed by repeated exposure to artworks such that judging artworks becomes a second nature, essentially informing his intellectual disposition. For example, Mancini distinguishes the *habito* of the *perito* from the »habito pittoresco/artificioso.«⁵⁹ The »habito pittoresco« is informed by the artists' creative fantasy, but lacks the sense of rational judgment necessary for the *perito* to assess quality and originality in works of art.⁶⁰ Baldinucci defines *abito* as: »The habitus is a firm quality that cannot be lost or changed without difficulty.«⁶¹ The art theorist considers as essential element that the *perito* have frequent opportunities for the first hand observation of art works: »[...] ma che la regola veramente sia, che il perito solamente, [...] che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella, che ha vedute infinite opera d'Artefici di prima riga, possa darne un retto, e sicuro giudizio.«⁶² In contrast to Mancini's, Baldinucci's *perito* is able to arrive at sound judgment about artworks without practicing art (»con poco uso di mano«). Baldinucci therefore distinguishes the *perito's* judgment from artists' »disposizione all'Arte«, that he feels can make it harder for them to judge art from a critical distance.⁶³ Such a strict hiatus between theory and practice, however, is refined by Baldinucci's demand that the *perito* be thoroughly informed about artistic practice. Since Baldinucci's *perito* is not artistically active, autopsy becomes his major point of access to the world of artistic practice.

While Baldinucci's definition of the *perito* has – if discussed at all – been considered as a derivative of Mancini's, it is important to highlight differences both authors establish in describing this new professional profile. While Mancini's *perito* envisions an individual with hands-on experience in the arts, Baldinucci turns the *perito* from an active participant into an informed spectator and theoretical arbiter of practice.

Recently, Mark Thomas Young has contested the broadly accepted theory that early modern natural philosophy with its focus on direct observation and immediate experience developed seamlessly from the world of artisanal natural investigations.⁶⁴ Young underscores fundamental phenomenological differences between artisanal and philosophical productions of knowledge about nature. He argues that rather than actively engaging with nature and its processes as did the artisans, seventeenth-century experimental science privileged forms of knowledge that engaged with the world »as spectacles«, performed in the presence of large audiences.⁶⁵ Young investigates the practices that developed in connection with this spectatorship-based concept of knowledge creation. Two aspects merit mention in connection with Baldinucci's *Lettera*: the most relevant aspect is the fact that spectatorship naturally decontextualizes experience in that – like optical instruments – it amplifies certain characteristics but also limits the extent of what can be understood solely through observation. Baldinucci's definition of connoisseurship was based on a spectator-relationship with artistic practice and its preferred epistemic setting was Cardinal Leopoldo's collection of drawings. In such settings, autopsy – trained and structured by *habitus* (experience) – becomes the *perito's* primary epistemic tool. A work of art is not judged according to subjective aesthetic preferences, but is turned into an instrument of knowledge, which reveals the secrets of its creation under the dissecting gaze of the *perito* and provides answers to questions of authorship. For the context of natural philosophy, Jean-Francois Gauvin has highlighted the interconnectedness of »instruments of knowledge« – in his case scientific instruments – and the particular *habitus* they demanded, a »special training [...] which involved either mind and/or body« of the scientist.⁶⁶ Baldinucci's instrument of knowledge of choice is the drawing, which he explicitly and innovatively categorizes as »opera«, a complete work of art.⁶⁷ It is the drawing that most clearly reveals the artist's personal style through its uninhibited strokes, its »franchezza« (sincerity).⁶⁸ Like scientific instruments for natural philosophers, a drawing for Baldinucci was the way to access ›systematic truth‹.

Although the focus on disembodied observation parallels epistemic virtues developed in the context of early modern natural philosophy, Baldinucci's ›scientific‹ approach yields results that are less certain than those obtained by his scientific colleagues. Even in the face of the universal rule of the *franchezza* (›universal regola‹) that can be usually taken as authentic traces (›vestigia«)

of the artist's unique talent, the *perito* cannot be completely certain that he is not faced with a copy by a skilled imitator who aims to pass off his copy for an original »opera«. ⁶⁹ In order to enhance the possibility of reaching a reliable attribution, Baldinucci creates a checklist of firsthand observations that constitute the »regole ordinarie, delle quali si vagliono i Periti per giudicare se le pitture siano originali, o copie.« ⁷⁰ These rules include criteria such as how the painter applies color (»macchiare«) and how he represents the folds of clothes (»panneggiare«). ⁷¹ In establishing a universal, experience-based rules guide for a *perito*, Baldinucci creates »epistemic virtues« for judging authorship in the arts. In contrast to the impersonal voice of autopsy in the *Vocabolario*, Baldinucci's letter embeds autoptic experience in the figure of the *perito*, who is capable of delivering »trained judgment« on the arts. ⁷²

Despite this innovative approach toward the analysis of art Baldinucci's major writings, his *Notizie*, are informed by different considerations. While Baldinucci, the *perito*, is interested in autopsy, meta-historical structures, and stylistic connoisseurship, Baldinucci, the historian, is interested in approaching lives of artists as a collection of exempla or anti-exempla. At the center of the lives are the artists' good and bad actions (»azioni, buone o ree«) that would prove useful for human conversation so that reading the biographies leads to a facetious, delightful, and pleasant educational experience. ⁷³ This traditional approach to life writing suggests that even during the period termed by Lorraine Daston as the »empire of observation«, during which (firsthand) observation created new forms of knowledge in the domain of art theory, the translation of immediate, autoptic observation into language was more complicated, obstructed by traditional literary genres. ⁷⁴ I see Baldinucci's framings of the *perito* as well as that of the art object as an instrument of knowledge as a big step towards art history's transformation into a descriptive science, one in which one of the highest goals is to impart detailed observations. However, the translation of observation into language in art history was not as seamless as it was in the field of natural philosophy. Baldinucci's different concepts of autopsy reveal the multiple routes and multi-disciplinary roots this epistemic virtue took at the threshold of the »age of observation.« ⁷⁵

Notes

I wish to thank my colleague Jean-François Gauvin for his careful reading of the article and his helpful suggestions; Irina Schmiedel, Unmil Karadkar, and Claire Neesham for the close reading of my text.

- 1 On Filippo Baldinucci, see most recently STRUHAL 2016; see also BAROCCHI 1975; GOLDBERG 1988; PERINI 1988; BICKENDORF 1998, p. 105–122; SOHM 2001.
- 2 On the *Vocabolario*, see most recently STRUHAL 2018; see also SOHM 2001, p. 165–184; BÄTSCHMANN 2014.
- 3 An exception is the discussion of Baldinucci's *Lettera a Vincenzo Capponi* in BICKENDORF 1998, p. 52–63.
- 4 See STRUHAL 2016.
- 5 BELL/WILLETTE 2001, p. 1. On Bellori, see most recently BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023; see also BOREA 2000; BELL/WILLETTE 2002.
- 6 The bibliography on Galileo is extensive: see most recently BREDEKAMP 2009; see also TOSI 1999 and the still valid books by COCHRANE 1961 and 1973. See also the work of Filippo Camerota; for example, CAMEROTA 2007 and GALLUZZI 2001.
- 7 See the important recent volume by FRASCARELLI 2016.
- 8 DASTON 2013.
- 9 SHAPIN/SCHAFFER 1985, p. 60–65.
- 10 For the literature on the concept of *habitus*, see footnote 55.
- 11 MALVASIA 1686, p. 3. On this passage, see PERINI 1988, p. 273; BICKENDORF 1998, p. 120–122; CROPPER 2013, p. 100f.
- 12 See for example PAGDEN 1993, esp. chapter 2: *The Autoptic Imagination*, p. 51–87.
- 13 LEINKAUF 2017, vol. 2, p. 1459–1462.
- 14 DASTON 2011.
- 15 For example RAIMONDI 1990, p. 18. For *autopsia* in theological or devotional contexts, see BEHRMANN 2014.
- 16 A very useful essay that I used as background reading for this article is YOUNG 2017, p. 76.
- 17 For a more detailed study of the relationship, see STRUHAL 2018.
- 18 BALDINUCCI 1681, p. X.
- 19 KEMMANN 1996.
- 20 WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, p. 13.
- 21 *Ibid.*, p. 13–38.
- 22 YOUNG 2017, p. 75.
- 23 On the importance of Cardinal Leopoldo de' Medici for Baldinucci's *Vocabolario*, see *Struhal* 2018. On Cardinal Leopoldo, see the recent exhibition catalogue CONTICELLI/GENNAIOLI/SFRAMELI 2017.
- 24 On the *Accademia del Cimento* and their experimentalism, see BERETTA 2000; GALLUZZI 2001.
- 25 On the »collective voice« of the *Accademia del Cimento* that was at the foundation of the *Saggi*, see BOSCHIERO 2007, p. 184.
- 26 BALDINUCCI 1681, p. X.
- 27 For »Lavoro d'incavo«, see *ibid.*, p. 81; for »intagliare«, *ibid.*, p. 77; for »cameo«, *ibid.*, p. 29.

- 28 Ibid., p. 81: »Quello che si fa per via di ruote ne' Diaspri, Agate, Amatiste, Calcidoni, Sardonio, Lapislazzuli, Corniole, Grisoliti, Cammei, ed altre pietre Orientali e ne' Cristalli, facendo in esse comparire teste, o altre cose, non di rilievo, ma affondate talmente, che riempiendo que' voti di molle cera, rimanga improntata, di schiacciato o ammaccato rilievo, la figura: e serve ancora questo lavoro, a far suggelli, siccome madri per far medaglie e monete, incavando i punzoni d'acciaio, co' quali esse poi si coniano.«
- 29 Ibid., p. 26: »Cammeo: Una pietra dura faldata, cioè che sopra è d'un colore, e sotto d'un altro; nella quale, a forza di ruote, s'intagliano di basso stiacciato rilievo, o basso rilievo, bellissime teste, figure, e animali; levando tanto del primo colore, quanto bisogna per far restare sotto il campo di color diverso. Gli antichi fecero in questa sorta di lavoro opere mirabili, che a' tempi nostri non anno prezzo; moltissime delle quali si trovano nella real Galleria de' Serenissimi Granduchi di Toscana. V. Niccolo.«
- 30 SHAPIN/SCHAFFER 1985, p. 61.
- 31 For the relationship between both texts, see BÄTSCHMANN 2014; STRUHAL 2018.
- 32 FÉLIBIEN 1676, p. 358–371.
- 33 Ibid., p. 364.
- 34 PRAZ 1964.
- 35 DIDEROT 1751, p. 152f. For the passage's insertion into the discussion of the concepts of emblem, device, epigrams and conceits, see PRAZ 1964, p. 14.
- 36 Ibid., p. 23.
- 37 Ibid.
- 38 See SMITH 2006, p. 89; see also MAGALOTTI 1667, p. 2.
- 39 See BOSCHIERO 2007, p. 2; see also BERETTA 2000.
- 40 LICOPPE 1994, p. 205.
- 41 For the authoritarian non-subjectivity of natural philosophical texts, see LICOPPE 1994, p. 214–224; see also BOSCHIERO 2007, p. 184.
- 42 BALDINUCCI 1681, p. VII.
- 43 PAGDEN 1993, p. 51–87.
- 44 For Baccio del Bianco's drawings, see most recently MAGUREANU 2011.
- 45 ROSSI 2007.
- 46 BALDINUCCI 1687. The letter has been analyzed mainly by BICKENDORF 1998, p. 52–63; see also GOLDBERG 1988, p. 89, 104–106.
- 47 BALDINUCCI 1687, p. 9: »Gli occhi, e non gli orecchi deon chimarsi a consiglio per dar giudizio delle buone pitture.«
- 48 On the importance attributed by Baldinucci to artistic practice, see STRUHAL 2018.
- 49 On the first page of his *Lettera a Vincenzo Capponi*, Baldinucci claims that he will talk about questions related to painting »le quali quantunque non vadano attorno ne' volume degli Scrittori, non è per questo, che non meritino d'esser proposte, e trattate per esser poi da ogn'altro, fuori che da me, decise, e terminate«. See BALDINUCCI 1687, p. 3.
- 50 For the parallels with Giulio Mancini's concept of the *perito* in the *Considerazioni appartenenti alla Pittura*, see BICKENDORF 1998, p. 35–48; SPEAR 2002. On Mancini's conceptualization of the *perito*, see also SPARTI 2008. On Mancini in general, see GAGE 2016.
- 51 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 5–7.
- 52 BICKENDORF 1998, p. 35–48.

- 53 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 6: »imitatione delle cose che si ritrovano in questo mondo«.
- 54 Ibid., p. 7.
- 55 Ibid., p. 6.
- 56 For this essential category, see KOSENINA 1996. For its importance in the discourse of early modern natural philosophy, see GAUVIN 2011.
- 57 LIZARDO 2012, p. 1.
- 58 KOSENINA 1996, col. 1272.
- 59 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, vol. 1, p. 8.
- 60 Ibid.
- 61 BALDINUCCI 1687, p. 5: »L’Abito è una qualità molto ferma, che non si perde, o si muta senza difficoltà.«
- 62 Ibid., p. 6.
- 63 Ibid.
- 64 YOUNG 2017.
- 65 Ibid., p. 83.
- 66 GAUVIN 2011, p. 316.
- 67 BALDINUCCI 1687, p. 7.
- 68 Ibid., p. 7f.
- 69 Ibid., p. 8.
- 70 Ibid., p. 9.
- 71 Ibid.
- 72 The terms »epistemic virtue«, »objective« and »trained judgment« derive from DASTON/GALISON 2010.
- 73 BALDINUCCI/RANALLI 1974, vol. 4, p. 192f.
- 74 DASTON 2011, p. 81–113. For the tradition of biographical exemplarity, see BURKE 2011.
- 75 DASTON 2013, p. 657–677.

Bibliography

- BALDINUCCI 1681: Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno*, Florence 1681.
- BALDINUCCI 1687: Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino, accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura*, Florence 1687.
- BALDINUCCI/RANALLI 1974: Filippo Baldinucci, *Notizie di Giovanni da San Giovanni*, in: Filippo Baldinucci, *Notizie de’ Professori del Disegno*, vol. 4, ed. Ferdinando Ranalli, Florence 1974, p. 204–210.
- BÄTSCHMANN 2014: Oskar Bätschmann, *Félibiens Dictionnaire von 1676 und Baldinuccis Vocabolario von 1681*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über*

- Kunst und ihre Medien, eds. Elisabeth Oy-Marra, Ulrike von Bernstorff and Henry Keazor, Wiesbaden 2014, p. 21–46.
- BAROCCHI 1975: Paola Barocchi, *Nota Critica*, in: Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, vol. 6 (Appendice), ed. Paola Barocchi and Ferdinando Ranalli, Florence 1975, p. 9–66.
- BEHRMANN 2014: Carolin Behrmann (ed.), *Autopsia: Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, Paderborn/München 2014.
- BELL/WILLETTE 2002: Janis Bell and Thomas Willette (eds.), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge 2002.
- BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni / Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, eds. Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddingen and Anja Brug, Göttingen 2018–2023.
- BERETTA 2000: Marco Beretta, *At the Source of Western Science: The Organization of Experimentalism at the Accademia del Cimento (1657–1667)*, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 54, 2000, p. 131–151.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- BOREA 2000: Evelina Borea (ed.), *L'idea del bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rome 2000.
- BOSCHIERO 2007: Luciano Boschiero, *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany*, Dordrecht 2007.
- BREDEKAMP 2009: Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler: der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2009.
- BURKE 2011: Peter Burke, *Exemplarity and Anti-Exemplarity in Early Modern Europe*, in: *The Western Time of Ancient History: Historiographical Encounters with the Greek and Roman Pasts*, ed. Alexandra Lianeri, Cambridge 2011, p. 48–59.
- CAMEROTA 2007: Filippo Camerota, *Il contributo di Galileo alla matematizzazione delle arti*, in: *Galilaeana. Journal of Galileian Studies* 4, 2007, p. 79–103.
- COCHRANE 1961: Eric Cochrane, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies, 1690–1800*, Chicago 1961.
- COCHRANE 1973: Eric Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago 1973.

- CONTICELLI/GENNAIOLI/SFRAMELI 2017: Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli and Maria Sframeli (eds.), Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti, exh. cat. Florence, Livorno 2017.
- CROPPER 2013: Elizabeth Cropper, Malvasia and Vasari: Emilian and Tuscan Histories of Art, in: Bologna – Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque. Recent Anglo-American Scholarship, eds. Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis and Nicholas Terpstra, Bologna 2013, p. 97–105.
- DASTON 2011: Lorraine Daston, *Histories of Scientific Observation*, Chicago 2011.
- DASTON 2013: Lorraine Daston, *Observation and Enlightenment*, in: *Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century*, eds. André Holenstein, Hubert Steinke and Martin Stuber, Leiden/Boston 2013, vol. 2, p. 657–677.
- DASTON/GALISON 2010: Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, Cambridge 2010.
- DIDEROT 1751: Denis Diderot, *Lettre sur les Sourds et les Muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris 1751.
- FÉLIBIEN 1676: André Félibien, *Des Principes de l'Architecture, Sculpture et Peinture*, Paris 1676.
- FRASCARELLI 2016: Dalma Frascarelli (ed.), *L'Altro Seicento. Arte a Roma tra Eterodossia, Libertinismo e Scienza*, Rome 2016.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park (Pennsylvania) 2016.
- GALLUZZI 2001: Paolo Galluzzi (ed.), *Scienziati a Corte. L'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657–1667)*, Livorno 2001.
- GAUVIN 2011: Jean-François Gauvin, *Instruments of Knowledge*, in: *The Oxford Handbook of Philosophy in Early Modern Europe*, eds. Desmond M. Clarke and Catherine Wilson, Oxford 2011, p. 315–337.
- GOLDBERG 1988: Edward L. Goldberg, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988.
- KEMMANN 1996: A. Kemmann, *Evidentia, Evidenz*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 3, ed. Gert Ueding, Tübingen 1996, cols. 33–47.
- KOSENINA 1996: A. Kosenina, *Habitus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 3, ed. Gert Ueding, Tübingen 1996, cols. 1272–1277.
- LAZZERI 1983: Alessandro Lazzeri, *Intellettuai e consenso nella Toscana del Seicento. L'academia degli Apatisti*, Milan 1983.
- LEINKAUF 2017: Thomas Leinkauf, *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, 2 vols., Hamburg 2017.

- LICOPPE 1994: Christian Licoppe, The Crystallization of a New Narrative Form in Experimental Reports (1660–1690). The Experimental Evidence as a Transaction between Philosophical Knowledge and Aristocratic Power, in: *Science in Context* 7, 1994, p. 205–244.
- LIZARDO 2012: Omar Lizardo, *Habitus*. Classical Sources of the Concept, January 7, 2012 [Vortragsmanuskript]: <https://www.academia.edu/16199453/Habitus>.
- MAGALOTTI 1667: Lorenzo Magalotti, *Saggi di naturali esperienze*, Florence 1667.
- MAGUREANU 2011: Ioana Magureanu, Baccio del Bianco and the cultural politics of the Medici Court, in: *Revue roumaine d'histoire de l'art* 48, 2011, p. 13–26.
- MALVASIA 1686: Cesare Malvasia, *Le Pitture di Bologna*, Bologna 1686.
- MANCINI/MARUCCHI 1956/57: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Adriana Marucchi, 2 vols., Rome 1956/57.
- PAGDEN 1993: Anthony Pagden, *Encounters with the New World*, New Haven/London 1993.
- PERINI 1988: Giovanna Perini, Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insights into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, p. 273–299.
- PRAZ 1964: Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rome 1964.
- RAIMONDI 1990: Ezio Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna 1990.
- ROSSI 2007: Massimiliano Rossi, La Crusca nell'occhio. L'Empoli tra Galileo e Michelangelo il Giovane, in: *Galilaeana* 4, 2007, p. 189–209.
- SHAPIN/SCHAFFER 1985: Steven Shapin and Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-pump*, Princeton 1985.
- SMITH 2006: Pamela Smith, Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe, in: *Isis* 97, 2006, p. 83–100.
- SOHM 2001: Phillip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.
- SPARTI 2008: Donatella Livia Sparti, Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta ›Connoisseurship‹, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, p. 53–72.
- SPEAR 2002: Richard Spear, »Di sua mano«, in: *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor (Michigan) 2002, p. 79–98.
- STRUHAL 2016: Eva Struhal, Filippo Baldinucci's Novità: The Notizie de' Professori del Disegno and Giorgio Vasari's *Vite*, in: *Vasari als Paradigma*, eds. Fabian Jonietz and Alessandro Nova, Venice 2016, p. 193–203.

- STRUHAL 2018: Eva Struhal, Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, in: *Lexicographie artistique*, ed. Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, p. 213–227.
- TOSI 1999: Alessandro Tosi, ›Studietti‹ e ›Gallerie‹ nella Toscana di Redi, in: Francesco Redi, un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini, eds. Walter Bernardi and Luigi Guerrini, Florence 1999, p. 317–320.
- WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007: Gabriele Wimböck, Karin Leonhard and Markus Friedrich (eds.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007.
- YOUNG 2017: Mark Thomas Young, Nature as Spectacle: Experience and Empiricism in Early Modern Experimental Practice, in: *Centaurus* 59, 2017, p. 72–96.

Heiko Damm

Berninis Expertisen.

Künstlerurteil und Laienkompetenz im Spiegel der Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou

Geschichte und Gegenwart des Connoisseurships, Fragen zu seiner Sprache, Methodik und Bedeutung, sind in den vergangenen Jahren wieder verstärkt in den Fokus kunsthistorischer Forschung gerückt.¹ Neben grundsätzlichen Essays und Sammelbänden wurden vor allem monographische Untersuchungen zu bedeutenden Sammlern und Autoren der Barockzeit wie Giulio Mancini, Sebastiano Resta, Francesco Maria Niccolò Gabburri, Jonathan Richardson senior oder Pierre-Jean Mariette vorgelegt, die in ihrer unterschiedlichen methodischen Akzentuierung zeigen, wie unlösbar die Entwicklung kennerschaftlicher Kriterien mit der Geschichte der Kunsttheorie und des Kunstmarktes verwoben ist.² Mehr oder weniger stark durchdringen sich dabei begriffsanalytische und rezeptionsästhetische Fragestellungen mit sammlungs-, sozial- und wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen.

Zu den in dieser Hinsicht erhellendsten Quellen zählt sicherlich das während Gian Lorenzo Berninis Aufenthalt in Paris im Sommer und Herbst des Jahres 1665 angelegte *Journal* des Paul Fréart de Chantelou (1609–1694).³ Der Haushofmeister (*maitre d'hôtel*) am königlichen Hof war durch seine Rom-Aufenthalte in den frühen 1640er Jahren sowie als Sammler und Förderer von Nicolas Poussin ein ausgewiesener Kenner der italienischen Kunst und wie sein Bruder, der Mathematiker und Architekturliebhaber Roland Fréart de Chambray (1606–1676), auch an theoretischen Fragen interessiert.⁴ Mit seinen umfangreichen Gesprächsprotokollen bietet das Tagebuch unschätzbare Einblicke in Berninis Ideenwerkstatt und Schaffensprinzipien, wodurch es zu den herausragenden Quellen zu Kunstauffassung und Kulturpolitik der Frühen Neuzeit zählt. Daneben zeichnet es ein vielschichtiges Charakterbild des Cavaliere und wirft Schlaglichter auf seine Lebensführung, seine sozialen Beziehungen, seine Lektüren – und nicht zuletzt seine Beurteilung von Kunst und Künstlern in Vergangenheit und Gegenwart.

Hierfür spielt eine bedeutsame Rolle, dass Bernini in Paris auch als Botschafter des päpstlichen Rom und schillernder Repräsentant der italienischen Kunst auftrat und wahrgenommen wurde. Aus Chantelous *Journal* geht hervor, dass man ihn häufig wie ein Orakel befragte und er die Rolle des Universalexperten mit größter Selbstverständlichkeit für sich in Anspruch nahm – womit er freilich nicht überall auf Akzeptanz stieß. Man hing an seinen Lippen – und sei es nur, um das Gesagte gegen ihn wenden zu können. Der folgenden Untersuchung kommt jedenfalls zugute, dass Bernini so außerordentlich mitteilbar war. Offenkundig faszinierte er seine Mitwelt durch sein Erzähl-talent, seine Bonmots und die gelegentlichen Temperamentsausbrüche. Als berühmtester und vielseitigster Künstler Roms durfte er eine umfassende Gestaltungs- und Bewertungskompetenz in sämtlichen Belangen nicht nur der *Arti del Disegno*, sondern auch der Bautechnik und des Städtebaus für sich reklamieren.⁵

Chantelou registriert deshalb neben Berninis Kommentaren zum eigenen Schaffensprozess auch verschiedene Äußerungen, die seine Kunstanschauungen zum Ausdruck bringen, von der offiziellen Akademierede bis zur launigen Künstleranekdote. Entscheidend ist hierfür, dass die beiden auch außerhalb der Audienzen, Sitzungen und Arbeitstreffen viel Zeit miteinander verbringen und dabei unablässig fachsimpeln. Dass Chantelou Berninis Statements nicht absichtslos und ungefiltert wiedergibt, versteht sich von selbst, doch ist ebenso offenkundig, dass er dem Urteil seines Gastes auch da Respekt zollt und es für überlieferungswert hält, wo es vom eigenen abweicht. Sein Tagebuch fesselt gerade durch den lebhaften Meinungs-austausch, die immer neu vollzogene Annäherung und Distanznahme zweier ausgewiesener Experten, die zwar beide von der künstlerischen Führungsrolle Roms überzeugt sind, andererseits jedoch nur schwer zu vereinbarenden ästhetischen Grundüberzeugungen anhängen.⁶

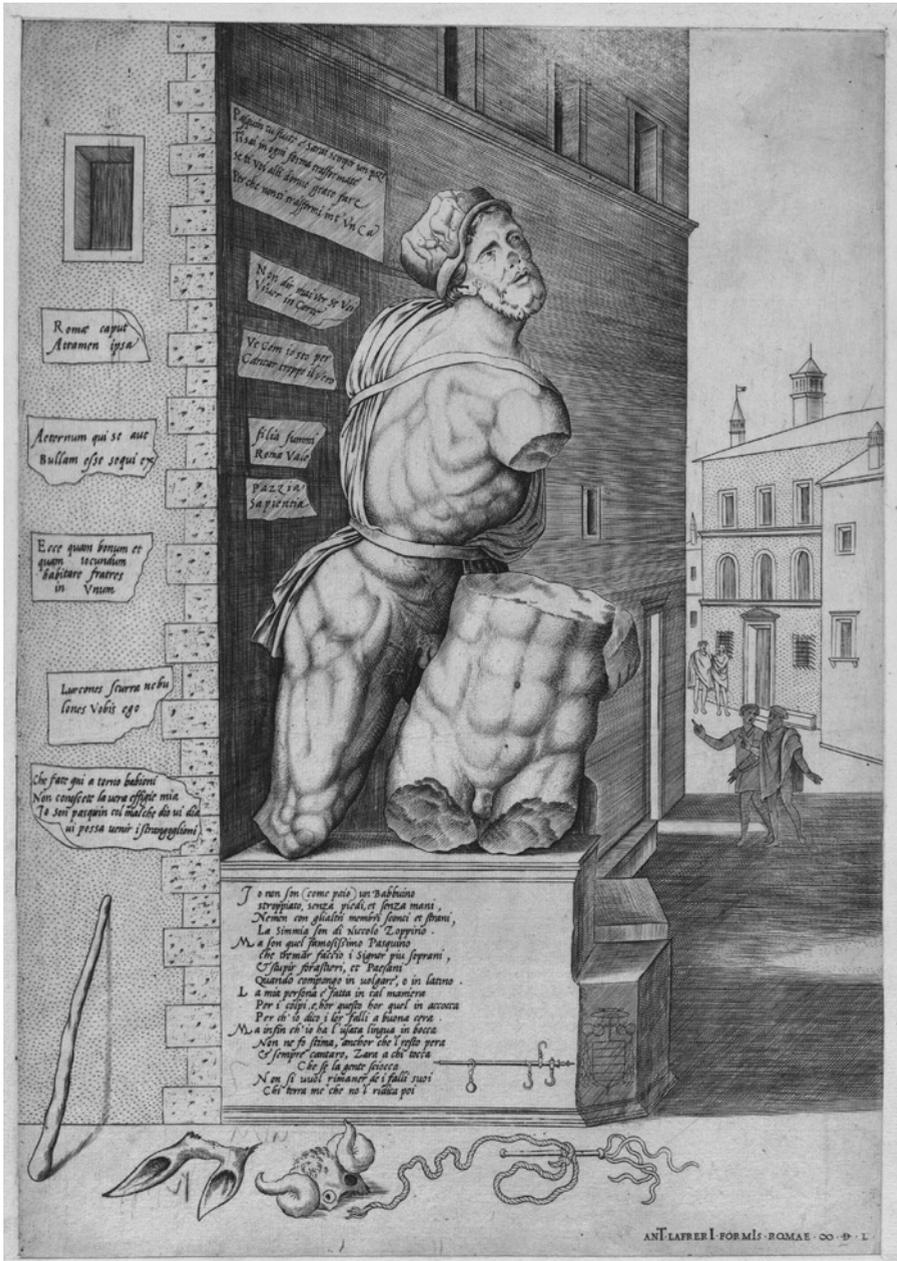
Im Folgenden werden die unterschiedlichen Kontexte, in denen im *Journal* Kunstwerke erwähnt, begutachtet, zugeschrieben oder taxiert werden, näher beleuchtet. Leitend ist dabei die Frage, welche Kriterien bei der Betrachtung und Bewertung von Artefakten maßgeblich waren, auf welchen Wegen kennerschaftliche Kompetenz zum Ausdruck gebracht wurde und welche Zwecke man damit verfolgte – immer in der doppelten Perspektive auf Bernini, den vielseitig interessierten Künstler, und auf seinen Begleiter Chantelou, den mit »künstlerischem Auge« begabten *amateur*.

Kanonfragen oder Was ist gute Kunst?

Über Grundkenntnisse zur bildenden Kunst zu verfügen, Gemälde, Statuen und Gebäude angemessen bewerten zu können, ist Teil des Persönlichkeitsideals der höfischen Gesellschaft. Künstler wie Kenner stehen im Austausch mit dieser Kultur gebildeter Laien, doch sprengt ihr Spezialistentum den Rahmen der *honnêteté*. An beide richtet sich die Erwartung, mit ihren Ansichten hin und wieder zu überraschen: Wer sich aus-kennt, wird immer auch etwas zu sagen haben, was jenseits des *bon sens* der Allgemeinbildung liegt. Bernini löst dies gleich zu Beginn seines Pariser Aufenthaltes ein, indem er den Kanon der klassisch-antiken Skulptur in provokanter Weise erweitert:

»Der Herr Nuntius [Carlo Roberti De' Vitorij] lenkte ab und fragte den Cavaliere, welche Antike wohl die schönste sei. ›Der Pasquino‹, erwiderte er. ›Dieselbe Antwort gab ich einmal einem Kardinal, der hielt es aber für Ironie und ärgerte sich darüber. *Er kannte offenbar nicht die Literatur.* Der Pasquino ist nämlich eine Figur von Phidias oder Praxiteles und stellt dar, wie König Alexander bei der Belagerung von Tyrus einen Pfeilschuß bekommt und von seinem Diener weggetragen wird. Heute ist sie zerbrochen und verwittert, *aber tüchtige Zeichner können immerhin doch beurteilen, wieviel von ihrer Schönheit geblieben ist.*«⁷

Den zweiten Rang nimmt für Bernini – unter expliziter Berufung auf Michelangelo – der Torso vom Belvedere ein, dann erst folgen der Laokoon und weitere Klassiker.⁸ Mit seinem aparten Urteil optiert der Bildhauer also für gleich zwei unrestauriert gebliebene Fragmente, die zwar zu den bekanntesten Antiken Roms zählten, von denen aber zumindest eines noch nicht allgemein als vorbildlich anerkannt wurde. War der herkulische Torso vom Belvedere als *der* Torso schlechthin bereits durch Michelangelo nobilitiert und zum Lehrmeister der Künstler erklärt worden,⁹ so folgt Bernini einerseits ganz erkennbar dessen Vorlieben, überbietet sie aber andererseits mit seinem Plädoyer für eine noch stärker entstellte Skulptur, wobei die Funktion des Pasquino als Sprachrohr der Kritik an Autoritäten nicht ohne Hintersinn ist.¹⁰ Nun mag gerade diese populäre Rolle der Statue als Pinnwand satirischer, nicht selten gegen die Kurie gerichteter Dichtung die Irritation des Kardinals provoziert haben. Vor allem aber scheint es Bernini um die Freilegung einer gerade



1. Nicolas Beatrizet, Pasquino, aus: *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1550, Radierung und Kupferstich, 400 x 280 mm. © The Metropolitan Museum of Art, New York.

nicht offenkundigen, durch profane Nutzung zusätzlich verhüllten Qualität zu gehen. Nur in der Verbindung von antiquarischem Wissen und einfühelndem Blick lässt sich erkennen, dass es sich bei dem Torso um das verborgene Meisterwerk eines der größten Bildhauer des Altertums handelt. Von der Menge unerkannt, findet sich hier dessen erhabenster Herrscher dargestellt, doch allein das geschulte Auge vermag von den angehefteten Pasquillen abzusehen und die unter der versehrten Oberfläche aufscheinende Idee der Vollkommenheit zu erfassen.

Berninis hohe Wertschätzung des Pasquino ist auch durch seine frühen Biographen verbürgt, die ebenfalls von der Verstörung des Dialogpartners – nun ein »Oltramontano« bzw. »nobile forastiere« – berichten, also den durch das Werturteil ausgelösten Verblüffungseffekt gleich mitreferieren.¹¹ Die Wirkung ist Teil der Botschaft an den kompetenten Hörer: Denn das Fragment als unsichtbares Meisterwerk gleich zur schönsten Antike überhaupt zu erklären, setzt eine deutlich anticlassizistische Pointe und zielt als angewandte *arguzia* zusammen mit der Betonung, Bernini sei der Erste gewesen, der jener Statue zu ihrer Anerkennung verholffen habe, auf die *aemulatio* des Torso-Verehrers Michelangelo, als dessen Wiedergänger sich Bernini hier einmal mehr präsentiert. Mit der Autorität des *disegno* lässt sich der vorherrschende Kanon umschreiben. Nicht mehr nur die intakte, makellos schöne Antike gilt dann als mustergültig, sondern sogar das schrundige, von der »neidischen Zeit« entstellte Bruchstück kann den lesekundigen »scavants dans le dessin« die Spuren einer größeren, weil nur imaginativ zu erfassenden Vollkommenheit weisen (Abb. 1).¹²

Dies steht erkennbar im Zusammenhang mit dem Anspruch, der »Buonarroti seines Jahrhunderts« zu sein, an dem Bernini, wie wiederholt herausgearbeitet wurde, bei aller Kritik an den Herbheiten von Michelangelos Skulptur eisern festhielt.¹³ Begründet wird dies unter anderem mit der Exzellenz in allen drei Schwesterkünsten des *disegno*, dessen Beherrschung allein Erkenntnis und Urteilskraft garantiert. Wer im Vollbesitz zeichnerischen »Wissens« ist, vermag wie beim Pasquino zum Wesen der Dinge vorzudringen und wird auf den oberflächlichen Charme schöner Farben wenig geben. So erklärt Bernini wenige Tage später:

»Baroccio z. B. hat ein duftiges Kolorit, malt hübsche Gesichter und mancher Kunstfreund und Gelehrter hat sich davon bestricken lassen. Michelangelo dagegen wirkt auf den ersten Blick hart und unziert und ein Gemälde von ihm stößt den Beschauer geradezu von sich. Aber kaum kehrt man sich um und will es verlassen, da scheint es uns unwiderstehlich anzuziehen. Man prüft es zum zweiten Mal und muß gestehen: Ja, es ist trotzdem gut! Unwillkürlich gewinnt man es lieb, trennt sich schwer und findet es immer schöner, je öfter man es wiedersieht. Bei Baroccio und sonstigen billigen Schönfärbern ist der Vorgang umgekehrt; Man bekommt ihre Werke satt, wenn man sie häufig sieht.«¹⁴

Man muss solch ein beiläufig geäußertes Verdikt ausgerechnet gegen Federico Barocci sicherlich nicht überbewerten.¹⁵ Bernini benötigt dieses Negativbeispiel jedoch für eine Grundsatzklärung, denn in geradezu topischer Weise werden hier zeichnerisches Kalkül und verführerische Farbgebung, Substanz und Akzidenz, (männlicher) *spirito* und (weibliche) *vaghezza* gegeneinander ausgespielt – all dies in guter tosco-romanischer Tradition. Große Kunst darf abweisend, ungefällig, ja erschreckend sein, sie muss aber ein nachhaltiges Interesse wecken, zu denken geben und will vom Betrachter gewissermaßen erobert werden. Was sich primär durch sinnliche Reize erschließt, kann nur von minderem Wert sein. Ein ähnlich abschätziges Urteil fällt der Cavaliere über Jacopo Bassano, und in demselben Sinn tadelt er die nachlässige Gewandbehandlung in der oberitalienischen Malerei als Decorumsverstoß.¹⁶ Im alten *disegno-colore*-Zwist scheint Bernini also klar Stellung zu beziehen.

Doch vertritt er solche Intellektbetonung keineswegs konsequent, viele seiner Einschätzungen trifft er intuitiv, lässt aber dabei immer wieder seine Prägung durch die römischen Denkmäler und Sammlungen erkennen. Die Autorität der großen Renaissancemeister steht dabei nicht in Frage. Sie erfüllen höchste Qualitätsansprüche und damit eine erzieherische Funktion, für eine königliche Galerie empfehlen sie sich schon durch ihren Seltenheitswert:

»Unmittelbar nach Tisch kam eine Sendung von Gemälden an, die der Fürst [Camillo] Pamphili dem König anbieten wollte, obwohl der Cavaliere ihm geraten hatte, nur den Tizian zu schicken und die sechs oder sieben neueren Bilder wegzulassen. Wir kamen dadurch auf Raffael zu sprechen, d.h. auf die vielen Handzeichnungen und Gemälde, die fälsch-

lich als Raffaels im Umlauf sind, und der Cavaliere erklärte auch diesmal, Raffael sei jung gestorben und fast ausschließlich mit großen öffentlichen Aufträgen im Vatikan und anderwärts beschäftigt gewesen.«¹⁷

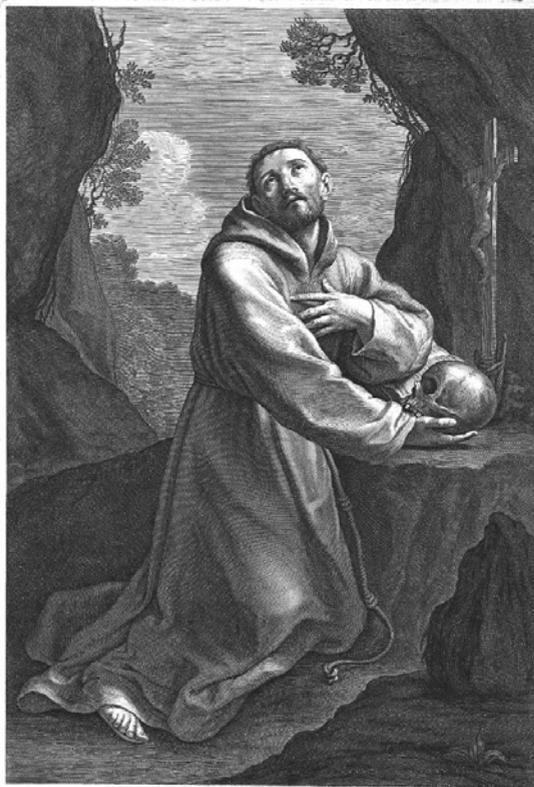
Die Scheidung von Original und Kopie oder Werkstattarbeit setzt nicht nur ein geschultes Auge voraus, sondern auch künstlerbiographische Kenntnisse und ein Kontextwissen, das letztlich nur vor Ort, das heißt – nicht nur im Fall Raffaels – zuallererst in Rom zu erwerben ist.

Bernini ist auch als konservatorischer Gutachter gefragt, denn ein Teil der in Holzkisten verpackten Bilder hatte auf dem Seeweg durch eindringendes Wasser Schaden gelitten. Zwei Tage später kommt es daher zu einem weiteren Meinungs austausch über die Gemäldesammlung, wobei sich nun Chantelou durch besondere Strenge als Kenner zu profilieren sucht:

»Bei Tisch unterhielten wir uns über die Bilder des Fürsten Pamphili. ›Ich finde sie eigentlich recht unbedeutend‹, erklärte ich [Chantelou]. ›Der Albani ist keineswegs erstklassig, die Carraccis sind flott hingestrichen aber ohne tieferen Wert, und die Cingara von Caravaggio ist ein kümmerliches Bild ohne Geist und ohne Phantasie.‹ – Der Cavaliere war ganz meiner Ansicht, das einzig Gute sei der Hl. Franziskus von Guido Reni. ›Gewiß, der gefällt mir auch‹, gab ich zu. ›Wenn es Gesichter zu malen gibt, ist Guido überhaupt in seinem Element. Er malt sie göttlich schön und gibt ihnen einen Ausdruck von Hoheit, wie es kaum ein Maler oder besser überhaupt kein Maler jemals fertig gebracht hat.«¹⁸

Mit dem Bild Caravaggios ist jene zweite Fassung seiner *Wahrsagerin* gemeint, der man zu Beginn des Jahrhunderts in Rom höchste Bewunderung gezollt hatte und die sich heute zusammen mit den anderen Gemälden der erwähnten Sendung im Louvre befindet.¹⁹ Ob sich Bernini Chantelous vernichtendem Urteil wirklich angeschlossen hat, steht dahin, jedenfalls hatte sich das Interesse für caravaggeske Malerei ein halbes Jahrhundert nach deren Hochphase allgemein deutlich abgekühlt.²⁰

Dagegen stand der nur kurzzeitig vom Naturalismus des Lombarden affizierte Guido Reni nicht nur in Rom und Bologna weiter hoch im Kurs, sondern eben auch im Frankreich Ludwigs XIV., und Berninis Hochachtung für diesen Maler lässt sich unschwer belegen.²¹ Während eines Besuchs in der



S. FRANCISCVS.
CONFIGE TIMORE TVO CARNES MEAS: A IVDICIS ENIM TVIS TIMVI. Pl. 108
Guido Reni del. Cornelio Bloemaert sculp. Roma. Sculpitque Joannes
Cappello. In Casa di S. M. in Roma. In Casa di S. M. in Roma. In Casa di S. M. in Roma.

2. Cornelis Bloemaert nach Guido Reni, Hl. Franziskus, um 1660, Radierung, 358 x 229 mm. © The Trustees of the British Museum.

Kirche der Karmelitinnen preist er deren Altarbild, eine *Verkündigung* von Reni, in den höchsten Tönen und empfiehlt eine Entfernung der kostbaren Silberrahmung, um dem Gemälde zu größerer Sichtbarkeit zu verhelfen.²² Begeistert zeigt er sich auch von seiner *Entführung der Helena* in der spektakulären Bildergalerie des Louis Phélypeaux de La Vrillière: »Wahrhaftig,« rief er entzückt, »Guido malt am lieblichsten von allen, denn keiner versteht dem Gesicht diesen himmlischen Ausdruck zu geben.«²³

Hiermit greift Bernini einen Lobtopos auf, der offenbar nicht nur in der bolognesischen Kunstliteratur Verbreitung gefunden hatte.²⁴ Schon 1630 war mit Bezug auf Renis sublimierte Darstellungskunst von »pennelli del paradiso« die Rede gewesen.²⁵ Und in seiner 1664 vor der Accademia di San Luca gehaltenen *Idea*-Rede gab Giovan Pietro Bellori vor, aus

einem Brief Renis zu zitieren, in dem dieser wünscht, er hätte sich »der Pinsel eines Engels oder Formen des Paradieses« bedienen können, um seinem Erzengel Michael den gebührenden himmlischen Glanz verleihen zu können; stattdessen habe er auf ein Vorstellungsbild, seine »Idee des Schönen«, zurückgegriffen.²⁶ Ganz allgemein galt Guido Reni als vorbildlicher *pictor christianus*, seine von persönlicher Frömmigkeit getragene religiöse Malerei als besonders gegenstandsadäquat und andachtsstimulierend. Man billigte seinem unverwechselbaren Kolorit, seinen idealisierten Figurentypen und verklärten Gesichtern eine geradezu engelsgleiche Wirkmacht zu, die den Betrachter zu betören und dem Irdischen zu entrücken vermag (Abb. 2).

Diesen Moment der Überwältigung weiß Bernini wirkungsvoll zu inszenieren. Im Privathaus des Malers Roland Lefebvre erblickt er eine *Maria Magdalena* von Guido Reni und konstatiert zunächst nach längerer Betrachtung: »Dieses Bild ist nicht schön!« – um dem nach einer Kunstpause umso nachdrücklicher hinzuzufügen: »Es ist hinreißend! Ich wünschte, es nicht gesehen zu haben – das sind paradiesische Bilder.«²⁷ Mit dieser von Chantelou italienisch notierten Wendung knüpft Bernini wiederum an Michelangelo an, der bekanntlich für Lorenzo Ghibertis Bronzetür am Florentiner Baptisterium die Bezeichnung »Porta del Paradiso« geprägt haben soll.²⁸ Der Cavaliere wendet dabei das kokette Eingeständnis seiner Künstler-*invidia* – außerordentliche Werke anderer bereiten demjenigen Pein, der ihr Gelingen wirklich ermes- sen kann – in das Kompliment, der Vollendungsgrad solcher Bilder sei mit einem landläufigen Schönheitsbegriff gar nicht zu erfassen. Mit dieser Transzendenz-Behauptung befindet sich Bernini (und mit ihm Chantelou) im Einklang mit zeitgenössischen Autoren wie André Félibien, Luigi Scaramuccia und Giovan Pietro Bellori.²⁹

Im Fall des als »bellissimo« gepriesenen Gemäldes kann das sinnliche Wohlgefallen sublimiert werden, weil die Begehren weckende Darstellung der schönen Büsserin mit der Verheißung himmlischer Tröstungen verknüpft ist; beides findet im gerade mit Reni immer wieder assoziierten Begriff der *grazia* zusammen, der sowohl die Anmut der Darstellungsweise als auch die Begnadung des Talents bezeichnet. An keine Regel gebunden, entzieht sich die seduktive Grazie zergliedernder Analyse, sie adressiert das Gefühl, nicht den Verstand, sie betört und überrumpelt.³⁰ »Er sagte, dass Guido Reni eine von so schönen Ideen bereicherte Manier besessen hat, dass seine Gemälde bei den ausübenden Künstlern nicht weniger Wohlgefallen erregten als bei den Ungebildeten«, versichert etwa Berninis Biograph Filippo Baldinucci.³¹

Sind die Reminiszenzen an Guido Reni in Chantelous Tagebuch auch zahlreich, so spielt darin ein anderer Bolognese eine noch weit bedeutendere Rolle: »Der Cavaliere konnte sich nicht genug tun, dem Genie Annibales und der Galerie Farnese die höchste Anerkennung zu zollen.«³² Als kraftvoller und erfindungsreicher Erneuerer der Malerei und als Begründer einer modernen römischen Schule lässt sich Annibale Carraccis autoritative Rolle für Bernini nur mit der Michelangelos vergleichen; entsprechend viele Anekdoten und Sentenzen des von ihm als »grande cervellone« (Superhirn) verehrten Künstlers gibt er in Paris zum Besten.³³ Ja er stilisiert sich sogar zu seinem Schüler

und leitet seine eigene Zeichenpraxis vom Naturstudium der Carracci-Akademie her.³⁴ Bezeichnend ist sein Bekenntnis, für ein kleines Bild wie die *Geburt Christi* von Annibales Hand, die der Kardinal Camillo Pamphilj einst geschenkt bekam, würde er lieber sein Leben lassen als sich wieder davon zu trennen.³⁵

Obwohl Chantelou selbst eine Kopie der *Beweinung Christi* von Annibale besitzt, die er in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Raffael-Kopien verwahrt, geht ihm der Enthusiasmus des Römers bisweilen zu weit:

»Auf der Heimfahrt von Saint-Germain sprachen wir über Malerei, und er schwärmte für Annibale Carracci. Der habe alles Gute zusammengefaßt: die graziöse Linie Raffaels, die gründliche Anatomie Michelangelos, die vornehme Malweise Correggios, das Kolorit Tizians und die Phantasie von Giulio Romano oder Mantegna. *Und aus der Manier dieser zehn bis zwölf größten Maler habe er die seinige geschaffen*, wie wenn einer durch die Küche geht und aus jedem Topf einen Löffel schöpft. Ich widersprach ihm in diesem Punkt: Carraccis Effekte seien nicht natürlich, sondern erdacht und angelernt.«³⁶

Chantelous (hier etwas tendenziös übersetzter) Einspruch gegen Berninis positives Eklektizismus-Verständnis beruht auf der Prämisse, dass es einem Modernen gar nicht anders möglich ist, *noblesse* und *grâce* zu erwerben als auf dem Weg des reflektierten Studiums der großen Meister der Vergangenheit.³⁷ Für Bernini hingegen kann sich das Ingenium Annibales trotz des historischen Abstandes mit dem Raffaels messen, ja bei einer Führung durch die Gemäldesammlung Gamard bekräftigt er: »Ich muß immer wieder sagen, wenn Annibale zu Raffaels Zeit gelebt hätte, gli havrebbe dato fastidio« (er wäre ihm lästig geworden).³⁸ In seiner Ansprache vor den Künstlern der Académie Royale ermuntert er die Eleven, eher noch als Raffael die Altmeister der oberitalienischen Malerei zu studieren – er nennt Giorgione, Pordenone, Tizian und Veronese – um sich deren großzügige, fakturbetonte Malweise anzueignen.³⁹ Raffael müsste dennoch den »modernen Lombarden« als Korrektiv und Richtschnur eines edlen und eleganten Stils dienen, eben weil in ihm Norm und Regel verkörpert sind.⁴⁰ Dies setzt Bernini Chantelou auseinander, als er auf der Fahrt nach Versailles die Argumente seines großen öffentlichen Auftritts



3. Karl Remshardt nach Pietro Aquila nach Carlo Maratti (1674), Epitaph für Annibale Carracci, um 1710–30, Radierung und Kupferstich, 265 x 265. © The Metropolitan Museum of Art, New York.

noch einmal rekapituliert, um sich kurz darauf, wie schon in der Akademie, auf die Lehrmethoden Annibale Carraccis zu berufen.⁴¹

In Baldinuccis Biographie wird Annibale von Bernini zu den vier größten Leitbildern der Malerei gezählt, und wenn er dort auch hinter Raffael rangiert, so fällt doch auf, dass dessen Vortrefflichkeit auf einem ähnlichen Syntheseprinzip beruht:

»Von den berühmtesten Malern setzte er die folgenden in diese Rangordnung: An erster und führender Stelle stand für ihn Raffael, den er ein unermessliches Gefäß nannte, das in sich die Wasser der anderen Quellen dergestalt aufnahm, dass er die Vollkommenheiten aller in sich vereinte. Auf diesen ließ er Correggio folgen, dann Tizian und schließlich Annibale Carracci.«⁴²

Die in den *Journal*-Passagen rund um die Akademierede erkennbare Parallelisierung Annibales mit Raffael lässt an die auf Giovan Pietro Bellori zurückgehende Idee denken, beide Künstler zugleich durch repräsentative Bildnisbüsten an ihren Grabstätten im Pantheon zu ehren.⁴³ Vollendet wurden diese Memorialsulpturen erst 1674 von Paolo Naldini (1616–1691), der zu den engen Mitarbeitern Berninis zählte.⁴⁴ Die integrale Anbringung der nach gleichen Prinzipien gestalteten und mit Epitaphien versehenen Büsten unterstrich die Äquivalenz der beiden Maler, Annibale erhielt damit den Rang eines »Klassikers«, das auch in der Beischrift eines zeitgenössischen Stichs publizierte *Distychon Belloris* nimmt mit dem Argument der von der Kunst besiegten Natur unverkennbar Bezug auf die berühmten Verse Pietro Bembos an Raffaels Grab (Abb. 3).⁴⁵

Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit solcher Heldenverehrung ist Berninis Verständnis der Rolle Annibales sicherlich zu unterscheiden von der – nicht zuletzt durch Belloris Vita betriebenen – Konzeptualisierung und akademischen Instrumentalisierung als Lichtbringer, der die nach Raffaels Tod darniederliegende Malerei aus ihrer doppelten Verirrung von Naturverachtung und Naturvergötzung heraus zu neuen Höhen führt, wie es etwa der Stich Pietro Aquilas nach Carlo Marattis Entwurf zeigt. Er dürfte in ihm weniger den Restaurator eines in Antike und Renaissance schon erreichten Idealschönen gesehen haben als einen mit besonderer Urteilskraft begabten Ausnahmekünstler, dessen neuartige Appropriationstechniken und Erfindungsgabe zu beispielhaften Problemlösungen geführt hatten. Mit seinen römischen Hauptwerken war Annibale für Bernini gleichsam lebendige Gegenwart; seine Lehrmethoden besaßen in den Jahren von Berninis eigener Ausbildung höchste Aktualität, und auch wenn der Verweis auf das gemeinsame Modellstudium »dans l'académie du seigneur Paul Jourdain«⁴⁶ wohl einer Wunschvorstellung entsprang, so weist das eigene zeichnerische und malerische Frühwerk doch mancherlei Berührungspunkte zur »Scuola dei

Carracci« auf, die kontinuierliche Berufung auf Annibales Ingenium ist Ausdruck einer Wahlverwandtschaft.

Indem Annibale Carracci durch kluge Auswahl aus lauter regionalen Zutaten ein besonders schmackhaftes Gericht zubereitete, brachte er die »lombardische« – gemeint ist die oberitalienische, zuvorderst venezianische und emilianische – Beherrschung der Farbe mit der *disegno*-basierten römischen »Regel« in Einklang, verlieh der nahrhaften Hausmannskost gewissermaßen die feinere Würze. Viele von Berninis Pariser Kommentaren zur Malerei kreisen um diesen im Grunde schlichten Dualismus von planendem Kalkül und sinnlicher Belebung, Wissen und Empfindung, Form und Materie. Wie noch genauer zu zeigen ist, kommt er bei der Betrachtung venezianischer Gemälde ebenso zur Sprache wie bei der Einschätzung einzelner großer Künstler. So habe Raffael aufgrund der überlegenen Konzeption seiner Werke zunächst auf Glanzlichter verzichtet, ein Spätwerk wie das Bildnis Papst Leos X. mit den beiden Kardinälen (von dem Chantelou eine Kopie besitzt) aber um eine tizianeske Stofflichkeit und subtile Lichtregie bereichert. Mit Bezug auf Poussin wiederum ist wiederholt davon die Rede, dass dieser gleichermaßen von den Venezianern wie von der Antike gelernt, sich zunächst an Tizian, dann an Raffael orientiert habe. Welcher Tendenz der Vorzug zu geben sei, lässt Bernini offen.

Eine Gemäldesammlung findet dann seinen Beifall, wenn sie wie die des Louis Phélypeaux Spitzenstücke aller italienischen Schulen vereinigt. Im schon erwähnten Hôtel de La Vrillière stimmen Kopien nach den Fresken in der Galleria Farnese im Erdgeschoss auf die prachtvolle, vierzig Meter lange Galerie mit den zehn Szenen aus der römischen Geschichte von Guercino, Guido Reni, Pietro da Cortona und Carlo Maratti sowie die reichhaltige Sammlung älterer Meister ein. Bernini kann sich schon von dem Annibale-Ersatz nicht losreißen und unterstreicht, wie viel ihm diese so oft im Original gesehenen Fresken bedeuten. Zur von François Perrier 1646–49 am selben Ort ausgeführten Deckendekoration ist hingegen kein Kommentar überliefert.⁴⁷ Die Grandezza des Gebäudes und der im damaligen Paris wohl einzigartige Bilderschatz verfehlen jedenfalls nicht ihre Wirkung: »Hier komme ich mir vor wie in einem römischen Palast!« bemerkte er im Fortgehen.⁴⁸

Was Chantelou über diesen Galeriebesuch notiert, wirft ein Schlaglicht auf Berninis persönliche Interessen und Vorlieben bezüglich der Malerei – und seine mangelnde Bereitschaft, sich auf den französischen Geschmack einzu-

lassen. Noch aufschlussreicher ist seine Reaktion auf eine provokante, eigentlich an den Abbé Butti gerichtete Frage Chantelous:

»Was meinen sie,« fragte ich ihn direkt, »ein Annibale Carracci wird doch wohl wertvoller sein als ein Paolo Veronese?« – »Aber natürlich!« griff der Cavaliere ein. »Annibale würde selbst Raffael in den Schatten gestellt haben, wenn sie Zeitgenossen gewesen wären, geschweige denn einen Paul Veronese, Tizian, Correggio, die malen konnten und weiter nichts. Michelangelo hatte ganz recht, wenn er sagte: »Gott hat diesen Lombarden kein Zeichentalent gegeben, sonst wären sie keine Menschen, sondern Engel.« Ein Raffael wirkt stets wie aus einem Guß, während alle anderen Bilder unausgeglichene Partien aufweisen. Raffael besitzt die wahre Zeichnung, komponiert vorzüglich, hat Anmut und Takt, klassische Gewandung und fehlerlose perspektivische Figurenverteilung. Kein anderer Meister hat das alles vereinigt. Richtig ist ja, daß er den großen malerischen Vortrag der Franzosen nicht besessen hat, aber dafür fehlte es diesen an Proportion, Zeichnung und Haltung. Daher hat Poussin, der größte und gelehrteste Maler aller Zeiten, zuerst nach Tizian gearbeitet. Aber nur eine Zeitlang, dann hat er sich Raffael angeschlossen und somit bewiesen, daß er Raffael höher schätzt als alle anderen. [...] Wirklich, dieser Mann hat die Antike studiert und viel eigenen Charakter dabei bewahrt. Ich habe ihn stets sehr hochgehalten und mir in Rom manchen Feind damit gemacht. Sie sollten die Bilder [in Chantelous Besitz] wirklich ansehen! Herr Abbé.« [...]«⁴⁹

Wenige Tage vor der Heimreise ausgesprochen, ist die etwas überraschende Anpreisung Nicolas Poussins – umgehend relativiert durch den Hinweis auf die Schwächen seines Alterswerks⁵⁰ – mehr als eine Artigkeit in Richtung Chantelou: Exemplarisch habe der Wahl-Römer seinen Landsleuten demonstriert, wie man *disegno* und *colore* zugleich gerecht werden und die klassische Norm ohne Preisgabe des persönlichen Idioms verinnerlichen kann. Jenseits aller Grundsatzklärungen zum Künstlerkanon ist es gerade Berninis Begegnung mit Chantelous Poussin-Bildern, die genaueren Aufschluss über seine Art und Weise gibt, sich mit Malerei auseinanderzusetzen.

Intensives Betrachten: Das Beispiel Poussin

Erst am 25. Juli – Bernini ist bereits seit acht Wochen in Paris – kommt es zu einem Besuch von Chantelous eigener Gemäldesammlung, deren Herzstück jene zweite Fassung der *Sieben Sakramente* bildet, die Nicolas Poussin in enger Abstimmung mit seinem Auftraggeber 1644–48 in Rom geschaffen hatte.⁵¹ Es versteht sich, dass Bernini – begleitet von seinem Assistenten Mattia de Rossi und seinem Sohn Paolo – hier besonders darauf bedacht ist, die ihm präsentierten Werke angemessen zu würdigen und dem Besitzer gefällig zu sein ohne ihm vordergründig zu schmeicheln. Schnellfertige Taxierungen und unglaubliche Überschwänglichkeiten verbieten sich dabei schon aus Respekt vor dem Gastgeber, und tatsächlich vermitteln Chantelous Aufzeichnungen etwas von der gespannten, fast ängstlichen Aufmerksamkeit, mit der er Berninis Annäherung an die Bilder und die betont zurückhaltende, nachdenkliche Art seiner Kommentierung verfolgt. Neben den nonverbalen Zeichen der Anerkennung, des Erstaunens und der Ergriffenheit kommt dabei ein Sprachcode zum Einsatz, mit dem man sich wechselseitig versichert, etwas von der Sache zu verstehen, etwa durch das Aufdecken von Bezügen zu anderen Künstlern oder das Registrieren stilistischer Besonderheiten.

»Vor dem Porträt Leos X. *blieb er lange stehen* und machte die Bemerkung, Raffael hätte sich darin dem Stil Tizians genähert. Er bewunderte den Realismus des Bildes, die Größe der Auffassung, den Sammet, den Damast und schloß mit den Worten: ›Das ist der reifste und letzte Stil Raffaels; selbst die Madonna dort drüben‹ – er zeigte auf die Kopie Mignards – ›kann sich mit diesem Meisterwerk nicht messen.‹ Auch Poussins Kopie fiel ihm auf, und ohne nach dem Kopisten gefragt zu haben, waren sie alle drei des Lobes voll ob der erhabenen Schönheit des Bildes.«⁵²

Von den oben bereits erwähnten Sammlungsbesuchen unterscheidet sich dieser durch den informellen Kontext; die Experten sind hier, im privaten Ambiente des Wohnhauses in der Rue St Thomas du Louvre, weitgehend unter sich.⁵³ Der Sammler und sein Gast pflegen bereits einen vertrauten Umgang und tauschen sich über einen Maler aus, den sie beide seit geraumer Zeit persönlich kennen, wobei zu beachten ist, dass Bernini sicherlich das meiste, was er in Paris von Poussin zu sehen bekam, unbekannt war.⁵⁴ Dies zeigt sich etwa

bei seiner ersten Begegnung mit Poussins heute berühmten *Selbstbildnis*, für das der Bildhauer beifällige Worte findet, nachdem er zunächst nur den Dargestellten, nicht aber den Autor des Gemäldes identifiziert hatte.⁵⁵

Chantelou verhält sich abwartend und diskret, und doch folgt der Besuch seiner Regie. Erklärungen schickt er nur voraus, wo es etwa, um die Erwartungen zu dämpfen, auf den Status von Repliken hinzuweisen gilt.⁵⁶ Gezielt stellt er seinen Gast bei der Serie seiner Sakraments-Bilder auf die Probe, und er unterstreicht den Überraschungseffekt noch durch deren sukzessive Freilegung. Die vom Maler ausdrücklich gebilligte Verhüllung durch Vorhänge schützt die Gemälde vor Staub, aber auch vor allzu flüchtiger Betrachtung; das feierliche Aufdecken entschleunigt, schärft die Aufmerksamkeit und verleiht jeder einzelnen Szene besonderes Gewicht.⁵⁷

»Dann gingen wir in den Saal der Sieben Sakramente, wo nur die »Firmelung« [*Firmung*] aufgedeckt war. Der Cavaliere *prüfte sie aufmerksam* und meinte: »Da hat er die Farbgebung Raffaels nachgeahmt und die Auffassung ist nicht minder vornehm, voll Andacht und feierlicher Stille! Wie schön ist allein diese Putte hier!« Sein Sohn und Matthias bewunderten den jungen Leviten, die Frau im gelben Gewand und die übrigen Figuren. Ich ließ die »Hochzeit« [*Eheschließung*] aufdecken, die er zuerst *wortlos betrachtete*, wie die anderen Bilder auch. Bedächtig schob er den Vorhang beiseite, der jene Füllfigur an der Säule überschnitt, und sagte nach einer Weile: »Das soll Joseph sein und die Heilige Jungfrau. Der Priester ist aber nicht rituell gekleidet.« – »Nein,« antwortete ich, »der Vorgang spielt ja auch vor der Stiftung unserer Religion.« – »Trotzdem,« entgegnete der Cavaliere, »die Juden haben doch immerhin Hohepriester gehabt!« [-] Sie [Bernini, sein Sohn und Mattia] studierten die Komposition des Bildes, bewunderten die königliche Auffassung des Vorgangs, vor allem die edle Hingabe der assistierenden Frauen und Mädchen, und fanden jene Figur hinter der Säule geradezu entzückend.«⁵⁸

Bernini stellt seine Kennerschaft nicht nur durch die Anwendung kunsthistorischen Wissens unter Beweis, sondern auch durch das Eingehen auf signifikante Details, und gerade dies erfordert eine nahsichtige Betrachtung. Die Schilderung macht deutlich, wie Bernini bei seinem visuellen Abtasten der gesamten Bildkomposition die höchst durchdachte Stellung der Figuren, die



4. Louis de Chatillon nach Nicolas Poussin, *Das Sakrament der Ehe*, 1660er Jahre, Radierung und Kupferstich, 514 x 667 mm. © President and Fellows of Harvard College.

Verteilung von Licht und Schatten und nicht zuletzt die elaborierten Faltenwürfe auf sich wirken lässt, um sich danach den bei Poussin nie zufälligen Nebensachen zuzuwenden.⁵⁹

Zu den Besonderheiten des als letztes der Serie entstandenen *Sakraments der Ehe* zählen die zwei weit in den Vordergrund gerückten Säulen. Sie rahmen das friesartig und nahezu isokephal angeordnete Bildpersonal zusätzlich, lassen aber an den seitlichen Bildrändern noch schmale, jeweils von einer Rückenfigur besetzte Abschnitte. Deren linker ist deutlich kontrastreicher gestaltet, denn hier erzeugt das einfallende Licht am Säulenrand einen hellen Streifen, der die ›Füllfigur‹ markant vom Geschehen absondert (Abb. 4).⁶⁰ Sie muss durch vollständiges Aufschieben des Vorhangs erst ent-deckt werden, bleibt aber selbst in Tücher gehüllt und halb hinter der gemalten Säule verborgen. Möglicherweise lässt sich die Verschleierung, deren blasses Gelb die mit dem auffällig leuchtenden Mantel des weiter rechts postierten älteren

Mannes und auch mit dem Gewand Josephs korrespondiert, auf das jüdische Gesetz beziehen, dessen Aufhebung im Neuen Bund sich in der zentralen Szene der Eheschließung der Gottesgebärerin ankündigt. Die so kunstvoll verhüllte Figur lässt sich auch als Chiffre des Unsichtbaren verstehen, die im Kontext des dargestellten Verlöbnisses von Maria und Joseph auf das Geheimnis der Menschwerdung als das größte Sakrament verweist. Kompositorisch schließt die Zeugin die linke, von Frauen dominierte Figurengruppe jedenfalls überzeugend ab, sie dämpft gleichsam das Wechselspiel der innerbildlichen Blicke und Gesten und weckt durch ihren Rätselcharakter zugleich die Neugier des Betrachters. So nimmt es nicht Wunder, dass das zugespitzte Helldunkel ihrer Draperie das Lob der Malereiexperten findet (Tafel 4).

Dass unterschiedliche Entfernungen zum Kunstwerk auch unterschiedliche Seherlebnisse verschaffen und dass sich erst in der Kombination aus Fern- und Nahsicht alle wesentlichen Aspekte erschließen lassen, ist eine bereits von Giorgio Vasari gültig formulierte Grundannahme der Kunstbetrachtung.⁶¹ Große, auf Fernwirkung berechnete Formate zeichnen sich in der Regel durch eine großzügige Malweise aus, müssen deshalb aber nicht zwangsläufig nur von Weitem betrachtet werden.⁶² Grundsätzlich bedeutet das Herantreten an ein Gemälde eine Vernachlässigung seines Fiktionscharakters zugunsten einer Würdigung seiner materiellen Beschaffenheit.⁶³ Die Bewegung vor dem Bild mit ihrer Dialektik von Erfassen der Gesamtwirkung und Prüfen der Einzelheiten, Würdigung des Bildsujets und Genuss der Textur, Distanznahme und erneuter Zuwendung wird von Bernini in geradezu exemplarischer Weise vorgeführt. Im Zusammenspiel mit seinem Gastgeber geht er sogar noch weiter und inspiziert gewisse Details mit optischen Hilfsmitteln, prüft die Wirkung im Tageslicht oder lässt sich im Fall von Chantelous kleinem Raffael den Bildträger vorweisen, der ihm Gewissheit über das Alter verschaffen soll,⁶⁴ um danach noch einmal Abstand von den Objekten zu nehmen und seine Eindrücke zu resümieren.

»Während die »Beichte« besichtigt wurde, ließ ich die »Letzte Ölung« abhängen und ans Licht bringen, damit der Cavaliere sie besser sehen könne. Zuerst stand er eine Weile davor, dann kniete er nieder, um sie dichter vor Augen zu haben, tauschte mehrmals die Brille und verweilte in stummer Andacht. ›Dieses Bild wirkt auf mich wie eine Predigt,‹ sagte er im Aufstehen; ›gespannt hört man zu, wortlos geht man von dannen,

und die Wirkung trägt man im Herzen.« Die »Taufe« ließ ich auch ans Fenster stellen und machte darauf aufmerksam, daß sie als Morgenstimmung gemalt ist. Er nahm vor dem Bilde Platz, kniete nieder und scheute keine Mühe, um es nach allen Richtungen zu untersuchen. »Es reiht sich den anderen würdig an«, meinte er. »Besitzen Sie alle sieben?« – »Ja gewiß«, antwortete ich. Er ließ es sich nicht nehmen, eine ganze Stunde mit meinen Poussins zu verbringen. [...] Dann ließ ich meinen kleinen Raffael bringen, den er sorgfältig prüfte. Zwischendurch drehte er sich verschiedentlich um und blickte nach der »Letzten Ölung«. [...] Die beiden letzten Sakramente studierte er mit derselben Hingabe wie die vorigen [...] Die Apostelköpfe auf dem Abendmahl ging er einzeln durch, machte seine Schüler darauf aufmerksam, wie gut sie gemalt seien und lobte die harmonische Lichtführung.«⁶⁵

Bernini widmet der Betrachtung von Poussins Bildern also demonstrativ viel Zeit und geschärfte Aufmerksamkeit. Seine hohe Wertschätzung des Malers vermittelt er dabei auf unterschiedlichen Ebenen: Das explizite Lob der Bildfindung und die Heraushebung einzelner Partien untermauert er durch performative Akte der Zuwendung, Versenkung ins Detail und die schiere Verweildauer.⁶⁶

Zwar schiebt sich bei der kennerschaftlichen Begutachtung immer wieder das Interesse für Maltechnik und Machart vor den Gegenstand der Darstellung, doch bleibt gerade im Fall der *Sieben Sakramente* die seltene und vom Maler so eigenwillig inszenierte Ikonographie immer präsent, zumal Chantelou durch die Distanzierungsstrategie der Ver- und Enthüllung die sakrale Aura der Bilder noch steigert. Das Niederknien vor den Gemälden bedeutet Ehrbezeugung und Nähegewinn zugleich; dass sich Bernini hier auch in die gemalten Heilszeichen versenkt, die andächtige Geste also von den Sujets wenn nicht provoziert, so doch mit Bedeutung erfüllt wird, macht sein Vergleich mit einer Predigt deutlich – schließlich wird in den Sakramenten die verborgene Gegenwart Gottes sinnlich erfahrbar. Bernini betont, dass ihn die religiöse Botschaft erreicht und gerade in dieser Form der Vermittlung, nämlich durch eine originelle und höchst reflektierte Malerei, besonders anspricht. Deren sublimen Qualität entbindet von langen Elogen und lässt den so beredten Cavaliere zeitweilig sogar ganz verstummen. Im Kontext des kennerschaftlichen Meinungs-austausches sind mit der Demonstration von Ernst,

Zuwendung und Selbstzurücknahme auch Botschaften verbunden: Dass das Gesehene die Seele bis zur Sprachlosigkeit berührt, ist wohl das größte Kompliment Berninis an den Maler Poussin – und an den Kunstverstand seines Förderers.

»Zum Schluß ließ er den Blick über sämtliche Bilder hingleiten, deutete auf den Raffael und die Poussins und sagte: ›Da würde mir die Wahl wirklich schwer fallen! Ich habe Herrn Poussin von jeher hoch geschätzt und entsinne mich lebhaft, wie sehr mir Guido Reni mein Eintreten für das Erasmusbild in St. Peter verübelt hat. Er war ärgerlich darüber, dass ich Urban VIII. so viel davon vorschwärmte. Ich hatte nämlich gesagt: ›Wenn ich Maler wäre – dies Bild würde mir Folter bereiten!‹ Poussin ist ein Genie und mit diesem Bild hat er der Antike sein Meisterstück geliefert.«⁶⁷

Mit diesem abschließenden Diktum bezieht sich der Cavaliere auf Poussins erstes öffentliches Werk in Rom, das im Oktober 1629 fertiggestellte *Martyrium des Hl. Erasmus* (Abb. 5).⁶⁸ Den (später wiederholten) Anspruch, das Genie des Franzosen frühzeitig erkannt und ihm – ungeachtet der Aspirationen des allseits geschätzten Reni – durch seine Fürsprache zu öffentlicher Anerkennung verholfen zu haben, verbindet Bernini mit einer für ihn typischen Demutsbekundung.⁶⁹ Bemerkenswert ist dabei die Wendung »Se io fossi pittore«: Trotz seiner eigenen beträchtlichen Erfahrung in dieser Profession (auf die er sich in anderen Kontexten gern beruft) wählt Bernini hier den Irrealis.⁷⁰ Als beispielhafte, sogar die Antike überbietende *istoria* stellt die *Erasmusmarter* eine Lektion für all jene Berufskollegen dar, die ebenfalls Altarbilder auszuführen haben, im Petersdom waren dies seinerzeit etwa Andrea Sacchi, Pietro da Cortona oder Valentin de Boulogne.⁷¹

Obwohl sich Bernini von den Profi-Malern ausdrücklich ausnimmt, scheint er von der Allgemeingültigkeit seiner Auffassung, es bereite besondere Pein, die Vorzüge der Konkurrenz anerkennen zu müssen, überzeugt gewesen zu sein. Dieselbe Gedankenfigur wird auch in dem angeblichen Michelangelo-Zitat greifbar, um mittelmäßige Werke müsse man sich nicht scheren, die guten aber wären von wahren Spitzbuben.⁷² Im vorliegenden, auf Poussins *Erasmusmarter* gemünzten Fall verdankt sich das Bild der durch künstlerische Exzellenz bereiteten *mortificazione* (also eigentlich Kasteiung im Sinne

einer harten Probe) womöglich der Drastik der Darstellung: Sie stellt die grausame Tortur des den Götzendienst verweigernden Bischofs, das langsame Herauswinden seiner Gedärme aus dem geöffneten Leib, dem Betrachter mit spektakulärer Deutlichkeit, aber ohne naturalistische Spezialeffekte vor Augen.

Bernini zufolge vermögen Poussins Gemälde zu ergreifen und zu erschüttern, und er rechnet sie obendrein jenen seltenen Werken zu, die durch ihre Vortrefflichkeit den Einsichtigen ihre eigene Unzulänglichkeit vor Augen führen: *«Voi m'avete dato oggi un grandissimo disgusto, mostrandomi la virtù d'un uomo che mi fa conoscere che non so niente.»*⁷³

Bernini versichert Chantelou, in seinen Bildern einen Schatz zu besitzen und kommt am Abend noch einmal auf sie zurück: *«Non mi posso levar del pensiero questi suoi quadri.»*⁷⁴ Sie wollen ihn nicht loslassen, geben noch immer zu denken. Wenn Bernini vor den himmlisch gemalten Bildern Renis auf den Raptus des Betrachters anspielt, so gilt es bei Poussin den überragenden Intellekt zu würdigen. An den Figuren und Faltenwürfen wird nicht die virtuose Pinselarbeit, sondern das abgeklärte Formgefühl gelobt. Der Maler ist in den Worten Berninis *«un grande istoriatore e grande favoleggiatore»*, aufgrund seiner Belesenheit befähigt zur überzeugenden *invenzione*.⁷⁵



5. Giuseppe Maria Mitelli nach Nicolas Poussin, *Martyrium des hl. Erasmus*, wohl 1660er Jahre, Radierung, 426 x 279 mm. © The Wellcome Collection, London.

Stolz berichtet Chantelou bei einem Treffen mit Colbert von der hohen Anerkennung des Cavaliere für seine Poussins. »Das freut mich,« spöttelte M. Colbert, »so hat er doch wenigstens etwas in Frankreich gelobt. Mir war nämlich erzählt worden, er könne Herrn Poussin ebensowenig leiden wie Herr Poussin den Cavaliere.« Ich widerlegte das durch unser Gespräch über das Erasmusbild in St. Peter.⁷⁶ Die Debatte, ob Bernini die Malerei Poussins hinreichend würdige, wird zwischen Chantelou, Colbert und Charles Le Brun am 5. August fortgesetzt.⁷⁷ Immerhin findet Bernini auch andernorts anerkennende Worte für den großen Einzelgänger, etwa in der Sammlung des Gartenarchitekten André Le Nôtre, wo er ihn Domenichino vorzieht.⁷⁸ In der Galerie des Herzogs von Richelieu zeigt er sich beeindruckt vom kraftvollen Pinselstrich einer monumentalen Altarpala aus der Zeit der Erasmusmarter.⁷⁹

Es ist müßig zu spekulieren, wie viel von dem hier so bedachtsam inszenierten Lob sich aufrichtiger Bewunderung verdankt oder eher der Höflichkeit gegenüber dem Gastgeber geschuldet ist.⁸⁰ Man wird jedoch annehmen dürfen, dass es Bernini wenig Überwindung kostete, Poussins Bildfindungskompetenz seinen Respekt zu zollen, auch wird er erspürt haben, was der Sammler und Auftraggeber Chantelou an den Gemälden besonders schätzte. Ohne weiteres mag die intensive Auseinandersetzung mit den so außergewöhnlich konzipierten Bildern ein über die Dauer ihrer Betrachtung hinausreichendes Verstörungspotential entfaltet haben. Mit seinem Bekenntnis, die *Sakramente* würden ihn nachhaltig beschäftigen, attestiert ihnen Bernini besondere Gedankentiefe und schmeichelt gerade damit dem Stolz ihres Besitzers.

Nicht weniger wirkungsvoll ist das unvorbereitete Erkennen der Handschrift des Malers, verbunden mit anerkennenden Kommentaren. Von Chantelou in die Sammlung von Jacques Serisier geführt, wird Bernini mit weiteren Poussin-Gemälden konfrontiert, darunter ein Selbstporträt, in das er sich längere Zeit schweigend vertieft; mehrfach bittet er darum, es nicht fortzunehmen.⁸¹ Erst im Fortgang der Bildbetrachtung kommt es über einer Landschaft zu dem geradezu sprichwörtlich gewordenen, von einem Klopfen auf die eigene Stirn begleiteten Ausruf: »Il signor Poussin è un pittore che lavora di là!«, der eine Summe zieht, aber auch als Nachhall der höchst durchdachten und von Bernini so intensiv rezipierten Selbstinszenierung des Malers verstanden werden kann.⁸² Persönlicher Aha-Effekt und performative Vermittlung der Aussage fallen hier in eins.

»È buono assai«: Die Rolle der Autopsie

Berninis Gutachtertätigkeit in Paris ist umfassend; zu jeder besuchten Sehenswürdigkeit und zu allem, was man ihm vorlegt, wird ein Statement erwartet. Chantelou registriert allerdings nicht nur genau, was der Cavaliere sagt, sondern auch, worüber er schweigend hinweggeht.⁸³ Er lotst ihn in die Zeichenakademie, die Gobelinmanufaktur und auch durch manchen Bereich der königlichen Sammlungen, der zu seinem Metier wenig Berührungspunkte aufweist, wie das Münzkabinett oder die Muschelkollektion.⁸⁴

In der Schatzkammer der Abtei von Saint-Denis bewundern die beiden einen reliefgeschmückten Kantharos aus Sardonyx (»coupe d'agate«), der Chantelou auch aus dem Papiermuseum des Cassiano dal Pozzo bekannt ist. Bernini versucht sich hier in einem Stilvergleich: »Dieser Becher ist genau so geschnitzt wie die Peters-Kathedra in Rom«, erklärte der Cavaliere. »Das läßt auf ein *sehr* hohes Alter schließen.«⁸⁵ Es handelt sich um ein Meisterwerk der antiken Steinschneidekunst, das auch unter dem Namen *Coupe des Ptolemées* bekannt ist. Der ungewöhnliche Vergleich mag durch den hohen ideellen Wert beider Objekte stimuliert worden sein.⁸⁶ Wenn man mit Bernini für den Thron Petri eine Entstehung in der Lebenszeit des Apostels voraussetzt, trifft seine Datierung der glyptischen Elemente des Bechers ungefähr zu. Möglicherweise bezieht er sich aber auch auf die (heute verlorene) mittelalterliche Montierung auf einen breiten, edelsteinbesetzten Fuß, denn diese stammt – auch wenn die Donationsinschrift Karls des Kahlen wohl erst von Abt Suger hinzugefügt wurde – aus derselben Zeit wie die römische Stuhltreliquie, die nach heutiger Auffassung erst im 9. Jahrhundert für die Krönung desselben Herrschers angefertigt worden ist. Dies mag Zufall sein, doch ist immerhin denkbar, dass Bernini, der durch seine Arbeit an der Neupräsentation der Kathedra Petri mit dem dort inkorporierten Objekt wohlvertraut war, nicht einfach dessen karolingische Elfenbeinreliefs mit dem ptolemäischen Steinschnitt verglich, sondern von der damaligen Gesamterscheinung der Kelchreliquie ausging (Abb. 6).

Das Selbstvertrauen für solche eher intuitiven Einschätzungen bezog Bernini, dem antiquarische Gelehrsamkeit fernlag, aus seinem jahrelangen Umgang mit Artefakten verschiedenster Epochen. Auch bei seinen Galeriebesuchen spickt er die spontanen Kommentare mit Verweisen auf sein Erfahrungswissen und findet Gelegenheit zu grundsätzlichen Stellungnahmen, die



6. Unbekannter Stecher, *Cope des Ptolemées*, in: Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France...*, Paris 1706, S. 545, Tafel VI.

nicht selten etwas Apodiktisches haben. So begutachtet er einige im Hôtel Mazarin zurückgebliebene Gemälde.

»Besonders fiel ihm ein Paolo Veronese auf: »Das Original davon besitzt der Kardinal ... [Name nicht überliefert],« sagte er, »dieses Stück hier ist nur Kopie. Der Wert eines Paolo Veronese liegt in der Farbgebung, aber trotzdem – was nicht in Rom gemalt ist, besitzt weder decoro noch costume. Diese Geburt Christi ist ein beredtes Beispiel dafür: Die Jungfrau hat wenig Adel und die Hirten keine Haltung.«⁸⁷

Die *disegno*-Defizite ziehen also einen Mangel an Würde und Angemessenheit nach sich – ein seit Giorgio Vasari gängiger Vorwurf an die venezianische Schule. Die sinnliche Attraktivität der Malerei Veroneses wird durch solche Einwände aber eher unterstrichen. Nur weil sie in den römischen Sammlungen des Seicento so gut vertreten war, konnte Bernini, ohne je die Lagunenstadt besucht zu haben, Aussagen zur Authentizität, ja sogar zur Ausführungsgeschwindigkeit wagen. Letzteres geschieht im Haus des Venedig-erfahrenen Malers und Händlers Roland Lefebvre (1608–1677), der um einen Besuch seiner Sammlung gebeten hatte.

»Wie der Cavaliere auf war, folgten wir seiner Aufforderung und besichtigten in seinem Haus dicht bei den Jesuiten von Rue St. Antoine seinen großen Paolo Veronese: Die Kinder Zebedäi, die von ihrer Mutter dem Herrn dargebracht werden. Der Cavaliere sah das Bild eingehend an, *betrachtete es erst von nah, dann von fern*, und urteilte, indem er nochmals genauer hinsah: »Ein schönes Bild, aber es ist in höchstens acht Tagen gemalt.«⁸⁸

Angesichts des Bildformats ein beachtliches Tempo; die dem Maler damit bescheinigte *facilità* impliziert zugleich eine Anerkennung der Eigenhändigkeit.⁸⁹ Gleichwohl weist ihm Bernini aber auch gravierende Verzechnungen nach.

»Man kann nicht gerade sagen,« fuhr er fort, »es gäbe überhaupt keine Bilder von Paolo Veronese, die gleich gut gemalt und gezeichnet sind. Aber sie sind selten. Die Königin von Schweden besitzt ein paar gute Stücke. Sie liebt Veronese sehr und würde diese vielleicht kaufen.«⁹⁰

Trotz der in Aussicht gestellten Vermittlertätigkeit versetzt Bernini den an ihn gerichteten Erwartungen einen Dämpfer, findet er die von Lefebvre angebotenen Bilder doch so kritikwürdig, dass er sie zwar als Originale, nicht aber als herausragend empfehlen könne – was sich natürlich auf den Preis auswirkt.⁹¹ Zugleich verweist Bernini hier auf eine wesentliche Quelle seiner Veronese-Kenntnis: »Die Königin von Schweden besitzt neun oder zehn Veroneses, gute und schlechte. Aber nur drei davon sind wirklich gut«, heißt es später noch einmal.⁹² Und ferner:

»Paul Veronese und Tizian,« sagte er »nehmen manchmal ihre Pinsel her und malen Sachen, die sie sich garnicht überlegt haben. Sie lassen einfach ihrer Malwut die Zügel schießen. Darum sind ihre Werke so unterschiedlich. Manche, mit denen sie sich Mühe gegeben haben, sind unvergleichlich schön und andere wieder sind bloße Malstudien ohne Zeichnung und gedankliche Komposition.«⁹³

Auch der Vorwurf mangelnder Stringenz und unkontrollierter *furia* zählt zu den Stereotypen der Kritik an venezianischer Malerei.⁹⁴ Das Konstatieren von

Qualitätsschwankungen verleiht freilich dem Lob einzelner Bilder ein umso größeres Gewicht; die so signalisierte Unbestechlichkeit des Urteils lässt Bernini in seiner Rolle als Gutachter besonders glaubwürdig erscheinen. So relativiert er auch bei dem monumentalen *Gastmahl im Hause des Simon*, dem gerade erst als Staatsgeschenk nach Paris überführten riesigen Refektoriumsbild aus dem Venezianer Servitenkonvent, das emphatische Lob durch Hinweise auf verzeichnete Partien.⁹⁵ Charles Le Brun, der das Gemälde vorstellt, bemerkt Unstimmigkeiten in der Konstruktion der Hintergrundarchitektur und zweifelt deshalb an deren Eigenhändigkeit, weist aber auch auf die Bewunderung des Königs für die Figur der Maria Magdalena in der rechten Bildhälfte hin, welche die schönere sei – und hier pflichtet Chantelou bei.

»Dann zeigte er uns einen zweiten Paolo Veronese, Perseus und Andromeda, sehr talentvoll gemalt, wie die meisten seiner Bilder. Nur fand der Cavaliere die Haltung des Perseus merkwürdig plump und mich störte sehr, dass das linke Bein der Andromeda so verzeichnet ist.«⁹⁶ (Tafel 5)

Ähnlich ambivalent reagieren die beiden auf die Veronese-Gemälde am Eingang des Appartements der Königin: »Wahrhaftig,« rief er voll Bewunderung, »wenn man dieser Susanna eine Lanze in den Arm stößt, springt Blut heraus! Auch dieser Greisenkopf ist wunderbar, aber zwei Dinge darf man bei Paolo Veronese nie suchen: korrekte Zeichnung und perspektivische Richtigkeit. [...]«⁹⁷ Offenbar kann man sich der sinnlichen Wirkmacht dieser Malerei schwer verschließen; die Meisterschaft der Farbbehandlung als Ermöglichung scheinhafter Lebendigkeit findet spontanen Beifall, während die nachfolgende Analyse der zeichnerischen Struktur konzeptionelle und handwerkliche Schwächen aufdeckt. Hierin zeigt sich eine auffällige Übereinstimmung mit der etwa zeitgleich formulierten Position des klassizistisch orientierten Malers und Kunsttheoretikers Charles-Alphonse Dufresnoy (1611–1668), der die Kompositionen des Venezianers bei aller staunenerregenden Kunstfertigkeit des Pinsels für geradezu barbarisch hielt.⁹⁸ Grundsätzlich bezeugen die zahlreichen Veronese-Referenzen im *Journal* dessen hohes Prestige bei den französischen Sammlern des Grand Siècle.⁹⁹ Bezeichnend ist auch, dass Chantelou ungeachtet seiner Vorbehalte eine *Auffindung des Mosesknaben* auf sechshundert *écus* taxiert, was der Duc de Créqui, der französische Botschafter in Rom, als viel zu hoch zurückweist.¹⁰⁰



7. Francesco Albani, Verkündigung, um 1620, Öl auf Kupfer, 19 x 14 cm, Paris, Musée du Louvre. © Francesco Albani / Public domain.

Bezüglich dieses Gemäldes war Bernini kurz vor seiner Abreise von Pierre Mignard einmal mehr um eine Einschätzung gebeten worden.¹⁰¹ Schon am 23. Juli hatte Jean-Jacques Charron de Ménars voll Stolz von seinem aus Italien mitgebrachten Bild von Francesco Albani erzählt, den Cavaliere damit aber nicht zu einem Besuch bewegen können (Abb. 7).¹⁰² Ein paar Wochen später ergibt sich aber doch eine Gelegenheit:

»Abends kam Herr von Ménars und brachte ein kleines Verkündigungsbild mit, das er dem Cavaliere zeigen wollte. Dieser prüfte es, erklärte es für einen Albani, und als Herr von Ménars sich ein schriftliches Gutachten darüber ausbat, stellte er es bereitwillig aus mit dem Vermerk: »Mi piace assaissimo« [Es gefällt mir ausnehmend!].«¹⁰³

Colberts junger Schwager ist nicht der einzige mit derartigen Anliegen. Auch der Abbé Francesco Butti (1604–1682), als ehemaliger Sekretär von Kardinal Antonio Barberini und Vertrauter Mazarins ein regelmäßiger Gesprächspartner Chantelous und Berninis in Paris, versäumt nicht, diesem einen Gemäldekatalog vorzulegen,

»in dem ich sofort die Sammlung Gamart erkannte. [Der Bankier Lorenzo] Tonti lasse darum bitten, bestellte der Abbé, der Herr Cavaliere möchte sein schriftliches Gutachten darunter setzen, und dieser hatte die Liebenswürdigkeit, darauf einzugehen. Sein zweites Anliegen betraf ein Bild, welches dem Cavaliere als Selbstbildnis [Annibale] Carraccis bezeichnet worden war, dessen Identität mit dem großen Maler er jedoch abgestritten hatte. Jetzt bat der Abbé, er möchte wenigstens einen Vermerk machen, daß es ein Original von Carracci sei.«¹⁰⁴

Bernini wird auch diese Bitte nicht abgeschlagen haben.¹⁰⁵ Sammler waren sicherlich zu jeder Zeit auf fachmännischen Rat angewiesen, doch ist für das Zusammenspiel von Kunstmarkt und Kennerschaft im 17. Jahrhunderts kennzeichnend, dass man sich gezielt an Künstler mit hoher Reputation wandte, um Zuschreibungen von ihnen beglaubigen zu lassen. Die Praxis des handschriftlichen *parere* dürfte Bernini aus Rom vertraut gewesen sein. So wissen wir von dem Oratorianerpater und Zeichnungssammler Sebastiano Resta (1635–1714), dass er über ein ausgedehntes Expertennetzwerk verfügte und auch mit Bernini im Meinungs Austausch stand.¹⁰⁶

Besonders merkwürdig ist der Fall eines Verkündigungsgemäldes, das Resta für ein Werk des von ihm besonders geschätzten Correggio hielt. Um diese Zuschreibung zu stützen, erbat er sich Testate angesehener Künstler, welche sich teils auf einer Liste eintrugen, die dann an der Rückseite der kleinen Holztafel befestigt wurde, teils mündlich oder brieflich Stellung bezogen.¹⁰⁷ Ähnlich ging Resta im Fall einer Ölskizze aus dem Besitz seines

Bologneser Freundes Giuseppe Magnavacca vor. Um der gemeinsam favorisierten Autorschaft Correggios zur Anerkennung zu verhelfen, sollten römische *professori* die schon vorliegenden Gutachten ihrer Bologneser Kollegen bekräftigen, wobei ihm besonders daran gelegen war, eine Autorität wie Carlo Maratti von seiner Meinung zu überzeugen.¹⁰⁸ Jedes schriftlich verfasste *parere* beurkundet eine – vorläufige und keineswegs unumstößliche – Einschätzung, die keiner umständlichen Begründung bedarf und nach bestem Wissen getroffen wird, aber persönliche Inaugenscheinnahme voraussetzt.¹⁰⁹

Mehrfach praktiziert Bernini in Paris auch die bloße graphische Kennzeichnung von Kunstwerken als knappste Form nonverbaler Beurteilung: Aus einer Vielzahl von Objekten trifft er eine strenge Auslese, sie zielt auf Einprägsamkeit.

»Als wir dann die Säle [des Palais Mazarin] durchschritten, sahen wir den Tizian des Fürsten Pamphili stehen, fanden ihn aber trotz der vorgenommenen Restaurierung noch recht verdorben. Der Cavaliere ließ sich ein Stück Kohle geben und bezeichnete die besten Stücke der Sammlung, Büsten, Statuen etc. mit einem Kreuz [Stern, HD]. *Viele waren es allerdings nicht.* [...] Im Appartement der Königin bezeichnete er die besten Stücke wie vorhin im Palais Mazarin mit einem Kreuz [Stern]. Zuerst wählte er die Diana, dann zwei tanzende Faune, eine Amazone, den Bacchus und ein paar Büsten.«¹¹⁰

Die autoritative Geste des Setzens einer gut sichtbaren Markierung verrät in ihrer Rücksichtslosigkeit auch *sprezzatura*, muss doch eine solche Entscheidung, gegen die kein Einspruch möglich ist, rasch und gleichsam aus dem Handgelenk erfolgen, wenn sie auch auf jahrzehntelanger Erfahrung beruht. Nur wenige Künstler werden sich zu solchem Gebaren in einem aristokratischen Ambiente berechtigt gesehen haben, aber wir wissen aus anderen Passagen des Tagebuchs, dass Bernini gern zum Stift griff, wenn es galt, bestimmten Ideen Nachdruck zu verleihen. So skizziert er zur Erläuterung seiner Maßnahmen bei der Fundamentierung des Louvre-Neubaus die Situation mit Kohle auf den Fußboden.¹¹¹ In derselben Weise erinnert er an die Gestalt des Petersplatzes, um die Fernwirkung der künftigen Palastfassade zu demonstrieren.¹¹² Verbale Überzeugungsarbeit und zeichnerische Evidenzstiftung gehen dabei Hand in Hand. Auch in seinem römischen Haus, erzählt

er, kritzele er seine im Auf- und Abgehen in einer Galerie entwickelten Einfälle nicht selten direkt auf die Wand.¹¹³

Mit der Festschreibung eines restriktiven Kanons besonders hochrangiger Werke in den königlichen Sammlungen hat Bernini die ihm zugedachten Aufgaben als Rat und Orientierung bietender Kunstrichter sicherlich mehr als erfüllt – eine Reaktion darauf überliefert Chantelou nicht. Die Offerte des Italieners, die Romschüler der Kunstakademie sollten sich bei ihm persönlich vorstellen, damit er ihre Arbeiten begutachte, mag von manchem als anmaßend empfunden worden sein.¹¹⁴ Ein Reiterbildnis des Königs benotet er: »È buono assai« – Colbert verrät ihm, dass es von Charles Le Brun stammt.¹¹⁵ Auch dessen Entwurf für ein ovales Deckengemälde in Vaux-le-Vicomte findet Berninis Beifall, und gegen Chantelous Einwand, Raffael habe Darstellungen in Untersicht gemieden, empfiehlt er die Ausführung: »È bello, c'è abbondanza senza confusione«.¹¹⁶

Dasselbe Kriterium der bei großer Figurenfülle gewährten Transparenz wendet er auch auf ein Hauptwerk von Le Bruns bedeutendstem Rivalen an. Am 13. Juni stattet Bernini der noch im Bau befindlichen Abteikirche Val-de-Grâce seinen Besuch ab: »Die Kirche unterwarf der Cavaliere einer sorgfältigen Prüfung und bestieg sogar die Kuppel, um [Pierre] Mignards Fresken anzusehen.«¹¹⁷ Vier Monate später besichtigt er sie auf eigenen Wunsch ein weiteres Mal, denn er hatte dem Maler den Rat erteilt, das zentrale Motiv der gemalten Himmelsglorie, die Dreifaltigkeit, zu vergrößern und auf einer Wolke dem Betrachter optisch näher zu rücken (Tafel. 6).¹¹⁸ Tatsächlich hat Mignard die Anregung aufgegriffen:

»Wir stiegen aufs Gerüst und der Cavaliere prüfte die Malerei an den verschiedensten Stellen. ›Sie ist gut gearbeitet,‹ meinte er, und ich möchte fast sagen, wer noch nie eine Kuppel gemalt hat, dürfte sich garnicht Maler nennen. Die Komposition gefällt mir. Sie wirkt reich aber immer noch durchsichtig. Wie schwierig doch solche Monumentalwerke sind, wo man ellenlange Pinsel braucht, nicht genügend zurücktreten kann und bei der Größe der einzelnen Partien aus der Nähe nicht übersieht, was man macht! Als der Cavaliere Lanfranco die Kuppel von St. Andrea della Valle übermalte, benutzte er keine Pinsel, sondern grobe Bürsten, die er an lange Stangen festband, und diese waren so schwer, daß er sie

von zwei Männern hochhalten lassen mußte. Er selbst dirigierte nur und hat auf diese Art die Übermalung doch schließlich fertig gebracht. Eine anstrengende, schwierige Technik!«¹¹⁹

Aus dem Verweis auf die souveräne *franchezza* Giovanni Lanfrancos, der die manuelle Ausführung seines Bildkonzepts zu delegieren wusste und überhaupt die Kunst beherrschte, sich auf das für die erstrebte Wirkung Notwendige zu beschränken, lässt sich eine Mahnung an den gründlich arbeitenden Franzosen heraushören, mit seinen Mitteln zu haushalten. Verbunden ist dieser Appell mit einem Hoch auf die traditionell männlich konnotierte, weil Entschiedenheit und rasches Arbeiten erfordernde Technik der Freskomalerei.¹²⁰ Die wieder ganz in Michelangelo-Tradition stehende Bemerkung, nur wer sich ihren Herausforderungen stelle, könne sich wirklich Maler nennen, schreibt er an anderer Stelle seinem Idol Annibale Carracci zu.¹²¹

Mignards Kuppelfresko wird sowohl aus der Distanz des gewöhnlichen Kirchenbesuchers, nach Lesbarkeit und Raumillusion, als auch aus unmittelbarer Nähe, bezüglich seiner technischen Gediegenheit beurteilt. Bereitwillig gibt der Maler Auskunft über die Beschaffenheit seines Intonaco.¹²² Für die Komposition solch riesiger Werke empfiehlt der Cavaliere die lockere Verteilung einzelner Figurengruppen, die zunächst in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen sind, bevor man die Intervalle mit weiteren Figuren auffüllen und sich schließlich den Einzelheiten zuwenden kann: »Das ist der einzige Weg, eine Komposition groß und durchdacht aufzubauen. Anders gelingt es einfach nicht, weil das Detail sich sonst aufdrängt und somit gerade das, worauf es am wenigsten ankommt.«¹²³ Diese Auffassung bezieht sich abermals erkennbar auf das Vorgehen Giovanni Lanfrancos bei seinen Kuppel- und Deckenausmalungen, die in Rom und Neapel bleibende Maßstäbe gesetzt hatten; Bernini nennt es Komponieren *alle macchie*.¹²⁴

Auf die Wirkung des *tout-ensemble* hin begutachtet er auch Le Bruns Monumentalgemälde *Schlacht am Granicus* und *Triumph Alexanders* bei seinem anschließenden Besuch in den Gobelin-Werkstätten.¹²⁵ Sie werden dafür eigens in den Hof transportiert, was sonst nur für den König geschieht. Aber auch die Möglichkeit des nahen Herantretens, der physischen Kontaktaufnahme mit den kolossalen, Abstand gebietenden Bildern ist zweifellos ein dem Staatsgast vorbehaltenes Privileg:

»Nun ging das Prüfen von neuem an, besonders auf die Fernwirkung hin, und der Cavaliere rief mehrmals aus: »E bello, è bello!« Oben drüber hatte man eine Leinwand aufgespannt wie eine Zimmerdecke, um das Licht abzublenden. Der Cavaliere bat sie wegzunehmen und blieb lange Zeit in Betrachtung vertieft.«¹²⁶

Einmal mehr signalisiert die aufgewendete Betrachtungszeit hohe Wertschätzung, und es verleiht dem Lob besonderes Gewicht, dass ihm eine schonungslose Prüfung im grellen Tageslicht vorausgeht. Man dürstete nach solcher Anerkennung.¹²⁷

Bernini mag von Le Bruns Leistungsfähigkeit, Erfindungsgabe und zeichnerischer Sicherheit tatsächlich beeindruckt gewesen sein, zweifellos galt es aber auch Rücksicht auf seine Vorrangstellung unter den Hofkünstlern als *premier peintre du Roy* zu nehmen – umso wichtiger war es, den Komplimenten durch ein überzeugendes Framing Glaubwürdigkeit zu verleihen.¹²⁸ Dass er allen Grund dazu hatte, zeigt ein Gespräch am 5. August, aus dem hervorgeht, wie genau Colbert und sein Schützling Le Brun in ihrem Stolz auf den Aufschwung der nationalen Kunstproduktion alle Urteile Berninis registrierten und auf Zeichen von mangelndem Respekt geradezu lauerten.¹²⁹ Chantelous eigene Begegnungen mit Le Brun sind durchweg von Misstrauen gekennzeichnet; was die Werke betrifft, verhält er sich diplomatisch, seine Vorbehalte scheinen eher persönlicher Natur zu sein. Sprachrohr der Anti-Le Brun-Partei ist in seinem *Journal* der Abbé Francesco Butti, dessen wiederholten Anschuldigungen, der Franzose beziehe seine Einfälle aus den italienischen Zeichnungen des Kabinetts von Everard Jabach (1618–1695), Bernini aber offenbar kein Gehör schenkt.¹³⁰ Er traut lieber seinem Augenschein und wird dieser umfangreichsten und qualitätvollsten Zeichnungssammlung im damaligen Paris gegen Ende seines Aufenthaltes selbst einen Besuch abstatten.

»Das sind Werke für Kenner«: Probleme der Händescheidung

Am 7. Juli offenbart Bernini seine Vorliebe für Handzeichnungen, nachdem ihm Pierre Mignard seine private Sammlung gezeigt hat. Für ihn, der selbst nicht nur unentwegt entwirft, sondern auch zur Entspannung zeichnet – man denke an seine in Paris entstandenen Geschenk-Blätter, aber auch die Karikaturen – ist das Medium unmittelbarster Ausdruck des künstlerischen Ingeniums.

»Es ist ein erhebendes Gefühl,« meinte er, »diese zartesten Produkte einer meisterhaften Hand so unmittelbar auf sich wirken zu lassen. *Da genießt man die künstlerische Idee wahrhaft ungetrübt.* Raffael z.B. empfand so abgeklärt, daß die erste Vorstellung schon als fertiges Meisterwerk auf dem Papier steht. Ja, ich möchte behaupten, daß die Handzeichnungen großer Künstler in mancher Hinsicht anregender sind als die ausgeführten Werke, für die sie bestimmt waren – trotz allem Fleiß, den die Ausarbeitung später noch gekostet hat.« – »Handzeichnungen gibt es genug in Paris,« erwiderte ich ihm. »Wenn Sie sich dafür interessieren, müssen wir einmal zu Jabach gehen, der in der ganzen Welt die erstklassigen Stücke zusammengekauft hat.«¹³¹

Hierzu findet sich zunächst keine Gelegenheit, eine erste Verabredung platzt. Der Abbé Butti behauptet, Le Brun tue alles, den Besuch zu vereiteln, um nicht als Plagiator enttarnt zu werden. Als der Termin gut drei Monate später doch noch zustande kommt, rüstet sich Bernini bereits zur Abreise und steht unter erheblichem Druck. Chantelous Schilderung der Umstände ist zu entnehmen, dass an den intimen Genuss der von Bernini so geschätzten *primi pensieri* nicht mehr zu denken ist, da Jabach eine Expertenrunde zum Diner geladen hat, der unter anderem Le Brun und Mignard angehören. So gerät die anschließende Vorlage der Meisterblätter zu einer halböffentlichen Leistungsschau des Sammlerwesens, bei der einmal mehr die Meinung des Cavaliere gefragt ist – was vielleicht zu dessen schneller Ermüdung beiträgt:

»Wir bekamen eine Menge Zeichnungen der verschiedensten Meister zu sehen. »Unbedingt sicher geht man bei Annibale Carracci,« erklärte der Cavaliere. »Denn seine Striche sind nur leicht hingeworfen und das läßt sich kaum nachahmen.« Im übrigen fand er eine ganze Anzahl Fälschungen [Kopien] darunter. Ausnehmend gefielen ihm einige Raffaels, z.B. der Attila. »Der hat auch 100 Pistolen gekostet,« vermerkte Jabach, »er stammt vom verstorbenen Herrn du Fresnes.« Dann kamen »Reinhold und Armida« von Poussin, die Studie zu einem Bild in französischem Privatbesitz. Es folgten noch eine ganze Reihe: Giulio Romano, Tizian, Veronese und andere Meister. Plötzlich sprang der Cavaliere auf. »Ich kann nicht mehr!« rief er aus, »meine Augen sind ganz matt von so viel Kunst.«¹³²

Gern wüsste man, aufgrund welcher Merkmale Bernini welche Blätter als Kopien identifizierte.¹³³ Die Überzeugung, schwungvolle, eine rasche Niederschrift indizierende Linien sicherten den Status eines Originals, teilt er mit den frühen Theoretikern der Kennerschaft. Auch der holländische Diplomat, Dichter und *liefhebber* Constantijn Huygens (1596–1687) hebt die unverwechselbare *hardiesse* der Strichführung als Erkennungsmerkmal von Annibales Landschaftszeichnungen hervor. In einem Brief an seinen Bruder Christiaan in Paris bittet er diesen 1663, für ihn entsprechende Blätter in Jabachs Kabinett zu sichten, um Gewissheit über den autographen Status einer carracesken Flusslandschaft zu erlangen, die ihm Rembrandt während eines Besuchs vorgelegt hatte.¹³⁴

Dass in einer Zeit des intensiven Handels mit Kunstwerken, des Aufbaus und Verkaufs bedeutender Sammlungen auch engagierte Diskussionen über Qualität und Autorschaft geführt wurden, steht außer Frage, doch lässt sich der Austausch der Argumente selten genug konkret nachvollziehen.¹³⁵ Auch wo wir wissen, wie sich Expertenkommissionen zusammensetzten, ist zumeist nicht mehr zu rekonstruieren, wie bestimmte Zuschreibungen oder Bewertungen zustande gekommen sind. Solche diskursiven Prozesse lassen Chantelous Aufzeichnungen zumindest punktuell erahnen. Ein Beispiel dafür ist das Gespräch über Raffaels *Bildnis Leos X. mit zwei Kardinälen*, dessen von Charles Errard angefertigte, offenbar sehr getreue Kopie Bernini bei seinem Besuch von Chantelous Sammlung eingehend gewürdigt hatte. Später kommt er auf die subtile Lichtbehandlung des Bildes zurück, sie dient ihm als Beleg dafür, dass sich Raffael gegen Ende seines Lebens der oberitalienischen Malweise angenähert habe.

»Das römische Bild gilt übrigens nicht als Original«, warf ich ein. »Das eigentliche soll in Florenz sein! Ich stützte meine Behauptung auf das Zeugnis Giorgio Vasaris, aber der Cavaliere zweifelte es an. »Das Bild im Palazzo Farnese ist so wunderbar,« meinte er, »daß man sich schwer entschließen kann, es für eine Kopie zu halten.«¹³⁶

Chantelou bezieht sich auf die phantasievoll ausgeschmückte Erzählung Vasaris in der *Vita Andrea del Sartos*, nach der Ottaviano de' Medici den Künstler beauftragt habe, eine Kopie des seinerzeit schon berühmten Bildes anzufertigen, um diese dem Herzog von Mantua an Stelle des Originals von

Raffael schicken zu können. Dieser habe das Porträt bis hin zu den Schmutzflecken so exakt reproduziert, dass selbst der Auftraggeber die beiden Versionen nicht mehr unterscheiden konnte. Die Täuschung ging so weit, dass der Raffael-Schüler Giulio Romano, Hofmaler der Gonzaga, sogar seine eigenen Pinselstriche in der Kopie wiederzuerkennen meinte, bis er von Vasari, der in seiner Jugend Zeuge des geheimen Bildertauschs geworden war, bei dessen Besuch in Mantua auf ein verborgenes Zeichen Andreas aufmerksam gemacht wurde. Während das Original in Florenz in Medici-Besitz verblieb, gelangte die Kopie später in die Sammlung Farnese, nur sie kannte Bernini aus eigener Anschauung.¹³⁷ Die Pointe von Chantelous Aufzeichnung liegt also darin, dass er Bernini, der aufgrund der herausragenden Qualität des römischen Bildes auf dessen Originalcharakter insistiert, eine ähnliche Rolle zuweist, wie sie der ungläubige Giulio Romano in der Erzählung Vasaris spielt. Das Beharren des Künstlers auf dem Augenschein wird hier durch Kenntnis der Kunstliteratur widerlegt.¹³⁸

»Als ich ihm sodann mitgeteilt hatte, was eben jener Giorgio Vasari über Andrea del Sartos Kopie des Porträts berichtet, erzählte er mir von einem seiner Mitarbeiter, einem guten Zeichner, der einmal ein Porträt von seiner Hand kopiert habe. Nach der Retusche konnte er [Bernini] selbst Original und Kopie nicht mehr auseinanderhalten.«¹³⁹

Es ist gerade der Austausch solcher Exempla, der die Diskussion der beiden beflügelt. So vertritt Chantelou die Auffassung, für den Liebhaber von Gemälden sei die Gefahr geringer, Fälschungen auf den Leim zu gehen, als bei Zeichnungen. Bernini hält dagegen mit der Geschichte eines eifersüchtig gehüteten und von Sammlern umworbenen Raffael-Bildes in einem Kloster von Urbino: Nachdem die Nonnen sich endlich zum Verkauf hatten bewegen lassen, entpuppte es sich als eine mittelmäßige Nachfolgerarbeit.¹⁴⁰ Um sich vor Enttäuschungen zu wappnen, gilt deshalb: »man darf sich in solchen Fragen nur auf das Werk selbst verlassen, nicht auf den Namen.«¹⁴¹ Chantelou wendet dagegen ein, dass man doch wohl auf verlässliche Gewährsleute zählen dürfe:

»Mein Raffael, erzählte ich ihm, »wurde mir von einem Schüler Guido Renis empfohlen, einem Franzosen namens Du Laurier. Es war ein Gelegenheitskauf. Denn der Kardinal Antonio [Barberini] hatte damals

gerade Bologna besetzt, wie er gegen den Herzog von Parma und die übrige Liga zu Felde zog, und man fürchtete allgemein, er würde das Bild für ein Butterbrot an sich reißen. *Es war ein stadtbekanntes Kunstwerk, und Guido Reni soll es nie anders als kniend betrachtet haben.* ‹ ›*Mich überzeugt in solchen Fällen nur das Original,*› beharrte der Cavaliere.«¹⁴²

Denn allzu oft, so die Erfahrung des Kenners, wird die Fama durch den Augenschein widerlegt. Wie schon erwähnt, lässt sich Bernini bald darauf von Chantelou den kleinen Raffael – eine *Vision des Ezechiel*, für die der Sammler bei Poussin ein Pendant bestellt hatte – zeigen und warnt vorab:

»Derartige Bilder beurteile ich rein künstlerisch, als ob ein beliebiger Anonymus sie gemalt hätte.«¹⁴³ Er interessierte sich dafür, auf was das Bild gemalt sei, und ehe er darum gebeten hatte, öffnete ich die Kasette und zeigte ihm die Holztafel mit den Querriegeln. Ich machte ihn darauf aufmerksam, wie kräftig es hingestrichen ist. ›Allerdings,‹ meinte er, ›das ist aber insofern nicht charakteristisch, als das Gemälde vollendet ist.«¹⁴⁴

Berninis Expertise beruht demnach auf einer vorurteilsfreien Untersuchung des materiellen Bestands, die neben der Faktur auch den Erhaltungszustand und die Beschaffenheit des Bildträgers berücksichtigt. Besteht ein Werk solch strenge Prüfung, darf sich der Sammler in seiner eigenen *connaissance* bestätigt fühlen, wird ihm doch bescheinigt, dass er sich bei der Auswahl seiner Bilder letztlich von deren Qualität und nicht von einer womöglich zweifelhaften Überlieferung leiten ließ.

Als wesentliche Kompetenz des Gemäldekenners galt schon im 17. Jahrhundert die Fähigkeit, Originale von Werkstattwiederholungen, Kopien oder Fälschungen zu unterscheiden. In den Traktaten von Giulio Mancini, Franciscus Junius und Abraham Bosse, später auch von Roger de Piles, wurden hierfür eine Reihe von Kriterien entwickelt. So galten Spontaneität, Entschiedenheit und Geschmeidigkeit in der Pinselführung als Kennzeichen der Authentizität, skizzenhafte Elemente und Pentimenti mochten für die erstmalige Formulierung einer Bildidee sprechen, während bei kleinteiligen oder glatt gemalten Bildern Vorsicht geboten war, da man von ihnen annahm, dass sie leichter zu imitieren seien.

Gerade weil solche Unterscheidungen nicht ohne Konsequenzen für den Wert einer Sammlung blieben, lohnten sich Eingriffe, um etwa bei einem beschädigten oder übermalten Bild der Hand eines vermuteten berühmten Meisters wieder zur Sichtbarkeit zu verhelfen.¹⁴⁵ Dies war etwa bei den oben erwähnten Bildern der Sammlung Pamphilj der Fall, die man inzwischen von dem (nicht näher bekannten) Maler Michelin hatte restaurieren lassen. Bernini begutachtete sie ein weiteres Mal zusammen mit anderen Gemälden im Palais Mazarin:

»Wir fanden den Tizian trotz aller Bemühungen noch recht verdorben. Der Albani war etwas besser. Der Haushofmeister [Bellinzani] zeigte uns eine Replik des Bildes, die kleinformatig war und *vom Cavaliere als das Original bezeichnet wurde*. Dann brachte er eine Madonna von Guido Reni, knapp Halbfigur, in Anbetung des schlafenden Kindes. Der Cavaliere bewunderte sie sehr und machte die Angabe, daß das Bild für Urban VIII. gemalt worden sei, wie er noch Nuntius in Bologna war. Drittens kam ein Raffael zum Vorschein, den der verstorbene Herr von Fontenay dem Kardinal Mazarin geschenkt hatte. Es war die Replik eines Bildes von Mad. Desouches mit unvollendetem Johannes. Der Haushofmeister hielt das Mazarinsche Bild für original, aber der Cavaliere verwies auf die eine Hand und sagte: »*An solchen Sachen kann man sehen, ob ein Bild original ist oder nicht*. So etwas hätte Raffael nie gemalt, das muß schon Giulio Romano sein.« Die Hl. Elisabeth gefiel ihm sehr und zu ihrem Gewand bemerkte er: »So wirft Signore Poussin seine Falten!« Als viertes brachte Herr von Bellinzani das Bildnis einer alten Frau, von dem er behauptete, es sei von Michelangelo und zwar das Porträt von seiner Mutter. Aber der Cavaliere versicherte ihn, das erstere sei zum mindesten nicht richtig. Fünftens bekamen wir einen Andrea Mantegna zu sehen, einen Leichnam Christi, stark verkürzt mit Begleitfiguren, über den sich der Cavaliere nicht näher aussprach, und zum Schluß eine Geburt Mariae von Paolo Veronese, mit einer Katze und Hühnern im Vordergrund. Da sah er mich an und lachte: »Questo le piacerà assai!«¹⁴⁶

Das Wissen um die Herkunft wie im Fall des Reni-Gemäldes mit Barberini-Provenienz kann ebenso für die Eigenhändigkeit eines Werkes eintreten

wie der Verweis auf besondere Vorlieben oder Fertigkeiten eines Künstlers. Hinweise auf Charakteristika wie die Eigenart des Faltenwurfs oder die Wiedergabe bestimmter Körperteile gelten spätestens seit Giulio Mancini als verlässliche Kriterien der Stilkritik und Händescheidung. Im Gespräch vor dem Objekt genügt der Fingerzeig auf die betreffende Stelle im Bild zur Evidenzstiftung: »cela n'a jamais été peint de Raphaël«. ¹⁴⁷ Zurückweisungen offenkundig absurder Zuschreibungen bedürfen keiner näheren Begründung. Nicht fragwürdige Überlieferungen sollen über den Status eines Bildes entscheiden, sondern die Autopsie durch das Kennerauge.

Fazit

Chantelous Tagebuch bietet uns eine lebendige Schilderung von Berninis Begegnungen mit einer Fülle von Zeitgenossen und deren Produktion, aber auch seiner Auseinandersetzung mit historischen Kunstwerken in den schon damals ungeheuer reichhaltigen Pariser Sammlungen. ¹⁴⁸ Anhand der diskutierten Passagen lässt sich nachvollziehen, was er dort zu sehen bekam und wie er es angeschaut hat, auf welche Weise und mit welchen Absichten er seine Meinung vermittelte, wo seine öffentliche Stellungnahme in Performance und Selbstdarstellung übergang, und nicht zuletzt: wie Künstler und Laien miteinander kommunizierten.

Von diesem Kunstgespräch vermittelt das *Journal* eine recht genaue Vorstellung, auch wenn seine überlieferte Textgestalt das Ergebnis einer planvollen Überarbeitung ist. Wo Chantelou etwas beiseitegelassen oder in seinem Sinn akzentuiert haben mag, bleibt allenfalls zu ahnen, gut möglich auch, dass Bernini ihm zuliebe positive Urteile zu klassisch orientierter Kunst mit größerem Nachdruck ausgesprochen und sich nicht zu all seinen persönlichen Vorlieben geäußert hat. Es liegt auf der Hand, dass die Elogen auf Raffael und erst recht die auf Poussin Chantelous eigene ästhetische Konfession affirmieren und seinen erzieherischen Absichten entgegenkommen. Andererseits darf man etwa Berninis rückhaltlose Bewunderung Annibales wie auch die hohe Wertschätzung seiner Schüler Guido Reni und Lanfranco für authentisch halten (Dass Domenichino und Albani eine untergeordnete Rolle spielen, ist nicht überraschend). Dasselbe gilt für sein bemerkenswertes Interesse an venezianischer Malerei ungeachtet der teilweise herben Kritik an Paolo Veronese und am oberitalienischen *disegno*-Defizit. Der strategische Einsatz

von Lob und Tadel tritt bei den Zeitgenossen deutlich zutage: So folgt Berninis etwas gönnerhaft zur Schau gestelltes Wohlwollen Le Brun wie auch Mignard gegenüber seiner Einsicht, sich im Kontext des Hofes diplomatischer verhalten zu müssen.¹⁴⁹ Bedeutsam ist dabei wiederum, mit welchen öffentlichen Gesten man sich wechselseitig Respekt zollte.

Das Betrachten und Besprechen von Gemälden wird in Chantelous Tagebuch als selbstverständlicher Teil der Gesprächskultur gebildeter Laien greifbar, wobei ritualisierte Komplimente und Höflichkeitsfloskeln ebenso eine Rolle spielen wie der Kompetenznachweis durch treffsichere Kommentare oder die Anwendung gängiger Termini aus der Kunsttheorie. Zur Unterfütterung der im sozialen Verkehr so bedeutsamen *admiratio*-Topik durch profundes Wissen sind der Austausch mit praktizierenden Künstlern, die Aneignung ihrer Begriffe und ein Verständnis für bestimmte technische Verfahren unverzichtbar. Wurden Kunstliebhaber auch verstärkt zur Beratung beim Aufbau oder der Bewertung von Sammlungen herangezogen, so holte man bei Einzelgutachten doch weiterhin bevorzugt den Rat von Profi-Künstlern mit möglichst langer Berufserfahrung ein.

Eben deshalb spielen die Statements Gian Lorenzo Berninis in Chantelous *Journal* eine so große Rolle. Seine Prominenz und die enorme Dauer seiner Karriere nötigten die wissbegierigen *curieux* dazu, ihm unterschiedlichste Dinge zur Beurteilung vorzulegen – viele Kommentare erhielt man auch ungefragt. Chantelou scheint den lebhaft geführten, nicht immer tiefersten Meinungsaustausch genossen zu haben und durfte sich bei allen punktuellen Differenzen in seiner italophilen und *idea*-fixierten Haltung bestätigt sehen. Die Ausführlichkeit seiner Aufzeichnungen verdeutlicht sein Interesse, neben den Details der Werkgenese auch mancherlei Aspekte der Rezeption, des Künstlerwissens und nicht zuletzt Werturteile und ihre Begründungen möglichst präzise festzuhalten. Er dokumentiert damit sein Einfühlungsvermögen, seine Wertmaßstäbe und eine umfassende *connaissance*, für die es, wie ihm der Alleskönner Bernini attestierte, einer besonderen Disposition bedarf – mit anderen Worten: Ein wenig ist auch der Kenner ein Künstler.

Anmerkungen

Für die deutsche Wiedergabe der Passagen aus Chantelous Tagebuch im Haupttext wurde die ältere und bisweilen freie, auf Verlebendigung der Gesprächssituationen zielende Übersetzung von Hans Rose herangezogen, Orthographie und Zeichensetzung dabei beibehalten, bei Kursivsetzungen handelt es sich um *meine* Hervorhebungen. In der französischen Referenzausgabe hingegen sind Werktitel sowie italienische Begriffe und Phrasen kursiv gesetzt, auch hier folge ich genau der Vorlage. Für ihre aufmerksame Lektüre sei Irina Schmiedel herzlich gedankt.

- 1 Zum Konzept von Kennerschaft in der Frühen Neuzeit etwa GIBSON-WOOD 1988; SUTTON 2004; GUICHARD 2007; TUMMERS/JONCKHEERE 2008; TUMMERS 2011; VERHOEVEN 2012; MENSGER 2014; COSTA 2017; SEILER 2018 und CHAPMAN/WESTSTEIJN/MEIJERS 2019; zu ihrer Aktualität FREEDBERG 2006; ELSIG 2009; ALBL/AGGUJARO 2016 und GINZBURG 2017.
- 2 Zu Mancini: GAGE 2009, 2016 und in diesem Band sowie SPARTI 2008; PIERGUIDI 2016; zu Resta: WARWICK 2000 und 2003 sowie die Beiträge in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 und BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; zu Richardson: GIBSON-WOOD 2000; zu Mariette: SMENTEK 2014 und KOBİ 2017.
- 3 Wohl erst um 1678 redigiert (STANIĆ 1997, S. 116), fand es seit dem Erstdruck 1885 stärkste Beachtung in der Kunstgeschichte und wurde ins Deutsche, Englische, Italienische, Rumänische und Spanische übersetzt. Als Referenzausgabe dient im Folgenden die 2001 erschienene Neuedition mit umfassender Kommentierung von Milovan Stanić: CHANTELOU/STANIĆ 2001. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur sind die Beiträge in SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006 hervorzuheben. Dieser Band bietet auch eine Überarbeitung der hier verwendeten älteren Übersetzung CHANTELOU/ROSE 1919.
- 4 Zu den Brüdern Fréart: PANTIN 1999; STANIĆ 2001 und 2006.
- 5 Andererseits weist er die Zuständigkeit für die konkrete Umsetzung und die praktischen Folgen seiner Bauvorhaben (etwa die Niederlegung von Häusern für den Louvre-Neubau) von sich, um gewissermaßen ›den Kopf frei zu haben‹ für das eigentlich kreative Tun. Vgl. CHANTELOU/ROSE 1919, S. 80f. (30. Juli).
- 6 Hierzu grundlegend STANIĆ 1997.
- 7 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 17. »M. le Nonce, changeant de matière, a demandé au Cavalier laquelle des figures antiques il estimait davantage. Il a dit que c'était le *Pasquin*, et qu'un cardinal lui ayant un jour fait la même demande, il lui avait répondu la même chose, ce qu'il avait pris pour une raillerie qu'il faisait de lui et s'en était fâché; qu'il fallait bien qu'il n'eût pas lu ce qu'on en avait écrit, et que le *Pasquin* était une figure de Phidias ou de Praxitèle et représentait le serviteur d'Alexandre, le soutenant quand il reçut un coup de flèche au siège de Tyr; qu'à la vérité, mutilée et ruinée comme est cette figure, le reste de beauté qui y est n'est connu que des savants dans le dessin.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 53 (8. Juni).
- 8 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 18. Michelangelo wird mit den Worten zitiert: »Questo è l'opera d'un uomo che ha saputo più della natura; è sventura grandissima che sia perso.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 53.
- 9 Hierzu grundlegend WÜNSCHE 1998.

- 10 Vgl. LAVIN 1981, S. 39f.; WARWICK 2009 und 2012, S. 177–185.
- 11 BALDINUCCI 1682, S. 72f.: »Diceva, che il Laocoonte, e l' Pasquino nell'antico avevano in se tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della natura, senza affettazione dell'Arte. [...] Diceva però che il Torso, e il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero, e gli altri nò. Fra il Pasquino, e il Torso esser la differenza quasi impercettibile, né potersi ravvisare se non da uomo grande, e più tosto migliore essere il Pasquino. Fu primo il Bernino, che mettesse questa statua in altissimo credito in Roma, e raccontasi, che essendogli una volta stato domandato da un'Oltromontano qual fusse la più bella Statua di quella Città, e rispondendo, che il Pasquino, il forestiero, che si credesse burlato, fu per venir con lui a cimento.« Vgl. BERNINI 1713, S. 13f.: »Con uguale attenzione pose il suo studio ancora in ammirar le parti di quei due celebri Torsi di Hercole, e di Pasquino, quegli riconosciuto per suo Maestro dal Buonarota, questi dal Bernino, che fù il primo, che ponesse in alto concetto in Roma questa nobilissima Statua; Anzi avvenne, che richiesto una volta da un Nobile forastiere Oltromontano, *Quale fosse la Statua più riguardevole in Roma?* E rispostogli, *Che il Pasquino*, quello diè sù le furie, stimandosi burlato, e poco mancò, che non ne venisse a cimento con lui; E di questi due Torsi era solito dire, che contenevano in se tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell'Arte.«
- 12 Zur Rezeptionsgeschichte des Pasquino siehe WÜNSCHE 1991 und HASKELL/PENNY 1982, Nr. 72, S. 291–296. Zum Torso vom Belvedere ebd., Nr. 80, S. 311–314.
- 13 Siehe hierzu u. a. SOUSSLOFF 1989 und MANGONE 2014.
- 14 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 15. »Il a dit, par exemple, un tableau du Baroque qui avait un coloris vague et donnait quelque air agréable à ses figures, vu d'abord par les savants mêmes, plaira plus peut-être qu'un tableau de Michel-Ange, qui parait à la première vue rude et mal plaisant, de sorte que, pour ainsi dire, on en détourne les yeux; néanmoins, s'en détournant et en le quittant, il semble, a-t-il ajouté, qu'il vous retienne ou vous rappelle, et l'on est contraint de dire, l'ayant un peu examiné: »Ah! cela est pourtant beau.« Il vous charme enfin insensiblement, et de telle manière qu'on a peine de le quitter; et les autres fois qu'on le revoit, il semble toujours de plus en plus beau. Il arrive le contraire, a-t-il dit après, d'un ouvrage du Baroque, ou de tel autre peintre qui n'a pour partage que le coloris ou l'agrément naturel; car cet ouvrage perd de sa beauté à chaque fois qu'on le revoit.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 51 (8. Juni).
- 15 Für eine positive Bezugnahme Berninis und der Maler aus seinem Umfeld auf Barocci argumentiert hingegen MONTANARI 2009a, insbes. S. 120.
- 16 »Se levant pour aller diner, il a jeté les yeux sur un Bassan, et a dit qu'il ne savait comment on faisait tant de cas de ces sortes de tableaux, que pour une bergerie, comme ce tableau qui était là, il était passable quant au coloris; mais que jamais le Bassan n'avait su faire un habillement raisonnable ni un air de tête noble, ce qui paraissait bien plus défectueux quand il traitait quelque histoire, parce que le costume n'y était nullement gardé. Je lui ai dit que ce costume avait aussi été mal observé par le Titien et par Paul Véronèse. Il a ajouté: »Par tous les Lombards.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 212 (29. September). Bei anderen Gelegenheiten heißt es, die »Lombarden« seien zwar große Maler aber schwache Zeichner (8. August), besäßen sie mehr Zeichentalent, so wären sie (laut Michelangelo) geradezu übermenschlich (10. Oktober), selbst Correggio verstoße gegen Proportionsgesetze, da helfe nur das Studium Raffaels (13. September); ebd., S. 110, 245, 177.

- 17 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 241. »L'on a apporté incontinent après dîner les tableaux que le prince Pamphili envoie au Roi. Le Cavalier a dit qu'il lui avait conseillé de n'envoyer que celui du Titien, et non six ou sept autres, dont il a voulu accompagner celui-ci. De ce discours, il est venu à parler du nombre de dessins et de tableaux qu'on dit dans le monde être de Raphaël, lesquels n'en sont pas, parce qu'il est mort jeune et a été occupé à des grands ouvrages publics au Vaticane et à ... [Lücke im Text]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 207 (27. September).
- 18 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 250. »J'ai parlé, après, de ces tableaux que le prince Pamphili a envoyés au Roy, qui étaient des choses médiocres, que celui de l'Albane était de ses moindres ouvrages, les paysages du Carrache, des choses qui n'étaient considérables que par la franchise avec laquelle ils sont peints; qu'il n'y a nulle noblesse; la *Cingara* du Caravage un pauvre tableau, sans esprit ni invention. Il est demeuré d'accord de cela et que le meilleur de tout est le *Saint François* du Guide. Je lui ai reparti que dans une figure seule il était dans son fort, qu'il la peignait divinement et donnait autant ou plus de noblesse qu'aucun peintre ait jamais fait.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 212 (29. September).
- 19 Paris, Musée du Louvre, Inv. 55, siehe LOIRE 2006, S. 64–70. Vgl. MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956/57, Bd. 1, S. 109; BELLORI 1672, S. 203. Annibale Carraccis Fluss- und Jagdlandschaften (*La Pêche* und *La Chasse*, um 1585–88) und Guido Renis *Hl. Franziskus im Gebet* (um 1630) befinden sich ebenfalls im Louvre, Inv. 209, 210 und 533, das von Chantelou erwähnte Gemälde Francesco Albanis ist dagegen nicht sicher zu identifizieren; siehe LOIRE 1996, S. 153–158, 300–303.
- 20 Zwar ist zumindest für den jungen Bernini ein Interesse für Caravaggio sehr wahrscheinlich, doch gibt es für das von manchen Forschern (etwa MONTANARI 2009b und 2013) postulierte Abhängigkeitsverhältnis weder Quellenbelege noch visuelle Evidenz. Die aktuelle Wiener Ausstellung *Caravaggio und Bernini. Entdeckung der Gefühle* (SWOBODA/ WEPPELMANN 2019) streicht als gemeinsamen Nenner der beiden Künstler den recht allgemein gefassten Begriff barocker »Affektübertragung« heraus. Vgl. auch Franco Mormando in BERNINI/MORMANDO 2011, S. 285 und zu Chantelous Vorwurf des *invenzione*-Defizits an Caravaggio den Kommentar von Milovan Stanić in CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 332, Anm. 4.
- 21 Schon als Jugendlicher habe er Renis Werke neben denen von Michelangelo, Raffael und Giulio Romano im Vatikan mit großem Eifer kopiert, siehe BERNINI 1713, S. 14. SCHLEGEL 1985 geht motivischen und stilistischen Analogien nach.
- 22 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 78f. (16. Juli). Renis 1629 entstandenes und in der französischen Malerei breit rezipiertes Gemälde befindet sich heute im Louvre, Inv. 521; siehe LOIRE 1996, S. 273–277.
- 23 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305 (11. Oktober). »[...] il a dit »véritablement personne n'avait eu plus de grâce, ni n'avait donné aux têtes des airs plus divins que le Guide [...]«; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250. Zur Entstehungsgeschichte der Sammlung siehe HAFFNER 1988.
- 24 Mit Sicherheit kannte er die in der Galleria Spada aufbewahrte Kopie des Bildes (1628–31, Paris, Musée du Louvre, Inv. 539), das schon unmittelbar nach seiner Entstehung ein enthusiastisches literarisches Echo gefunden hatte (Annibale Maescotti, *Il ratto d'Elena di Guido Reni*, Bologna 1633; *Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune composizioni nate a gloria d'un ratto d'Helena*, Bologna 1633), bevor es auf verschlungenen Wegen nach Frankreich gelangte. Siehe hierzu Olivier Bonfait in HOCHMANN 1994, S. 128–135; LOIRE 1996, S. 323–330 und COLANTUONO 1997.

- 25 So im *Discorso in Lode della Sacratissima Regina del Rosario* [...], Bologna 1630; siehe WIMBÖCK 2002, S. 37f.
- 26 »Vorrei haver havuto pennello Angelico, ò forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo, & vederlo in Cielo, ma io non hò potuto salir tant'alto, & in vano l'hò cercate in terra. Si che hò riguardato in quella forma che nell'Idea mi sono stabilita.« BELLORI 1672, S. 6. Diese berühmten Zeilen jetzt neu übersetzt und kommentiert in BELLORI/OY-MARRA 2018, S. 73f. und 139f.
- 27 Meine Übersetzung. Roses Wiedergabe tilgt die für den Vermittlungsakt so bedeutsame Unterbrechung der Rede. Im Original heißt es: »Après qu'il l'eut regardée longtems: »Questo quadro non è bello, et ayant demeuré là un temps, a ajouté: È bellissimo; io vorrei non l'haver visto; sono quadri di paradiso.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110f. (9. August).
- 28 Giorgio Vasari in der Ghiberti-Vita: »[...] elle son tanto belle, che elle starebbon bene alle porte del Paradiso: lode veramente propria, & detta da chi poteva giudicarla.«
- 29 Zu Renis Nachruhm in der Kunstliteratur WIMBÖCK 2002, S. 35–61.
- 30 »[...] Das Unerklärliche und Geheimnisvolle an der Wirkungsweise der Grazie und ihrer Verführungsmacht über den Betrachter (von Frauen oder Kunstwerken) fand seinen sprachlichen Ausdruck in dem Synonym »non so che«, »je ne sais quoy«, »das gewisse etwas«; SCHMIDT-LINSENHOFF 1988, S. 65. Siehe zu Reni als Maler der *grazia* auch SPEAR 1998 und – beschränkt auf ein *close reading* Belloris – STEIGERWALD 2014, insbes. S. 276–281. Zur *grazia* als »ästhetischer Evidenz des Unbegreiflichen« jetzt grundlegend KRÜGER 2016.
- 31 »Diceva, che Guido Reni aveva avuto una maniera arricchita di sì belle idee, che le sue pitture recavan diletto non meno a i Professori dell'Arte, che agl'Ignoranti.« BALDINUCCI 1682, S. 71f. (meine Übersetzung).
- 32 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 70. »[...] et sur cela, il s'est mis à exalter le grand génie d'Annibal et cette galerie de Farnèse.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 92 (26. Juli).
- 33 Ebd., S. 91, 132, 156, 184. Seine überragende Urteilskraft berechtigt Annibale sogar zur Kritik der Werke Michelangelos, wenn er etwa Proportionen und mangelnde *naturalizza* von dessen *Auferstandenem Christus* in S. Maria sopra Minerva aufs Korn nimmt. Vgl. hierzu OSTROW 2006, S. 125–132.
- 34 Trotz der unbestreitbaren Frühbegabung Berninis ist seine Versicherung, als nicht einmal 10jähriger Ratschläge des zuletzt zurückgezogen und untätig lebenden Annibale empfangen zu haben, sicherlich Teil einer bewusst lancierten Selbstmythisierung. In seinen Biographien entfacht Carraccis prophetische Gabe in dem Knaben sogar den Wunsch, als Erneuerer von St. Peter die unmittelbare Nachfolge Michelangelos anzutreten.
- 35 »Il a dit qu'une petite *Nativité* de ce peintre-là fut donnée du temps d'Innocent X au Cardinal Pamphili, qui était si excellente, qu'un homme qui la possédait devait plutôt donner sa vie que ce tableau, c'est-à-dire ne s'en défaire pour quelque considération que ce pût être.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 71f. (7. Juli).
- 36 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 40. »Nous en revenant de Saint-Germain et discourant de la peinture, il a loué extrêmement Annibal Carrache, et a dit qu'il avait ramassé en lui la grâce et le dessin de Raphaël, la science et l'anatomie de Michel-Ange, la noblesse et la façon de peindre du Corrège, le coloris du Titien, l'invention de Jules Romain et d'Andrea Mantegna; et de la manière des dix ou douze plus grands peintres, qu'il en avait formé la sienne, comme si, passant par une cuisine, où elles fussent chacune dans un pot à part, il en avait mis dans le sein, qu'il aurait su le bras, une cuiller de chacune. Je lui contesté qu'il

- eût la noblesse et la grâce naturelle, mais celle que donne l'étude et le savoir.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 70 (5. Juli).
- 37 Zum eklektischen Verfahren zuletzt grundsätzlich LEHMANN/PETRI 2012; für die Carracci sei hier nur auf MAHON 1947 verwiesen.
- 38 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 311. »[...] il a dit qu'il ne pouvait s'empêcher de dire, à toutes rencontres, que s'il eût été du temps de Raphaël, *gli avrebbe dato fastidio*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 254 (12. Oktober).
- 39 Ebd., S. 156 (5. September).
- 40 Für BELLORI 1672, S. 6 ist Raffael »il gran maestro di coloro che sanno«, im Rekurs auf den Titel, den Dante dem Aristoteles verliehen hatte (Inferno IV,131).
- 41 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 177 (13. September).
- 42 Weiter heißt es: »Von den Werken Raffaels gab er den hervorragendsten Platz den von seiner Hand gemalten Stenzen Papst Pauls [gemeint ist Julius II.], [den Fresken] der [Kirche S. Maria della] Pace und dem wunderschönen Bildnis des hochedlen Florentiner Ritters Bindo Altoviti.« Im Original: »Fra' Pittori più celebri poneva i seguenti con tal'ordine. – Il primo, e principalissimo diceva essere stato Raffaello, il quale chiamava un recipiente smisurato, che raccoglieva in se le acque di tutte le altre fonti, cioè ch' e' possedeva il più perfetto di tutti gli altri insieme. – Dopo questi poneva il Coreggio, poi Tiziano, ed in ultimo Annibale Caracci. Fra l'opere di Raffaello dava il primo luogo di eccellenza alle stanze di Papa Paolo di sua mano colorite, a quelle della Pace, ed al bellissimo ritratto di Bindo Altoviti nobilissimo Cavalier Fiorentino.« BALDINUCCI 1682, S. 71f. (meine Übersetzung). Vgl. BERNINI 1713, S. 29. Was Correggio betrifft, den Leitstern so vieler Künstler und Theoretiker in der Barockzeit, sind die Bezugnahmen im *Journal* zurückhaltender, doch sei daran erinnert, dass Pierre Cureau de la Chambre in seiner Trauerrede auf Bernini dessen bildhauerischen Stil mit der Malerei Correggios verglich, ihm aber größere zeichnerische Korrektheit zubilligte; CUREAU DE LA CHAMBRE 1685, S. 25.
- 43 Siehe WAŻBIŃSKI 1988; BOREA/GASPARRI 2000, Bd. 2, Nr. XVII.26, S. 478f. und SPARTI 2001, bes. S. 79–82.
- 44 Wie Carlo Maratti war Paolo Naldini ein Schüler Andrea Sacchis. Unter Berninis Leitung führte er zu der Zeit, als das Projekt an der Accademia di San Luca unter der Ägide Marattis initiiert worden war (um 1664), Marmor- und Stuckarbeiten unter anderem in der Cappella da Sylva in S. Isidoro, in S. Andrea al Quirinale, an der Scala Regia und an der Kathedra Petri aus und blieb bis in die frühen 1670er Jahre für ihn tätig.
- 45 Raffaels Grabinschrift schließt: »Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori« (»Der hier: Raffael ist's, der die Schöpfernatur, da er lebte, / fürchten liess seinen Sieg, und da er starb, ihren Tod«). Die von Annibale: »Arte mea vivit natura et vivit in arte / mens decus et nomen caetera mortis erant« (»Durch meine Kunst lebt die Natur, und es lebt in der Kunst Geist, Rang und Name; das Übrige war des Todes«). Annibale, so heißt es zuvor, komme Raffael in Kunst, Begabung, Ruhm und schließlich im Grab am nächsten. Die Übersetzungen nach BARTELS 2018.
- 46 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 178 (13. September). Sehr wahrscheinlich ist hier der Mäzen und Dichter Paolo Giordano Il Orsini (1591–1656) gemeint, der bekanntermaßen zu den Förderern Berninis zählte. Da er selbst als Künstler dilettierte, ist gut möglich, dass er in Rom eine *Accademia del Nudo* unterhielt, die Beteiligung Annibale Carraccis lässt sich aber aus chronologischen Gründen ausschließen.

- 47 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305. »Il est entré dans la galerie basse, où il y a des copies de la galerie de Farnèse. Il est a considérées avec une très grande attention et, après y être demeuré longtemps, il a dit: »Cela est merveilleux. J'ai vu quatre cents fois les originaux de ces copies et je ne laisse pas de prendre grand plaisir à voir ceci; c'est l'effet du bon. De là, il a monté dans la galerie haute et a vu la chambre qui est auprès, où sont divers tableaux de tous les maîtres. Des grands tableaux, de l'Albane était du bon temps. Il a estimé un *Saint François* du Carrache, un portrait de Dossi, une *Nativité* de Poussin; considérant les Bassan, il a dit »qu'il n'y en avait aucun des Jacques Bassan«. – Entré dans la galerie, le premier tableau qu'il a vu est du Guerchin; il n'en a dit ni bien ni mal. Après, il a vu celui de Poussin, qui est de figures grandes comme le naturel, où est représenté ce maître qui voulait livrer aux ennemis ses jeunes écoliers, enfants des Romains, par qui il est fouetté. Il a dit: *Questo è bello e dipinto della maniera di Raffaello*. [...] Revoyant le tableau de Poussin, il a dit qu'il était un grand homme de se pouvoir ainsi transformer, qu'il était d'une manière tout à fait différente de cette *Nativité*, qui est d'un coloris lombard et l'autre à l'imitation de Raphaël.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250 (11. Oktober).
- 48 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305. »Sortant, il a dit qu'il lui semblait être dans un des palais de Rome; que c'était le premier qu'il eût vu où il n'y eût point d'or.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250. Die dem Hôtel de La Vrillière konzedierte Ausnahmestellung mit ihrer impliziten Kritik an den lokalen Gepflogenheiten der Raumausstattung setzt freilich die bereits besichtigten Pariser Kabinette erheblich herab. Immerhin heißt es zwei Tage darauf auch von der Sammlung des Herzogs von Richelieu: »Voilà comme il faut des cabinets où il n'y ait rien que d'élite.« Ebd., S. 256 (13. Oktober).
- 49 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 299. »[...] »Et pensez-vous, lui ai-je dit, qu'un tableau d'Annibal Carrache ne fût pas plus à estimer?« - Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'oui, et de beaucoup, que si Annibal eût du temps de Raphaël, il eût pu lui donner de la jalousie, à plus forte raison à Véronèse, au Titien et au Corrège, tous lesquels avaient eu le peindre; que Michel-Ange avait eu raison de dire que Dieu n'avait pas permis que es gens sussent dessiner, parce qu'ils eussent été plus qu'hommes. Le Cavalier a ajouté que, qui mettrait des tableaux de tous maîtres en parangon de ceux de Raphaël, ce ne serait qu'une chose, mais qu'en ceux de tous ces autres, il y aurait beaucoup de parties à désirer; que Raphaël avait eu la justesse au dessin, l'habile composition, le costume, la grâce, les beaux habillements, la belle et régulière position des figures selon la perspective, ce que n'avaient point eu tous ces autres; qu'il lui avait à la vérité manqué le beau peindre des Lombards, mais qu'eux de leur côté avaient été disproportionnés, sans dessin, et sans costume; qu'on voit que le Poussin, qui était le plus grand peintre et le plus savant qui fût, après avoir imité un temps le Titien, s'était enfin arrêté à Raphaël, faisant connaître par là qu'il estimait au-dessus des autres. [...] c'est un homme qui a fait son étude sur l'antique, et qui avec cela a eu un grand génie. J'ai toujours fort estimé et m'en suis fait des ennemis à Rome. Il faut, a dit le Cavalier à l'abbé Butti, que vous les voyiez.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 245f. (10. Oktober).
- 50 »À la vérité, il a fait depuis des choses, qui ne sont plus cela; le tableau de la *Femme adultère*, cette *Vierge allant en Égypte* que j'ai vue chez ce marchand et votre *Samaritaine* (se tournant vers moi) ne sont plus de cette force. Il faudrait qu'un homme se sût abstenir au-delà d'un certain temps.« Ebd.

- 51 Zu dieser Serie und ihrer zeichnerischen Vorbereitung LÖHNESEN 1952; GREEN 2000 und zuletzt MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 34–50, S. 262–290. Bekanntlich wurde der Entstehungsprozess von einem umfangreichen Briefwechsel zwischen Poussin und Chantelou begleitet.
- 52 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 64. »Il s'est attaché après au portrait de Léon X qu'il a considéré très longtemps, et puis a dit que Raphaël avait peint ce portrait à la manière du Titien. En a admiré la vérité, la grandeur de manière et la beauté, le velours, le damas, et a dit: ›C'est la plus grande et dernière manière de Raphaël, et plus grande même que celle de cette *Vierge*, montrant la copie de Mignard. Il a considéré fort longtemps celle de Poussin sans demander de qui, et tous l'ont louée beaucoup de sa beauté et de sa grandeur.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88 (25. Juli). Pierre Mignard war im Anschluss an Chantelous Aufenthalt in Rom 1643–44 für diesen als Kopist tätig; FRANKEN 2005, S. 183.
- 53 Zur Sammlung Chantelous, die bei überschaubarem Umfang dessen hohe ästhetische Ansprüche widerspiegelte, siehe SCHNAPPER 1994, S. 234–236; PANTIN 1999, S. 135–146 und BRUHN 2006, S. 340f.
- 54 Dennoch ist er in der Lage, die Hand des Malers zu erkennen: Am 13. Juni »[...] nous sommes allés au noviciat des Jésuites, où il a entendu encore une messe, laquelle finie, il s'est mis à considérer le tableau du grand autel, et a dit qu'il semblait qu'il était de Poussin. Il l'a trouvé fort beau, et l'église aussi.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 57. Bei dem Hochaltarbild handelt es sich um Poussins *Wunder des Hl. Franz Xaver* von 1641, heute im Louvre, Inv. 7289; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 11, S. 184–187.
- 55 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 64; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88. Es handelt sich um Poussins *Selbstbildnis* von 1650 in Paris, Musée du Louvre, Inv. 7302; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 1, S. 154–157.
- 56 Zu deren Rolle in Chantelous Sammlung siehe FRANKEN 2005. Vgl. auch KEAZOR 2012.
- 57 Poussin in seinem Brief an Chantelou vom 22. Juni 1648: »L'invention de couvrir vos tableaux est excellente, et les faire voir un à un fera que l'on s'en lassera moins, car les voyant tous ensemble remplirait le sens trop à un coup.« POUSSIN/BLUNT 1964, S. 130. Selbstredend korrespondieren die Vorhänge auch mit den gemalten Raumbühnen, die Poussin wie schon in seiner ersten Serie für Cassiano dal Pozzo durchweg zentralperspektivisch konzipiert und variantenreich als antike Wohnräume gestaltet hat; siehe hierzu BÄTSCHMANN 1982.
- 58 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 65.
- 59 TUMMERS 2011, S. 103f. und 167 weist auf Aussagen in der Kunstliteratur hin, nach denen die Vertiefung in Parerga von mangelndem Sachverstand zeuge. Indes lässt sich kaum bestreiten, dass im kennerschaftlichen Diskurs gerade der *zweite*, auf unscheinbare oder zunächst übersehene Einzelheiten gerichtete Blick für das Verständnis und die Bewertung des Bildganzen von Bedeutung sein kann.
- 60 Edinburgh, National Gallery of Scotland (Leihgabe des Duke of Sutherland); siehe VERDI 1995, Nr. 55, S. 254f. Die hier als Illustration gewählte seitenrichtige druckgraphische Wiedergabe des Gemäldes von Louis de Châtillon verdeutlicht bei großer Treue zur Originalkomposition die Raumdetails und Faltenwürfe der Figuren, berücksichtigt aber nicht das im linken Bildteil ausgeprägtere Chiaroscuro, wie ein Vergleich der beiden hier nahezu gleichmäßig modellierten Säulen mit den von Poussin gemalten zeigt.

- 61 Zu dieser Rezeptionsvorgabe und ihren Implikationen grundlegend WARNKE 1997. Vgl. RIEGL 1966, S. 129f. und zum Verhältnis von »Format und Maßstab, Fernsicht und Nahsicht« auch FRIEDLÄNDER 1946, S. 50–56.
- 62 Bezeichnend ist Berninis Hinweis zum Poussin in der Sammlung des Herzogs von Richelieu: »Das Pestbild hing ihm zu hoch. In Augenhöhe, meinte er, würde es besser wirken.« CHANTELOU/ROSE 1919, S. 315 (13. Oktober). Dass die dargestellte Räumlichkeit einen bestimmten Betrachterstandpunkt nahelegt, gilt in besonderer Weise für Poussins sorgfältig konstruierte Raumbühnen und Innenräume.
- 63 Aus wahrnehmungspsychologischer Sicht steigert die unmittelbare Nähe zu Bildoberfläche und Farbauftrag die emotionale Spannung des Betrachters und aktiviert seine gesamten Körperempfindungen, nicht zuletzt den Tastsinn; hierzu SCHAWELKA 1993, insbes. S. 495f.
- 64 Es handelt sich hierbei um eine vermutlich frühe Kopie nach Raffaels kleinformatiger *Vision des Ezechiel* (um 1516–17, Florenz, Galleria Palatina), die Poussin 1643 für Chantelou in Bologna erworben hatte und zu der er noch im selben Jahr als Gegenstück eine *Entrückung des Hl. Paulus*, Namenspatron des Auftraggebers, ebenfalls auf Holz ausführte, nachdem er sich nach den genauen Maßen des Raffael-Bildes erkundigt hatte (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, Inv. SN 690). Der durch Analogien im Bildaufbau herausgeforderte Vergleich der beiden Tafeln trug zur Etablierung Poussins als »Raphaël de la France« bei; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 32–33, S. 258–261.
- 65 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66f. »Ils ont vu après *La Pénitence* qu'ils ont aussi regardée très longtemps et admirée. Cependant j'ai fait descendre *L'Extrême-Onction*, et l'ai fait mettre près de la lumière, afin que le Cavalier la pût mieux voir. Il l'a [regardée] debout quelque temps, puis il s'est mis à genoux, pour la mieux voir, changeant de fois à autre de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. À la fin il s'est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu'une belle predication qu'on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, [hier folgen im Manuskript zwei gepunktete Linien, wie um dem Nachhall der Rede Raum zu geben] mais que l'effet s'en ressent au-dedans. – J'ai fait apporter, après, *Le Baptême* aussi auprès de la fenêtre, et j'ai dit au Cavalier que c'était une aube de jour. Il l'a considéré quelque temps assis, puis s'est remis à genoux, a change de place de temps en temps pour le mieux voir, tantôt à l'autre, puis il a dit: »Celui-ci ne me plait pas moins que les autres; a demandé si je les avais tous sept. Je lui ai dit qu'oui. Il ne s'est point lassé de regarder une heure durant. [...] Je lui ai apporté, après, le petit tableau de Raphaël, qu'il a considéré fort longtemps, se retournant de fois à autre vers *L'Extrême-Onction*. [...] Il a vu, après, les deux autres *Sacrements* et les a considérés avec pareille attention que les précédents. [...] Pour *La Cène*, elle a plu beaucoup au Cavalier, et il en a fait remarquer aux seigneurs Paolo et Mattia la beauté des têtes, toutes les unes après les autres, et l'harmonie de la lumière.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 66 Zu diesen Aspekten frühneuzeitlicher Gemälderezeption vgl. WELZEL 2006, zur Aufdeckung der Sakramentsbilder hier S. 121.
- 67 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 67. »Il reprenait tantôt l'un, tantôt l'autre; puis il a dit: »Si j'avais à choisir un de ces tableaux je serais fort empêché«, et montrait celui de Raphaël avec les autres: Je ne saurais, a-t-il dit, lequel choisir. J'ai toujours estimé le seigneur Poussin et je me souviens que le Guide me voulait mal de la façon dont je parlai de son tableau *Martyre de saint Érasme* qui est dans Saint-Pierre, en ayant à son gré trop exagéré la beauté

- à Urbain VIII, à qui je dis: *Se io fossi pittore, quell quadro mi daria gran mortificazione. C'est un grand genie et avec cela il a fait sa principale étude sur l'antique.*« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 68 322 x 189 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40394. Poussin verdankte den prestigeträchtigen Auftrag, ein Altarbild für die Neuausstattung von St. Peter zu malen, wohl Cassiano del Pozzo, damals Sekretär des Kardinals Francesco Barberini. Zum Gemälde jüngst Mickaël Szanto in MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 4, S. 164–166 (mit älterer Literatur).
- 69 Chantelou's Tagebuch, aber auch die frühen Bernini-Biographien, überliefern nicht wenige solcher Unfähigkeitsbeteuerungen des im Übrigen sehr selbstbewusst auftretenden Cavaliere; die rhetorische Selbstverkleinerung ist Teil seiner virtuos gehandhabten Imponiertechnik.
- 70 »Il a dit qu'il était plus né pour être peintre que sculpteur, à cause qu'il a quelque facilité à produire [...]«; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 228 (6. Oktober).
- 71 Vom Paragone mit Valentins ebenfalls 1629 gemalter *Marter der Hll. Processus und Martinianus* berichtet bereits Joachim von Sandrart. Vgl. RICE 1999, zu Poussins Erasmus-Marter hier Nr. 10, S. 225–232. MAHON 1999, S. 38 vermutet, Poussin habe das Kolorit des Altarbildes auf Anraten Berninis heller und kühler gestaltet als noch im *modello*, und postuliert gar einen »moment of friendly aesthetic collaboration between two great artists of the very first rank«.
- 72 »[...] j'ai été bien deux heures à me promener avec lui dans sa salle à discourir de la peinture. Il me souvient, entre autres chausés, qu'il m'a dit que quand on montrait à Michel-Ange Buonarroti quelques ouvrages d'un bon maître, il avait accoutumé de dire: *Questo è d'un gran furbo, d'un gran tristo*. Qu'aux ouvrages médiocres il disait: *È d'un buon uomo; non dan fastidio a nessuno*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 56 (12. Juni). Vgl. den Annibale Carracci zugeschriebenen Ausspruch »*È a chi sa che bisogna dire, non a chi non sa*«; ebd., S. 244 (10. Oktober).
- 73 »Sie haben mir heute größten Verdruss bereitet, indem Sie mir die Fähigkeiten eines Menschen vor Augen führten, der mich erkennen lässt, dass ich nichts weiß.« Vgl. die abweichenden Übersetzungen bei CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66 und SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006, S. 61, Anm. 135. Im Original Italienisch; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89.
- 74 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66f.; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 90.
- 75 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88.
- 76 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 75 (29. Juli). Am 8. September wiederholt Bernini: »Den Auftrag für das Altarbild in St. Peter habe *ich* ihm verschafft!« Ebd., S. 182. Allerdings bezeugt der englische Reisende Richard Symonds starke Vorbehalte Poussins gegen Berninis Kunst; siehe BEAL 1984, S. 143.
- 77 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 90; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 105f.
- 78 »Il a vu ses tableaux et loué ceux qu'il a de Poussin, bien plus que celui du Dominiquin.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 235 (7. Oktober).
- 79 »Il a vu [...] un tableau de Poussin de la *Virgen del pilar*, dont les figures sont bien plus grandes que nature, qu'il a trouvé fort beau et peint avec grande force.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256 (13. Oktober). Gemeint ist die für einen spanischen Auftraggeber gemalte *Marienvision des Hl. Jakobus maior*, um 1629–30, Paris, Musée du Louvre, Inv. 7285.
- 80 PANOFKY 1998, S. 919, Anm. 39. Vgl. auch BRUHN 2006, S. 356.

- 81 Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um das auf Anregung Chantelous entstandene Selbstbildnis, das Poussin 1649 einem anderen bedeutenden Förderer, dem Bankier Jean Pointel, überließ und das nach dessen Tod 1661 von dem Seidenhändler Serisier erworben wurde, der ebenfalls über eine ansehnliche Sammlung von Poussin-Bildern verfügte. Es befindet sich heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. 1488.
- 82 »[...] quand nous avons été devant Saint-Merri, j'ai proposé au Cavalier de voir quelques tableaux qui étaient là chez un marchand, sans dire de qui, et nous sommes montés chez le sieur Serisier que je priai de me faire voir le tableau de *La Reine Esther*. Ayant levé le rideau qui le couvrait, le signor Paolo a dit d'abord: »Il est du signor Poussin.« Son père l'a regardé longtemps sans rien dire, et avec très grande attention, puis a dit: »Voilà un très beau tableau, et peint de la manière de Raphaël.« Il lui a montré, après, sa *Vierge à mi-corps* qu'il a regardée aussi assez longtemps, et a dit qu'il ne fallait pas voir celui-là après l'autre. Il a vu ensuite le portrait de M. Poussin peint de sa main. Il a d'abord remarqué qu'il ne ressemblait pas tant que celui que j'ai. Sur cela, j'ai demandé un autre tableau; car l'on ne les voyait que les uns après les autres. Il a fait signe de laisser encore ce portrait, et l'a regardé avec une attention très grande; à quelque temps, disant une seconde fois de le lui laisser encore. Après, le sieur Serisier a montré les trois petits paysages aussi de M. Poussin. Il les a trouvés beaux [...] Il a vu, après, le grand paysage de la *Mort de Phocion*, et l'a trouvé beau; de l'autre où l'on ramasse ses cendres, après l'avoir considéré longtemps, il a dit: *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là*, montrant la front. Je lui ai dit que ses ouvrages étaient de la tête, ayant toujours eu de mauvaises mains.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 112 (10. August).
- 83 So bei den Karmelitinnen am 16. Juli: »Il n'a point parlé des autres tableaux de Le Brun et de [Jacques] Stella, demandé seulement de qui était le *Dieu ressuscité*, de [Laurent de] La Hyre.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 79. Weitere Beispiele: Eine *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna (»il n'en a rien dit«, 4. Oktober), Guercino in der Galerie La Vrillière (»Il n'en a dit ni bien ni mal«, 11. Oktober), Giulio Romanos *Geburt des Bacchus* in der Sammlung Gamard (»il n'a presque daigné de le regarder«, 12. Oktober), die Kardinaltugenden von Germain Pilon in der Rotunde des Valois der Abteikirche von St. Denis (»il n'a guère considéré«, 29. September) und die *Drei Grazien* von demselben (»il n'a rien dit«, 13. Oktober); ebd., S. 212, 222, 250, 254, 256.
- 84 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 317f.; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 257f. (14. Oktober).
- 85 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 205. »L'on a montré, après, une coupe d'agate, sur laquelle il y a une basse taille de laquelle auparavant j'avais parlé à M. Colbert comme d'un pièce singulière, et dont M. le chevalier Dal Pozzo m'avait montré à Rome un dessin qu'il en fit faire en France, quand il y vint avec M. le légat Barberini. – Le Cavalier a dit que cette coupe était taillée de la même manière que la chaire de Saint-Pierre de Rome, qui est une marque qu'elle est fort antique.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 183f. (15. September).
- 86 Der nur etwa 12 x 8 cm messende Kelch wurde als Teil der Regalia des französischen Königreichs liturgisch genutzt und wird heute im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt. Zur Beurteilung des Objekts in der Frühen Neuzeit bis zur Diskussion durch Nicolas-Claude Fabri de Peiresc und Peter Paul Rubens, die 1644 zur Benennung als »Ptolemäisch« führte, siehe INGLIS 2016, S. 30.

- 87 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 94f. »Il a vu ensuite l'appartement haut et les tableaux qui y sont restés, s'est arrêté à en considérer un de Paul Véronèse. Il a dit que le cardinal [...] en avait l'original, que celui-ci n'était qu'une copie; que les tableaux de Véronèse étaient estimés pour le coloris, mais qu'il n'y avait aucun décor ni costume dans les ouvrages des peintres qui avaient travaillé hors de Rome; que cela se connaissait dans ce tableau qui est une *Nativité*, la Vierge étant sans noblesse et les pasteurs sans décence.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 108 (6. August).
- 88 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 96f. »[...] quand il a été levé, nous nous y en sommes allés et avons vu, dans une maison près des Jésuites de la rue Saint-Antoine, un grand tableau de Paul Véronèse où sont représentés les enfants de Zébédée, que leur mère présente à Notre-Seigneur. Le Cavalier a regardé ce tableau fort longtemps de près, puis de loin; après il s'est rapproché, et enfin a dit: ›Voilà un beau tableau, mais il a été fait en huit jours au plus.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110 (9. August).
- 89 Das 194 x 337 cm messende Gemälde befindet sich heute im Musée de Grenoble.
- 90 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 97. »Ce n'est pas, a-t-il, qu'on ne voie quelques tableaux de Véronèse et bien peints et bien dessinés, mais ils sont de petit en petit nombre. La reine de Suède en a quelques-uns de ceux-là. Elle aime fort cette manière, et elle pourrait acheter ceux-ci.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110 (9. August).
- 91 »Je ne veux pas les mépriser, mais si je pouvais vous faire donner par la reine de Suède 1000 écus du grand et 150 pistoles du petit, je le tiendrais bien payés; qu'encore ce qu'il veut faire est de ne point parler de la beauté et dire seulement que ce sont des originaux de Paul Véronèse.« Ebd. Hier handelt es sich um die einzige konkrete Preistaxierung eines Gemäldes durch Bernini, die das *Journal* überliefert.
- 92 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 300 (10. Oktober). Zu den Veronese-Gemälde im Besitz der Christine von Schweden, darunter die vier heute in der Londoner National Gallery aufbewahrten Liebesallegorien, siehe MONTANARI 1998, S. 360–364.
- 93 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 299f. »J'oubliais à noter qu'il a dit que Véronèse et le Titien prenaient quelquefois les pinceaux et faisaient des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie de peindre; que cela était cause qu'il y avait une notable différence dans leurs ouvrages, don't ceux qui avaient été étudiés étaient quelquefois incomparables, et d'autres quelquefois n'avaient que le peindre, sans dessin ni raisonnement; que la reine de Suède avait neuf ou dix Véronèse bons et mauvais; qu'il y en avait seulement trois fort bons.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 246 (10. Oktober).
- 94 Hierzu grundlegend SOHM 1991.
- 95 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 295f. »Il en a loué le grand faire, mais il a trouvé dans cette ouvrage diverses parties estropiées, des mains mal dessinées. [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober). Weitere Veronese-Kritik ebd., S. 243–246. Das 454 x 974 cm messende Gemälde von 1570 befindet sich im Salon d'Hercule des Schlosses von Versailles; zur Erwerbungs- und Rezeptionsgeschichte DUCAMP 1997.
- 96 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 296. »L'on a vu ensuite un autre tableau de Véronèse, qui a été à M. Fouquet, où est peinte une *Andromède secourue par Persée*, lequel est bien peint comme le sont la plupart des ouvrages de ce peintre; mais le Cavalier a trouvé que le Persée est dans une étrange posture et comme en un monceau. J'ai montré une jambe gauche de l'Andromède qui m'a semblé fort mal dessinée.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober).

- 97 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 319. »Le Cavalier a dit de celui de *Suzanne* que qui donnerait d'une lancette dans son bras, il en sortirait du sang; qu'une des têtes de vieillard est admirable, que pour le dessin régulier, il ne le fallait pas chercher dans ces ouvrages, ni la position suivant la perspective [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 259 (14. Oktober).
- 98 So heißt es in den dessen Lehrgedicht *De Arte Graphica* angehängten, von Roger De Piles edierten *Sentimens de Charles Alphonse Dufresnoy sur les Ouvrages de principaux & des meilleurs Peintres des derniers Siècles*: »PAUL VERONESE a esté tres-gracieux dans ses Aïrs de femmes, avec un grande diversité de Draperies luisantes & une vivacité & facilité incroyables: toutefois sa Composition est barbare, et son Dessen n'est point correct, mais le Coloris & tout ce qui en depend est si admirable dans ses Tableaux, qu'il surprend d'abord, & fait oublier les autres Parties qui y manquent.« DUFRESNOY 1668, S. 163.
- 99 Zum intensiven Kulturaustausch zwischen Paris und Venedig im 17. Jahrhundert MICHEL 2004; DE FUCCIA 2016. Zur Sammlungsgeschichte Paolo Veroneses HABERT 2011, insbes. S. 306–311 und DE FUCCIA 2014.
- 100 »Mignard a envoyé montrer au Cavalier un tableau de Véronèse qui est à lui. C'est un *Moïse trouvé sur les eaux*. M. de Créqui m'a demandé ce que je l'estimais. J'ai dit qu'il valait bien six cent écus. J'en donnerais bien cent cinquante juste«, a-t-il répondu.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 263 (17. Oktober).
- 101 Es dürfte sich um das schließlich in königlichen Besitz gelangte mittelgroße Bild (119 x 115 cm) handeln, heute in Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. A 139.
- 102 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 85.
- 103 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 146. »Le soir, M. de Ménars est venu; il a fait apporter un petit tableau d'Annonciation, pour le montrer au Cavalier. Après l'avoir vu, il a dit qu'il était de l'Albane. Il lui en a demandé un mot d'écrit de lui, qu'il lui a donné et a ajouté: *Mi piace assaissimo*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 144 (28. August).
- 104 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 315f. »J'oubliais à dire, qu'à l'issue du diner, l'abbé Butti est venu et a montré une grande liste de tableaux que j'ai reconnus être ceux de Gamard. Il lui a dit que Tonti le priaît d'écrire au bas qu'il les avait trouvés beaux, ce qu'il a fait; et au sujet d'un portrait qu'il lui avait montré comme le portrait d'Annibal Carrache, à cause que le Cavalier avait dit que ce n'était pas le portrait de ce grand peintre, l'abbé l'a prié de mettre qu'il était de sa main.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256f. (13. Oktober).
- 105 Vgl. Berninis Begeisterung über das von Le Pautre umgebaute Hôtel de Beauvais: »Le Cavalier a dit qu'il ne croyait pas qu'il y eût maison à Paris où les appartements fussent de si belle proportion et si commodes. M^{me} Beauvais l'a prié de le dire au Roi.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 260 (14. Oktober).
- 106 WARWICK 2000, S. 80 mit Anm. 23, S. 231.
- 107 Hinter der auf den 5. März 1679 datierten Sammelexpertise stand möglicherweise die Absicht, das Bild an den Marchese del Carpio zu verkaufen, der sich einen Correggio für seine Sammlung wünschte; siehe MAZZA 2009, S. 67f. Durch einen Hinweis Carlo Cesare Malvasias gelangte Resta später selbst zu der Einsicht, dass es sich bei dem Gemälde um ein Werk von Lelio Orsi handeln müsse. Es wird heute im Museo Gonzaga in Novellara aufbewahrt (Inv. 286 D). Interessanterweise bezog sich einer der Unterzeichnenden, der Sieneser Maler Giuseppe Pinacci, zum Vergleich auf ein Gemälde in der Galleria Borghese, das heute ebenfalls Orsi zugeschrieben ist. Carlo Maratti hatte für Daniele da Volterra plädiert. Eine ausführliche Diskussion des Falls mit Überlegungen zur Expertise

- im ausgehenden Seicento bietet ZERI 1976. Vgl. den Kommentar bei WARWICK 2000, S. 80f. mit erneuter Transkription der Unterschriftenliste S. 231f., Anm. 28, sowie MAZZA 2009 und PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, S. 17.
- 108 Resta integrierte diese *pareri* in seinen erhaltenen Klebeband *Correggio a Roma*, der Indizien für einen Aufenthalt des emilianischen Malers in Rom zusammenträgt und sich dabei nicht zuletzt auf visuelle Argumente stützt; siehe WARWICK 2000, S. 81. Vgl. hierzu ausführlich den Beitrag von Irina Schmiedel in diesem Band.
- 109 Im Fall des Verkündigungsbildes bereitete es dem Padre Resta trotz des erheblichen für die Umfrage betriebenen Aufwandes keine Probleme, seine eigene Meinung zu dessen Autorschaft zu revidieren, nachdem ihn Carlo Cesare Malvasia auf Lelio Orsi aufmerksam gemacht hatte und er selbst auf seiner Studienreise nach Norditalien Werke dieses emilianischen Malers kennengelernt hatte. Explizit räumte er seinen Irrtum im Kommentar zu einer Zeichnung Orsis in seinem Klebeband *Galleria Portatile* ein, wo er auch die Gründe für seinen Sinneswandel transparent machte; MAZZA 2009, S. 66.
- 110 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 287. »Il y a vu le tableau de Titien envoyé par le prince Pamphili, lequel il a trouvé en mauvais état, nonobstant ce qu'on a fait pour le raccommode. Il a demandé du charbon, avec quoi il a marqué d'une étoile ce qu'il a jugé le meilleur, soit buste, soit statue, mais le nombre en a été petit. [...] Arrivés dans l'appartement de la Reine [...] il a marqué d'une étoile, comme il avait fait au palais Mazarin, ce qu'il a trouvé de plus beau entre les statues et bustes du Roi. La première statue qu'il a marquée ç'a été la *Diane*, les deux *Faunes* qui dansent, une *Amazone*, le *Bacchus* et quelques bustes.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 238f. (8. Oktober). Vgl. hierauf nochmals bezugnehmend CHANTELOU/ROSE 1919, S. 318: »[...] natürlich war es ihm nicht entgangen, daß die untere Hälfte der Poppea von geringerer Hand stammte als die obere, und auch sonst fand er mancherlei schwache Partien, die entweder vom Meister selbst vernachlässigt oder durch Gesellenhand verdorben waren.« »[...] il avait fait voir à M. du Metz, qu'il avait marqué les statues et bustes qu'il estime davantage, la *Diane*, les *Faunes*, cette *Amazone* et la *Poppée*, mais il a dit que le bas de la figure n'était pas du même qui fait le haut; qu'il s'en voyait d'autres où de grands maîtres avaient négligé de certaines parties et où d'autres moindres ouvriers avaient mis la main.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 258 (14. Oktober).
- 111 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 97 (30. Juli).
- 112 Ebd., S. 76f. (15. Juli).
- 113 Ebd., S. 48 (6. Juni). Auch mit dieser Praxis der spontanen Skizze auf Boden oder Wand erweist sich Bernini als Nachahmer Michelangelos. Überliefert ist eine direkt auf den Putz gezeichnete Darstellung des hl. Joseph mit dem Jesuskind in der Kapelle des Palazzo Chigi in Ariccia.
- 114 »Il m'a dit qu'il serait bien aise de voir ceux qu'on destine pour cela, qu'il en dirait son avis.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 204 (26. September).
- 115 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 248; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 211 (29. September). Vermutlich das verlorene Gemälde von 1663, Prototyp zahlreicher weiterer Darstellungen Ludwigs XIV. zu Pferde von Le Brun und seiner Werkstatt; vgl. GADY/MILOVANOVIC 2016, Nr. 165, S. 314; BURCHARD 2016, S. 32–44.
- 116 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 302; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 248 (11. Oktober). Das für den Grand Salon des Schlosses als krönender Abschluss der Raumaustattung (1657–61) bestimmte, aber nie ausgeführte Projekt einer Darstellung des Palastes der Sonne mit den vier

- Jahreszeiten ist durch eine Reihe zeichnerischer Vorstudien und durch Gérard Audrans Kupferstich (1681) nach dem endgültigen Entwurf überliefert, siehe GADY/MILOVANOVIC 2016, Nr. 84–89, S. 224–229.
- 117 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 24. »Il a beaucoup examiné l'église et a monté au haut de la coupe pour voir ce que Mignard y a peint.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 58 (13. Juni).
- 118 Die Königinmutter Anna von Österreich beauftragte Pierre Mignard 1663 mit dieser ersten monumentalen Kuppelausmalung in Paris, für die ihm die Erfahrungen seines langjährigen Rom-Aufenthaltes (1635–57) sicherlich zugute kamen. Nach ihrer Vollen- dung erregten die Fresken die Bewunderung des Hofes, wozu Mignards Freund Molière durch sein 1669 publiziertes Lobgedicht beitrug, und verschafften ihm den Auftrag Colberts, das Gewölbe seiner Grabkapelle auszus schmücken; siehe MÉROT 1995, S. 271–273.
- 119 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 294. »[...] nous sommes montés sur la palque pour voir la coupe de Mignard que nous avons trouvé là. Le Cavalier, l'ayant très longtemps considérée et en différent lieux, a dit que c'est un très bel ouvrage et qu'on pouvait presque dire que un peintre qui n'avait point peint de coupe n'était pas tout à fait peintre; que cet ouvrage était riche sans confusion. Il a dit la difficulté qu'il y a dans ces grands ouvrages, où il faudrait, s'il se pouvait, des pinceaux d'une aune de long, où l'on n'a pas la place de se retirer et où l'on ne voit pas de près ce que l'on fait, les parties étant si grandes; que quand le cavalier Lanfranco retouchait la coupe de Sant'Andrea della Valle, il avait de grosses broses pour pinceaux attachées au bout d'une perche, laquelle était si longue qu'il fallait la tenir à deux hommes, qu'il guidait et qu'il retouchait de cette sorte, >ce qui est un faire, a-t-il dit, de grande contrainte et de grande difficulté.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 242 (9. Oktober). Vgl. zu Lanfrancos souveräner Freskierpraxis BELLORI 1672, S. 381: »La sua maniera ritiene li principii, e l'educatione della scuola de' Carracci, e prevale nell'idea, e dispositione del Correggio, non però con modo si fornito, e sfumato, ma risoluto di pratica. Riuscì egli nel colorire in grande, e nelle distanze, e com'egli diceva che l'aria dipingeva per lui.«
- 120 Hierzu grundlegend SOHM 1995. Auch MOLIÈRE 1669, S. 18f. hebt auf die Schwierigkeit der Freskomalerei ab: »Mais la Fresque est pressante, & veut sans complaisance / Qu'un peintre s'accomode à son impatience; / La traite à sa manière, & d'un travail soudain / Saisisse le moment, qu'elle donne à sa main. [...] Une main prompte à suivre un beau feu qui la guide, / Et dont come un éclair, la justesse rapide / Répande dans ses fonds, à grands traits non taster, / De ses expressions les touchants beautez. [...] Cent doctes mains chez elle ont cherché la louange; / Et lules, Annibal, Raphaël, Michel-Ange, / Les Mignards de leur siècle, en illustres Rivaux, / Ont voulu par la Fresque anoblir leurs travaux.«
- 121 »[...] qu'Annibal Carracche disait souvent que qui n'avait pas peint à fresque ne pouvait pas être appelé peintre.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 280 (20. Oktober).
- 122 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 294; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 242 (9. Oktober).
- 123 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 301. »[...] que c'était le moyen de faire quelque chose de grand et de concerté, et que ce que l'on ordonne autrement ne se trouvait jamais beau, n'y ayant que le particulier, qui n'est que le moins considerable.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 247 (10. Oktober).
- 124 Indem sie die Bedeutungsaspekte des Begriffs *macchia* seit Leone Battista Alberti und besonders bei Filippo Baldinucci nachzeichnete, konnte Claudia Lehmann anhand dieser Passage des *Journals* zeigen, dass sich Berninis Verwendung des Begriffs weniger aus dieser italienischen Tradition als vielmehr im Kontext des zeitgenössischen kunst-

- theoretischen Diskurses in Frankreich erklären lässt, korrespondiert er doch mit dem bei Duquesnoy, De Piles oder Testelin nachweisbaren *faire de masses*, das Anordnen von Figurengruppen als Teil der *disposition*. Auf überzeugende Weise wird die Adaption des Arbeitens *alle macchie* von ihr vor dem Hintergrund der Etablierung monumentaler Freskomalerei im Paris der 1660er Jahre gedeutet, siehe LEHMANN 2015.
- 125 Die beiden 1665 ausgeführten Gemälde sind Teil des Zyklus mit Taten Alexanders des Großen und messen 470 x 1209 und 450 x 707 cm; Paris, Musée du Louvre, Inv. 2894 und 2898. Siehe hierzu zuletzt die Beiträge von Thomas Kirchner und Olivier Bonfait in GADY/MILOVANOVIC 2016, S. 27–43.
- 126 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 295. »Le Cavalier l'a encore regardé fort longtemps, se retirant dans tout l'éloignement qu'il a pu. Après, il a dit à diverses fois *È bella, è bella*. Il avait été mis une toile par dessus en forme de plafond pour ramasser les rayons de la vue. Il l'a fait ôter et l'a encore regardé longtemps après.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober).
- 127 So meint auch der König einmal beiläufig: »il ne loue pas beaucoup de choses.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 153 (3. September). Für Chantelou ist das Anlass, Bernini aufzufordern, sich mehr anzuschauen und demonstrativ Beifall zu spenden; vgl. ebd., S. 154 (4. September). Der Marschall von Gramont grollt, »le Cavalier ne louait rien, que l'on le lui rendait«, worauf ihm Chantelou entgegenhält, Bernini lobe eben nur, was es verdiene, verliere aber über Tadelnswertes kein Wort; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 214 (30. September).
- 128 So auch bei der offiziellen Visite in den Gobelins-Werkstätten am 6. September: »Il a fort loué les dessins et tableaux de M. Le Brun et la fertilité de son invention.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 161. SCHNEIDER 2006, S. 428f. spricht dennoch von einer »geradezu inszenierten Opposition zu Le Brun« und einem »Affront« gegen diesen während des Akademiebesuchs.
- 129 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 105f.
- 130 Vorwürfe gegen Le Brun: ebd., S. 105 (4. August), 109f. (9. August), 111 (10. August), 154 (4. September), 260 (14. Oktober).
- 131 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 42. »Il parla après de quelques dessins que Mignard lui avait montrés chez lui, et dit qu'il avait un plaisir extrême de voir ces premières productions d'esprit des grands hommes; que c'était là qu'on voyait la splendeur d'une idée nette, claire et noble; que Raphaël avait eu l'esprit si beau, que sa première imagination était arrêtée comme les ouvrages les plus achevés du monde, et dit même que ces dessins des grands maîtres étaient, en quelque sorte, plus satisfaisants que les ouvrages qu'il avaient depuis exécutés dessus avec étude. Nous lui dîmes que, quand il voudrait, nous lui en ferions voir une très grande quantité de bons des plus grands maîtres que Jabach avait ramassés de tout côtés.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 71 (6. Juli). Der aus Köln stammende Bankier und Kunsthändler Everhard Jabach war 1671 gezwungen, seine Sammlung, darunter über 5000 Zeichnungen, an das Cabinet du Roy zu verkaufen. Danach gelang es ihm, eine zweite umfangreiche Sammlung aufzubauen; siehe MONBEIG-GOGUEL/VIATTE 1978 und PY 2001.
- 132 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 306f. »On a vu quantité de dessins de tous les maîtres. Le Cavalier a dit qu'il n'y avait aucuns dessins où l'on pût être moins trompé que ceux d'Annibal Carrache, pour ce qu'ils étaient moins finis et pouvaient plus difficilement être copiés. Il en a vu un grand nombre qu'il a dit n'être que des copies. Il y en a quelques-uns de Raphaël extraordinairement beaux, comme celui de *Attilla*. Jabach a dit qu'il lui coûtait cent pistoles, de feu M. Du Fresne. Il a [vu] celui de Poussin d'*Armide important Renaud*,

- don't le tableau est en France, quantité de Jules Romain, du Titien, de Véronèse et autres maîtres. Enfin, il s'est levé brusquement, et a dit qu'il avait les yeux las de voir tant de belles choses [...]» CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 251 (11. Oktober). Der großformatige *modello* Raffaels zum Fresko mit der *Begegnung Leos des Großen mit Attila* in der Stanza d'Eliodoro im Vatikan (1513–14) gelangte mit anderen Glanzstücken der Jabach-Sammlung in den Louvre (Inv. 3873); die Herkunft des Blattes aus dem Besitz von Raphaël Trichet Du Fresne (1611–1661), des Herausgebers von Leonardo da Vincis Malerei-Traktat, ist einzig durch Chantelou bezeugt.
- 133 Beim Verkauf seiner Sammlung an den König behielt Jabach nicht nur die von ihm besonders geschätzten Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis für sich, sondern auch etliche Originalblätter Raffaels, welche er unbemerkt durch Kopien Giulio Romanos ersetzte; siehe Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in SCIOLLA 1992, S. 96.
- 134 Hierzu TUMMERS 2011, S. 63f.
- 135 Vgl. ebd., S. 82.
- 136 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 272. »Je lui ai dit à ce sujet que ce portrait de Léon X, qui est à Rome, n'est pas réputé l'original, qu'il y en a un à Florence, et lui ayant conté l'histoire que rapporte Giorgio Vasari, il m'a reparti que celui qui est à Farnèse est si beau qu'on ne peut pas s'imaginer que se ne soit l'original.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 227 (6. Oktober).
- 137 Raffaels Gemälde von 1518 befindet sich in den Uffizien, Andrea del Sartos Kopie von 1525 in Neapel, Museo del Capodimonte. Vgl. VASARI/FESER 2005, S. 52–55 und S. 114f., Anm. 189.
- 138 Die Episode war sehr populär und wurde unter anderem von Filippo Baldinucci, Roger De Piles und Jean-Baptiste Du Bos in Bezug auf die Täuschungskraft hervorragend ausgeführter Kopien zitiert; MULLER 1989, S. 144f.
- 139 Meine Übersetzung. »Lui ayant dit ensuite ce que le même Giorgio Vasari a rapporté de la copie qu'Andrea Del Sarto fit de ce portrait, il m'a conté qu'un des qu'un des siens, qui dessinait nettement, ayant fait un jour une copie d'un portrait de sa main, lequel il retoucha, il ne reconnaissait pas après lui-même l'original de la copie.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 227 (6. Oktober). CHANTELOU/ROSE 1919, S. 272 und SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006, S. 205 sind hier missverständlich. Von Bedeutung ist zum einen, dass Chantelou und nicht Bernini die Erzählung Vasaris referiert (dieser besaß die *Vite* zwar vermutlich selbst, die von ihm im *Journal* erzählten Anekdoten von Renaissance-Künstlern scheinen aber alle auf oraler Tradition zu beruhen), zum anderen, dass Bernini unmittelbar mit dem Beispiel der Kopierpraxis in der eigenen Werkstatt repliziert, wie um seinen Irrtum zu entschuldigen.
- 140 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63 (25. Juli). Ganz ähnlich ist die Geschichte von einem von Mönchen in Rom eifersüchtig vor der Öffentlichkeit verborgenen Raffael, der sich beim schließlichen Verkauf als schwache Kopie erweist. Berninis Kommentar: »Ihr hättet besser daran getan, ihn zu verstecken!« S. 270 (5. Oktober).
- 141 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63. »[...] qu'il fallait pas regarder au nom, mais à l'ouvrage.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 87 (25. Juli).
- 142 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63f. »Je lui ai dit, au respect du mien, que c'avait été un nommé Du Laurier, français, élève du Guide, qui m'en avait donné l'avis; qu'il avait dit que le temps était favorable pour l'acheter; que le cardinal Antoine étant à Bologne, et que, comme il commandait l'armée contre le duc de Parme et autres princes ligués, l'on craignait qu'il ne voulût avoir ce tableau pour une pièce de pain; que c'était un tableau connu et que le Guide ne voyait jamais qu'à genoux. Le Cavalier a dit qu'en cela, plus qu'en toute autre

- chose, il s'assurera de sa beauté [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 87. Ein in Bologna tätiger Maler namens Du Laurier ist nicht bekannt, Stanić lässt die Stelle unkommentiert. Bei dem von Chantelou erwähnten Reni-Schüler könnte es sich aber um Michele Desubleo, eigentlich Michel de Sobleau (1602–1676) handeln – gut zwei Jahrzehnte nach dem Erwerb des Bildes mag der Sammler den Namen nicht mehr genau erinnert haben.
- 143 Im Original Italienisch, siehe folgende Anmerkung.
- 144 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66. »Puis il a dit: *lo stimo questi quadri come se fossero di qual si voglia pittore che sia stato al mondo*. Voyant qu'il demandait sur quoi était peint le tableau de Raphaël, je l'ai tiré de sa boîte pour lui montrer que c'était sur une table de bois avec des traverses. Je lui ai fait remarquer avec combien de force il est peint. Il a dit que cela est d'autant plus extraordinaire que ce tableau est fini.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 145 »Indeed, it appears that some sharp-eyed connoisseurs were not only able to distinguish deceptive copies without knowing the original, but that they could also make distinctions not discussed in the art-theoretical texts, such as recognizing a spoiled original.« TUMMERS 2011, S. 74.
- 146 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 263f., dort lautet die italienische Phrase am Schluss: »Questo lo piaceva assai.« Sie wurde nach Stanićs Lesart korrigiert und ist wohl als augenzwinkernde Bezugnahme auf Chantelous Empfindlichkeit gegenüber Veroneses Decorumsverstößen zu verstehen; vgl. hierzu den Stellenkommentar bei CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 334. »Nous avons retrouvé celui de Titien assez gâté, nonobstant ce qui a été fait. L'Albane est un peu mieux. Le garde-robe nous en a montré un pareil de l'Albane, mais de figures plus petites, lequel le Cavalier a dit être l'original; il a montré ensuite une *Vierge* du Guide, où est un petit Christ dormant; la Vierge moins qu'à mi-corps et en acte d'adoration. Le Cavalier a admire ce tableau et a dit qu'il avait été fait autrefois pour Urbain VIII, qui n'était encore que nonce à Bologne. L'on lui a montré ensuite le tableau de Raphaël donné par défunt M. de Fontenay à M. le cardinal Mazarin, et qui est pareil à celui qu'avait M^{me} Des Ouches, homis qu'en celui-ci la figure de saint Jean n'est pas achevée. Le garde-robe ayant dit que celui-ci est l'original, la Cavalier a montré une main, et a dit: »À ces parties, l'on connaît qu'un tableau n'est pas original; cela, a-t-il dit, n'a jamais été peint de Raphaël. Il faut que ce soit de Jules Romain.« Il a trouvé la sainte Élisabeth fort belle, et, montrant comme elle est habillée, il a dit: »Voilà comment le signor Poussin drapé ses draperies.« Le garde-robe lui a fait voir après un portrait de vieille, qu'il a dit être celui de la mère de Michel-Ange et fait de sa main. Le Cavalier a assuré qu'il n'était pas peint de lui. Après, il a vu un *Christ mort* en raccourci, d'Andrea Mantegna, avec quelques autres figures. Il n'en a rien dit. Il a vu après un tableau de la *Naissance de la Vierge*, de Paul Véronèse, où il a mis sur le devant un chat et des poules. Il s'est tourné devers moi, et en riant, il m'a dit: *Questo le piacerà assai*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 221f. (4. Oktober).
- 147 Ebd.
- 148 »Je lui a dit qu'à Paris, il y avait dix ou douze cabinets où il y avait de beaux tableaux, que depuis quinze ou vingt ans, l'on n'avait point épargné l'argent pour en tirer de Rome, de Venise et autres lieux d'Italie [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256 (13. Oktober).
- 149 Einmal räumt Bernini ein, bewusst geschmeichelt zu haben; vgl. CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 163 (7. September).

Bibliographie

- ALBL/AGGUJARO 2016: Stefan Albl und Alina Aggujaro (Hg.), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, Rom 2016.
- BÄTSCHMANN 1982: Oskar Bätschmann, *Diskurs der Architektur im Bild. Architekturdarstellungen im Werk von Poussin*, in: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, hg. von Carlpeter Braegger, München 1982, S. 11–48.
- BALDINUCCI 1681: Filippo Baldinucci, *Lettera, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, all'illustrissimo, e clarissimo Signor Marchese e Senatore Vincenzo Capponi*, Rom 1681.
- BALDINUCCI 1682: Filippo Baldinucci, *Vita Del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino Scultore, Architetto, e Pittore*, Florenz 1682.
- BARTELS 2018: *Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden. Gesammelt, übersetzt und erläutert von Klaus Bartels*, 5., durchgesehene Auflage, Darmstadt/Mainz 2018.
- BEAL 1984: Mary Beal, *Richard Symonds in Italy. His Meeting with Nicolas Poussin*, in: *The Burlington Magazine* 126, 1984, S. 139–144.
- BELLORI 1672: Gio[van] Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rom 1672.
- BELLORI/OY-MARRA 2018: Giovan Pietro Bellori, *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten. Neu übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow*, herausgegeben, eingeleitet, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018.
- BERGER 2009: Robert W. Berger, *Charles Le Brun's Lost Equestrian Painting of Louis XIV (1663). A Reconstruction*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, S. 274–286.
- BERNINI 1713: *Vita Del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino Descritta da Domenico Bernino, suo Figlio*, Rom 1713.
- BERNINI/MORMANDO 2011: Domenico Bernini, *The Life of Gian Lorenzo Bernini. A Translation and Critical Edition, with Introduction and Commentary*, by Franco Mormando, University Park 2011.
- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Rom 2017.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

- BOREA/GASPARRI 2000: Evelina Borea und Carlo Gasparri (Hg.), *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst.-Kat. Rom, 2 Bde., Rom 2000.
- BREJON DE LAVERGNÉE/VOLLE 1988: Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle (Hg.), *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, Paris 1988.
- BROWN 1995: Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton 1995.
- BRUHN 2006: Matthias Bruhn, *Unter Kunstfreunden. Die Sammlung Paul Fréart de Chantelou und das Nachleben Nicolas Poussins*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 337–357.
- BURCHARD 2016: Wolf Burchard, *The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*, London 2016.
- CHANTELOU/ROSE 1919: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose, München 1919.
- CHANTELOU/STANIĆ 2001: Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition du Milovan Stanić, Paris 2001.
- CHAPMAN/WESTSTEIJN/MEIJERS 2019: H. Perry Chapman, Thijs Weststeijn und Dulcia Meijers (Hg.), *Kennerschap en kunst. Connoisseurship and the Knowledge of Art*, Leiden/Boston 2019.
- COLANTUONO 1997: Anthony Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997.
- COSTA 2017: Sandra Costa, *Il »comune giudizio universale« e i criteri di valutazione dell'arte*, in: *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI–XVIII secolo)*, hg. von Sandra Costa und Giovanna Perini Folesani, Bologna 2017, S. 59–102.
- COTTÉ 1988: Sabine Cotté, *Un exemple du »goût italien«: La galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, hg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle, Paris 1988, S. 39–46.
- CUREAU DE LA CHAMBRE 1685: [Pierre Cureau de la Chambre,] *Preface Pour Servir A L'Histoire De La Vie Et Des Ouvrages Du Cavalier Bernin / Éloge de M. le Cavalier Bernin*, Paris 1685.
- DE FUCCIA 2014: Laura De Fuccia, *Paolo Veronese, maestro di eleganza alla corte francese nel Seicento*, in: *artibus et historiae* 35, 2014, S. 123–139.

- DE FUCCIA 2016: Laura De Fuccia, Venezia e Parigi, 1600–1700. La pittura veneziana e la Francia: fortuna e dialoghi, Genf 2016.
- DUCAMP 1997: Emmanuel Ducamp (Hg.), »Le Repas chez Simon«. Véronèse, histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre, Paris 1997.
- DUFRESNOY 1668: L'art de peinture. Trad. en françois, avec des remarques de Charles Alphonse Du Fresnoy [übersetzt und kommentiert von Roger de Piles], Paris 1668.
- ELSIG 2009: Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall und Philippe Sénéchal, mit Philippe Bordes, Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques, in: *Perspective* 3, 2009, S. 344–356.
- FRANKEN 2005: Michiel Franken, »Pour mon honneur et pour vostre contentement: Nicolas Poussin, Paul Fréart de Chantelou and the Making and Collecting Copies, in: *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, hg. von Marieke van den Doel, Amsterdam 2005, S. 181–189.
- FREEDBERG 2006: David Freedberg, Why Connoisseurship Matters, in: *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and His Colleagues in Honor of Hans Vlieghe*, Bd. 1, hg. von Katlijne van der Stighelen, Turnhout 2006, S. 29–42.
- FRIEDLÄNDER 1946: Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich 1946.
- FRIGO 2012: Alberto Frigo, Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur, in: *Journal of the History of Ideas* 73, 2012, S. 417–436.
- GADY/MILOVANOVIC 2016: Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619–1690)*, Ausst.-Kat. Paris, Paris 2016.
- GAGE 2009: Frances Gage, Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies, in: *The Academia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hg. von Peter M. Lukehart, New Haven u.a. 2009, S. 247–287.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park 2016.
- GIBSON-WOOD 1988: Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York/London 1988.
- GIBSON-WOOD 2000: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson. *Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven/London 2000.
- GINZBURG 2017: Carlo Ginzburg, Ekphrasis et connoisseurship, in: *Comment lire les images?*, hg. von Emmanuel Alloa, Dijon 2017, S. 119–144.

- GREEN 2000: Tony Green, Nicolas Poussin Paints the Seven Sacraments Twice. An Interpretation of Figures, Symbols and Hieroglyphs, together with a Running Commentary on the Paintings, the Drawings and the Artist's Letters, Lancaster 2000.
- GUICHARD 2007: Charlotte Guichard, Connoisseurship and Artistic Expertise. London and Paris, 1600–1800, in: *Fields of Expertise. A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to Present*, hg. von Christelle Rabier, Newcastle 2007, S. 173–191.
- HABERT 2004: Jean Habert, La peinture vénitienne du XVI^e siècle dans les collections royales, de François I^{er} à Louis XIV, in: *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, hg. von Gennaro Toscano, Paris 2004, S. 15–38.
- HABERT 2011: Jean Habert, Le goût pour la peinture de Véronèse en France, in: *Venise & Paris, 1500–1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, hg. von Michel Hochmann, Genf 2011, S. 299–348.
- HAFFNER 1988: Christel Haffner, La Vrillière, collectionneur et mécène, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, hg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle, Paris 1988, S. 29–38.
- HASKELL/PENNY 1982: Francis Haskell und Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1982.
- HOCHMANN 1994: Michel Hochmann (Hg.), *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Ausst.-Kat. Rom, Mailand 1994.
- INGLIS 2016: Erik Inglis, Expertise, Artifacts, and Time in the 1534 Inventory of the St-Denis Treasury, in: *The Art Bulletin* 98, 2016, S. 14–42.
- KEAZOR 2012: Henry Keazor, Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin. Reproduktive versus dokumentarische Kopie, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, hg. von Ariane Mensger, Bielefeld 2012, S. 54–63.
- KOBI 2017: Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des saviors en histoire de l'art*, Rennes 2017.
- KRÜGER 2016: Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016.
- LAVIN 1981: Irvin Lavin, Bernini and the Art of Social Satire, in: *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, Ausst.-Kat. Princeton, hg. von Irvin Lavin, Princeton 1981, S. 25–54.

- LEHMANN 2015: Claudia Lehmann, Bernini's *macchia*, in: *A Transitory Star. The Late Bernini and his Reception*, hg. von Claudia Lehmann und Karen J. Lloyd, Berlin/Boston 2015, S. 95–116.
- LEHMANN/PETRI 2012: Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Der Eklektizismus und seine Verfahren – historisch-methodische Anmerkungen, in: *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, hg. von Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 1–21.
- LÖHNESEN 1952: Hans Wolfgang von Löhneysen, Die ikonographischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der »Sieben Sakramente« des Nicolas Poussin, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 4, 1952, S. 133–150.
- LOIRE 1996: Stéphane Loire, Musée du Louvre, Département des peintures. École italienne, XVII^e siècle, 1. Bologne, Paris 1996.
- LOIRE 2006: Stéphane Loire, Musée du Louvre, Département des Peintures. École italienne, XVII^e siècle, 2. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise, Paris 2006.
- MAHON 1947: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- MAHON 1999: Denis Mahon, Nicolas Poussin. Works from His First Years in Rome, Ausst.-Kat. Jerusalem, Foligno 1999.
- MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956/57: Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura. Pubblicato per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956/57.
- MANGONE 2014: Carolina Mangone, Like Father, Like Son: Bernini's Filial Imitation of Michelangelo, in: *Art History* 37, 2014, S. 666–687.
- MAZZA 2009: Angelo Mazza, Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta, in: Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia, Ausst.-Kat. Bologna, hg. von Anna Ottani Cavina, Turin u.a. 2009, S. 65–69.
- MENSGER 2014: Ariane Mensger, Kennerschaft heute? Impulsreferat, in: *Kunstgeschichte-ejournal* 2014, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/335/>.
- MÉROT 1995: Alain Mérot, *French Painting in the Seventeenth Century*, New Haven/London 1995.
- MICHEL 2004: Patrick Michel, La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, in: *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, hg. von Gennaro Toscano, Paris 2004, S. 39–61.
- MILOVANOVIC/SZANTO 2015: Nicolas Milovanovic und Mickaël Szanto (Hg.), Poussin et Dieu, Ausst.-Kat. Paris, Paris 2015.

- MOLIÈRE 1669: [Jean-Baptiste Poquelin, genannt] Molière, *La gloire du Val-de-Grâce*, Paris 1669.
- MONBEIG-GOGUEL/VIATTE 1978: Catherine Monbeig-Goguel und Françoise Viatte, *Des-
sins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*,
Ausst.-Kat. Paris, Paris 1978.
- MONTANARI 1998: Tomaso Montanari, Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della
storiografia berniniana, in: Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Siena e Roma, hg.
von Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo 1998, S. 329–477.
- MONTANARI 2009a: Tomaso Montanari, Barocchi in barocco: indizi di una persistenza,
in: Federico Barocci 1535–1612. *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*,
Ausst.-Kat. Siena, hg. von Alessandra Giannotti und Claudio Pizzorusso,
Cinisello Balsamo 2009, S. 216–225.
- MONTANARI 2009b: Tomaso Montanari, Il colore del marmo. I busti di Bernini tra
scultura e pittura. Ritratto e storia, funzione e stile (1610–1638), in: *I marmi vivi.
Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Ausst.-Kat. Florenz, hg. von Andrea
Bacchi u.a., Florenz 2009, S. 71–135.
- MONTANARI 2013: Tomaso Montanari, Dalla parte dei moderni: Caravaggio, Bernini e
la libertà dell'artista, in: *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto
della scultura antica*, hg. von Leonarda Di Cosmo und Lorenzo Fatticcioni, Rom
2013, S. 243–258.
- MULLER 1989: Jeffrey A. Muller, Measures of Authenticity: The Detection of Copies
in the Early Literature on Connoisseurship, in: *Retaining the Original. Multiple
Originals, Copies and Reproductions / Studies in the History of Art, Volume 20*,
1989, S. 141–149.
- OSTROW 2006: Steven F. Ostrow, Bernini's Voice: From Chantelou's Journal to the
Vite, in: *Bernini's Biographies. Critical Essays*, hg. von Maarten Delbeke, Evonne
Levy und Steven F. Ostrow, University Park 2006, S. 111–141.
- PANOFSKY 1998: Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschau-
ungen Berninis [1919], in: *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze II*, hg. von
Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, S. 897–935.
- PANTIN 1999: Isabelle Pantin, *Les Fréart de Chantelou. Une famille d'amateurs au
XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans 1999.
- PIERGUIDI 2016: Stefano Pierguidi, Giulio Mancini e la nascita della ›connoisseurship‹,
in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, S. 63–71.
- POUSSIN/BLUNT 1964: Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art. Textes réunis et
présentés par Anthony Blunt*, Paris 1964.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Rom 2013.
- PY 2001: Bernadette Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618–1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris 2001.
- RICE 1997: Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St Peter's. Outfitting the Basilica, 1621–1666*, Cambridge 1997.
- RIEGL 1966: Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966.
- SCHAWELKA 1993: Karl Schawelka, *Zu nah am Bild*, in: *Musis et litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Silvia Glaser und Andrea M. Kluxen, München 1993, S. 491–522.
- SCHLEGEL 1985: Ursula Schlegel, *Bernini und Guido Reni*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 27, 1985, S. 101–145.
- SCHMIDT-LINSENHOFF 1988: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik*, in: *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Andrea Emiliani, Frankfurt am Main 1988, S. 62–70.
- SCHNAPPER 1994: Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle, Bd. 2: Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994.
- SCHNEIDER 2006: Pablo Schneider, *Charles Le Brun versus Gianlorenzo Bernini – Künstlerische Imagination zwischen Lehrbarkeit und Unlehrbarkeit*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 415–433.
- SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006: Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2006.
- SCIOLLA 1992: Gianni Carlo Sciolla (Hg.), *Il Disegno. I grandi collezionisti*, Cinisello Balsamo 1992.
- SEILER 2018: Peter Seiler, *La maniera di Giotto. Evidenz und Fiktion patrimonialer Kennerschaft im ersten Teil der Viten Vasaris*, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 163–188.
- SMENTEK 2014: Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham u.a. 2014.

- SOHM 1991: Philip L. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge u.a. 1991.
- SOHM 1995: Philip L. Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Vasari to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808.
- SOUSSLOFF 1989: Catherine M. Soussloff, »Imitatio Buonarroti«, in: *The Sixteenth Century Journal* 20, 1989, S. 581–602.
- SPARTI 2001: Donatella Livia Sparti, *Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self Portraits. From the »Vite« to the Artist's Funerary Monument*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 45, 2001, S. 60–101.
- SPARTI 2008: Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta »connoisseurship«*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, S. 53–72.
- SPEAR 1997: Richard E. Spear, *The »Divine« Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997.
- SPEAR 1998: Richard E. Spear, *Guido's Grace*, in: *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano*, hg. von Sible de Blaauw u.a., Rom 1998, S. 127–136.
- STANIĆ 1997: Milovan Stanić, *Le génie de Gianlorenzo Bernini d'après le Journal de Chantelou. Un chapitre italophile de la littérature artistique du Grand Siècle*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720 / Revue d'esthétique* 31/32, 1997, S. 108–118.
- STANIĆ 2001: Milovan Stanić, *Introduction*, in: *Paul Fréart de Chantelou, Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Édition du Milovan Stanić*, Paris 2001, S. 5–27.
- STANIĆ 2006: Milovan Stanić, *Wer war Paul Fréart de Chantelou?*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 273–290.
- STANIĆ 2011: Milovan Stanić, »Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise«? *La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVII^e siècle*, in: *Venise & Paris, 1500–1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, hg. von Michel Hochmann, Genf 2011, S. 177–192.
- STEIGERWALD 2014: Jörn Steigerwald: *Grazia oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris Vite*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und*

- der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 257–284.
- SUTTON 2004: Peter C. Sutton, Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship, in: Ronald D. Spencer, *The Expert versus the Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford 2004, S. 29–39.
- SWOBODA/WEPELMANN 2019: Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Hg.), *Caravaggio Bernini. Entdeckung der Gefühle*, Ausst.-Kat. Wien, München u.a. 2019.
- SZANTO 2016: Mickaël Szanto, *L'affaire Jabach. Charles Le Brun et les tableaux de Louis XIV*, in: *Revue de l'art* 192, 2016, S. 9–21.
- TUMMERS 2011: Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Los Angeles 2011.
- TUMMERS/JONCKHEERE 2008: Anna Tummers und Konrad Jonckheere, *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam 2008.
- VASARI/FESER 2005: Giorgio Vasari, *Das Leben des Andrea del Sarto*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2005.
- VERDI 1995: Richard Verdi (Hg.), *Nicolas Poussin 1594–1665*, Ausst.-Kat. London, London 1995.
- VERHOEVEN 2012: Gerrit Verhoeven, *Mastering the Connoisseur's Eye: Painting, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750*, in: *Eighteenth-Century Studies* 46, 2012, S. 29–56.
- WARNKE 1997: Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde [1986]*, in: *Martin Warnke, Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 6–15.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge u.a. 2000.
- WARWICK 2003: Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700. The Case of Padre Sebastiano Resta*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, hg. von Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot u.a. 2003, S. 141–153.
- WARWICK 2009: Genevieve Warwick, *Making Statues Speak: Bernini and Pasquino*, in: *Articulate Objects. Voice, Sculpture and Performance*, hg. von Aura Satz und Jon Wood, Oxford u.a. 2009, S. 29–46.
- WARWICK 2011: Genevieve Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven/London 2012.

- WAŻBIŃSKI 1988: Zygmunt Ważbiński, Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674, in: *Les Carrache et les décors profanes*, hg. von L'École Française de Rome, Rom u.a. 1988, S. 557–615.
- WELZEL 2006: Barbara Welzel, Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen, in: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar, Berlin 2006, S. 109–129.
- WIEMERS 1986: Michael Wiemers, Der »Gentleman« und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1986.
- WIMBÖCK 2002: Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002.
- WÜNSCHE 1991: Raimund Wünsche, Pasquino, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 42, 1991, S. 7–38.
- WÜNSCHE 1998: Raimund Wünsche, Der Torso. Ruhm und Rätsel, Ausst.-Kat. München, München 1998.
- ZERI 1976: Federico Zeri, Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale, in: *Federico Zeri, Diari di lavoro 2*, Turin 1976, S. 123–131.

Lorenzo Pericolo

Die Leber, das Herz und das Gehirn.

Francesco Scannelli und der Körper der Malerei¹

In der Einführung zu seinem *Leviathan* (1651) bemerkt Thomas Hobbes (1588–1679), der Mensch habe es in der Nachahmung der Natur so weit gebracht, dass er, wenn auch unwissentlich, »ein künstliches Tier erschaffen kann.« »Warum können wir dann nicht sagen«, fragt sich Hobbes, »daß alle Automaten [*automata*] (Maschinen, die sich durch Federn und Räder bewegen, wie eine Uhr es tut) ein künstliches Leben haben?« Denn das Herz sei »nichts anderes als eine Feder«, die Nerven »lauter Stränge« und die Gelenke »lauter Räder, die dem ganzen Körper Bewegung verleihen«. Das Gemeinwesen [*body politic*], so insistiert Hobbes, sei selbst eine menschliche Schöpfung, ein Geschöpf, »ein künstlicher Mensch«. Ganz im Sinne dieser Gleichnisse definiert Hobbes die Souveränität als eine »künstliche Seele [...], insofern sie dem Körper Leben und Bewegung verleiht« und die Glieder des ausführenden Organs entsprechend als »künstliche Gelenke«, die durch »Belohnung und Strafe« wie mit »künstlichen Nerven« verbunden seien.² Das Gemeinwesen, wie es von Hobbes entworfen wurde, bleibt nicht immun gegen pathologische Dysfunktionalität; in Bezug auf das Gemeinwohl [*commonwealth*] bedeutet Eintracht Gesundheit, Aufruhr hingegen Krankheit und Bürgerkrieg den Tod. Es ist unwahrscheinlich, dass der Mediziner und Kunsttheoretiker aus Forlì Francesco Scannelli (1616–1663) mit Hobbes' Werk vertraut war. Es war sicherlich nicht die dem *Leviathan* zugrunde liegende zwingende Analogie, die Scannelli dazu inspiriert hat, der Malerei in seinem *Microcosmo della Pittura* (1657) einen metaphorischen Körper zuzusprechen. Dennoch war er zweifellos von der Vorstellung des Körpers als ominöser Maschine fasziniert; eine Faszination, die er mit zahllosen zeitgenössischen Medizinern und Naturphilosophen in ganz Europa teilte, darunter auch René Descartes (1596–1650).

Descartes geht in seinen Traktaten über den Menschen und den menschlichen Körper (die Scannelli unbekannt waren) so weit, den gesamten

Organismus als einen quasi künstlichen Mechanismus zu interpretieren, mitsamt den Organen, die ähnlich wie »die Bewegung einer Uhr oder eines anderen Automaten« arbeiteten und von »Federn und Rädern« angetrieben würden.³ Sicherlich hätte Scannelli niemals eine so radikale Konzeption des menschlichen Mikrokosmos vertreten. Tatsächlich basiert die Funktionsweise von Scannellis Körpermaschine noch auf der Idee von spirituellen Wirkkräften, die die wichtigsten Fäden der menschlichen physiologischen Aktivität ziehen.⁴ Gemessen am Standard seiner Zeit entsprechen Scannellis Vorstellungen in Bezug auf den menschlichen Körper kaum dem neuesten Stand der Forschung. Obgleich er den Wert der Erfahrung in der medizinischen Theorie bekräftigt, indem er die grundlegende Bedeutung der anatomischen Sektion und ihrer Ergebnisse unterstreicht, bedient er sich in erster Linie der Schriften älterer Ärzte und Anatomen und zeigt keinerlei offenkundiges Interesse an zeitgenössischen Debatten über die Medizin oder, im weiteren Sinne, den experimentellen Wissenschaften. Weder Pionier noch Innovator, kommt Scannelli nicht der Rang eines Hobbes oder Descartes zu. Und dennoch liefert Scannellis beispiellose Neudefinition der Malerei als organischer Körper durchaus originelle Einsichten. Das größte Hindernis für ein tieferes Verständnis seines Unterfangens – und einer Prüfung seiner Stichhaltigkeit – liegt jedoch in der langatmigen, gelegentlich abschweifenden, überaus abstrakten und unübersichtlichen Struktur seiner Argumentation, die beim Leser Verwirrung bis hin zur Orientierungslosigkeit erzeugt. Ein zusätzliches Problem stellen die typographischen Fehler dar, die sich über die gesamte Ausgabe des *Microcosmo* von 1657 verteilen. Allerdings kann man mit Recht argumentieren, dass die physiologischen Ansichten Scannellis in Bezug auf die Malerei einer verhältnismäßig kohärenten Gesamtkonzeption verpflichtet sind. Dem vorliegenden Aufsatz liegt die Absicht zugrunde, Scannellis Schrift entlang einer subtextuellen Route zu navigieren und dabei den durch seine Randnotizen ausgelegten Fährten zu folgen, um schließlich das Gefüge seines Denkens durch eine alternative, wesentlich plausiblere Reihenfolge zu erschließen.

An den Leser gewandt, behauptet Scannelli am Anfang des *Microcosmo*, dass er die Vorurteile eines Publikums fürchte, das, »bevor es zu lesen beginnt, nicht nur den Titel, sondern auch den Autor des Buches erschnüffelt, als wäre es eine Speise.«⁵ Die Gründe für derartige Skrupel resultieren aus Scannellis Berufsstand; er ist kein Maler, sondern ein »medizinischer Chirurg, der sich dem Schreiben über das Malen widmet.«⁶ Tatsächlich dürfte Scannelli ange-

sichts seiner neuartigen Methode, die es ihm nicht nur erlaubte, eine Definition der Malerei aufzustellen, sondern auch ihre ›biologische‹ Verfasstheit und Entwicklung nachzuzeichnen, einigen Stolz empfunden haben. Als Arzt ist es Scannelli ohnehin nur deshalb gelungen, in die Malerei vorzudringen, weil er einen relativ konventionellen Weg einschlug. So hängt er der Meinung an, dass das Wesen der Malerei und das, was ihre Perfektion ausmache, schlicht eine Frage des gesunden Menschenverstandes, oder genauer gesagt: der Selbstevidenz, sei. Nichtsdestotrotz »[begegnet man], wenn es darum geht die Wirkung der vornehmen Malerei zu erörtern und zu offenbaren, so zahlreichen und unterschiedlichen Meinungen [...], dass man die Wahrheit vorgetäuscht und die Wirklichkeit nachgeahmt und verfälscht vorfindet«. Als Arzt erscheint ihm die hermeneutische Dunkelheit, in die sich die Malerei verwickelt hatte, wenig plausibel. In seinen Augen ist die Malerei zuallererst »der vorzügliche und angemessene Gegenstand des vornehmsten aller Sinne, des Sehannes, der [...] unter allen Sinnen als am wenigsten empfänglich für die Täuschung gilt.«

Darüber hinaus »ist die Malerei einsichtiger und augenscheinlicher als jeder andere dem Sehann und der Erkenntnis undurchsichtigere Gegenstand.«⁷ Als »Hand des Sehannes« re-inszeniere die Malerei das Sehen und ziele zugleich auf das Gesehenwerden. Als ein Produkt des Sehens, das sich der Sichtbarkeit gemäß verhalte und qua Sicht wahrgenommen werde, schreibt er der Malerei nicht nur unmittelbar inhärentes Wissen, sondern auch die Fähigkeit der augenblicklichen Evidenzerzeugung zu. Um diesen Punkt zu untermauern, gründet Scannelli seine Überzeugung auf die Autorität des Aristoteles. Am Anfang des zweiten Buches von *De anima* vergleicht Aristoteles die Koordination von Leib und Seele mit der Funktionsweise des Sehannes:

»Wenn nämlich das Auge ein Lebewesen wäre, so wäre seine Seele die Sehkraft; denn sie ist das Wesen des Auges dem Begriffe nach. Das Auge aber ist die Materie der Sehkraft. Wenn diese sich entferne, wäre es kein Auge mehr [...] Der Körper ist das in Möglichkeit Seiende. Wie aber die Pupille und die Sehkraft das Auge bilden, so bilden dort die Seele und der Körper das Lebewesen.«⁸

Durch Bezugnahme auf diese Passage insinuiert Scannelli, dass die Sehkraft die grundlegende Funktion der Seele darstelle und dass keine Seele ihre Aufgaben erfüllen könne, wenn ihr die Sicht entzogen werde. Auch wenn diese Schlussfolgerung natürlich am Kern von Aristoteles' kurzem Gleichnis vorbeigeht, ist für den Mediziner Scannelli die Vorstellung bedeutsam, dass die Seele sowohl physiologisch als auch metaphorisch betrachtet durch das wie auch analog zum sehenden Auge agiere. Es verdient Erwähnung, dass Scannelli sich nicht mit dem weitverbreiteten Topos des Sehsinnes als dem vornehmsten aller Sinne begnügt, wenn es um die Genese und den Erhalt von Wissen geht. Vielmehr konzipiert er das Sehen im Sinne eines spirituellen Vermögens – ganz im Einklang mit seiner Auffassung der Malerei als einer perfektionierten Schau der natürlichen Schönheit. Ich werde zu diesem Punkt noch zurückkehren.

Wenn die Malerei per definitionem selbstevident ist (wie Scannelli versichert), dann bleibt zum einen der Umstand erklärungsbedürftig, dass keine Einmütigkeit hinsichtlich ihrer spezifischen Natur erzielt werden konnte, und zum anderen sind die Gründe für die Persistenz der in diesem Zusammenhang auftretenden Fehlurteile und Fehldeutungen aufzudecken. Wie viele andere Kunsttheoretiker seiner Zeit sah auch Scannelli in Giorgio Vasari den hauptsächlichen Stein des Anstoßes. Ohne ihn direkt beim Namen zu nennen, kritisiert Scannelli das unzureichende Wissen und mangelhafte Sehvermögen derer, die durch eine übersteigerte Leidenschaft dazu angetrieben worden seien, den Verstand zukünftiger Generationen zu vernebeln, indem sie allein ihre »Heimat oder Nation« zelebrierten und unfähig seien, »die Arbeit wahrer Meister« zu erkennen.⁹ Anders formuliert, würden Missverständnisse aus einem Mangel oder dem gänzlichen Fehlen von gemäßigter und mäßiger Vernunft resultieren. Scannelli bringt dieses Prinzip deutlicher zum Ausdruck, wenn er darauf hinweist, dass adäquates Wissen nur dann erworben werden könne, wenn der Betrachter das Objekt mit dem richtigen Abstand in Augenschein nehme (wieder wird hier ein epistemologisches Verfahren mit dem Sehen in Analogie gesetzt). In diesem Zusammenhang bemerkt Scannelli, dass er sich »mit Blick auf die Werke und die Heimat der würdigsten Künstler in gebührendem Abstand« befunden habe und seine Schlussfolgerungen sich damit, frei von »affektierter Parteilichkeit«, durch Selbstlosigkeit und Objektivität auszeichneten. Er habe also nur in dem Maße mit Unparteilichkeit danach streben können, die »reine und begehrte Wahrheit« zu enthüllen, in

dem seine Ansichten »in den Augen der Autoritäten und der Vernunftbegabten« Bestätigung fanden.¹⁰ Mit Autoritäten sind hier in erster Linie die Autoren kanonischer Kunsttraktate sowie die grundlegenden Schriften der aristotelischen und galenischen Medizintradition gemeint. Nach Scannelli könne sich die Wahrheit nicht ohne einen intensiven Dialog mit diesen affirmieren. Auch wenn Scannelli den Kunsttheoretikern der Vergangenheit des Öfteren widerspricht, stört er sich nur selten an den altehrwürdigen Verfassern antiker Medizinteorie oder Naturphilosophie. In gewissem Sinne wendet er das autoritative Prinzip seines eigenen Fachs in unumstößliche Prämissen einer neuen Hermeneutik, die – in Übereinstimmung mit einem Netzwerk analogischer Korrespondenzen – ganz und gar einem globalen Verständnis der Malerei verpflichtet ist. Im Bewusstsein der Fallstricke, die mit dem Versuch verbunden sind, eine Interpretation der Malerei anhand eines physiologischen Modells zu entwerfen, gesteht Scannelli ein, dass solche Parallelen zu kurz griffen, wenn man eine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen den Funktionen und Organen des Körpers und denen der Malerei erwarte. Dennoch würden Gelehrte »im Mikrokosmos der Malerei die wichtigsten und vornehmsten Partien [des Körpers] klar erkennen, die ihm Form, Nahrung, Leben und Intelligenz ebenso verleihen wie Gefühle, Bewegung und Selbsterhaltung.«¹¹

Als natürliches »Komposit« [*composto*] verdanke der menschliche Körper seine Funktionsfähigkeit dem harmonischen Zusammenspiel der Organe. »Naturphilosophen«, so argumentiert Scannelli, »konnten einstimmig zeigen, dass der Leber, gemeinsam mit dem Herzen und dem Gehirn der Vorrang im menschlichen Mikrokosmos gebührt, weil sich die Tugenden der Ernährung, Wärme und Intelligenz von diesen Prinzipien ableiten wie von ihrer eigentlichen Quelle.«¹² In Scannellis Worten verkörperten die Leber, das Herz und das Gehirn nicht nur die Hauptorgane, sondern sie bargen zugleich die logischen Prinzipien [*principi*] der grundlegenden physiologischen Vorgänge des Menschen in sich. Ebenso wie seine menschliche Entsprechung müsse der Körper der Malerei als theoretisches Konstrukt gelten. Tatsächlich richtet Scannelli seinen Blick nicht auf den individuellen Körper mit seinen Störfähigkeiten und Unzulänglichkeiten, sondern auf den perfektionierten Körper der Malerei, der den gesunden Körper in vollkommener Weise spiegele. In diesem Zusammenhang verteidigt Scannelli die Meinung Galens, der konstatiert, dass »derjenige, der eine krankhaft veränderte Gestalt erkennen möchte, diese zunächst im Zustand vollkommener Gesundheit verstanden

haben muss.«¹³ Dieser Satz bildet den Kern von Galens erstem Paragraphen von *De ossibus ad tirones*.¹⁴ Galens Beobachtungen zufolge komme der Natur eine normative Bestimmung zu, sodass der Arzt Anomalien und Verformungen dadurch heile, dass er den Körper in seinen normativen (Ur-)Zustand zurückversetze. Nach derselben Logik argumentiert Scannelli für die Notwendigkeit normativer Regeln als Voraussetzung von Wissen und gründet somit seine Definition der Malerei nach einem ästhetischen Paradigma, das auf der Vorstellung einer vollkommenen Natur basiert. Ähnlich wie Vasari, aber mit einem noch ausgeprägteren Dogmatismus, subsumiert Scannelli die historische Entwicklung der Malerei unter einer überzeitlichen Idee von Perfektion. In der Tat kreist Scannellis Perspektive auf die Malerei um eine kanonische Vergangenheit. Die Kunst schwingt sich zu ihrem Höhepunkt durch das Werk von Meistern empor, die zu einem bestimmten Zeitpunkt koexistieren: Raffael, Tizian und Correggio. In Opposition zu Vasari entthront Scannelli Michelangelo als die Verkörperung künstlerischer Perfektion und ersetzt ihn durch Correggio, der zu Michelangelos vollkommenerem Alter Ego mutiert. Auch wenn die Kunst nach Correggio nicht ganz zu ihrem Ende gelangt, so kommt ihr nichtsdestotrotz die Innovationsfähigkeit weitgehend abhanden. Folglich spielt die Geschichte eine untergeordnete und dennoch komplementäre Rolle in Scannellis Interpretation der Malerei. Im *Microcosmo* wird jede Vorstellung von Entwicklung grundsätzlich physiologisch gedacht; damit sind die Stufen umrissen, die die Malerei in ihrem natürlichen Wachstumsprozess hin zu dem Ziel einer prädestinierten Perfektion überwindet.

Das Zusammenspiel zwischen menschlichem Mikrokosmos (dem Körper) und Makrokosmos (dem durch die göttliche Vorsehung geschaffenen Universum) markiert den Eckstein der Naturwissenschaften seit der Antike. In seiner erstmals im Jahr 1600 herausgegebenen *Historia anatomica* greift der französische Arzt André du Laurens (1558–1609) die wohlbekanntes Homologie zwischen Mensch und Kosmos wieder auf, um sie neu zu konzeptualisieren.¹⁵

»Gerade so wie die Seele als die vornehmste aller Formen unter der Scheibe des Mondes gilt, übertrifft auch der Körper, der die Seele beherbergt, alle übrigen derart, dass sie Maß [μέτρον] und Richtschnur alles Körperlichen genannt werden darf [...] In bewundernswerter Weise umfasst und enthält sie in sich all das, was unter das Gesetz und die Vorherrschaft der Natur fällt. Tatsächlich können wir in ihr das lebendige

Abbild der Gesamtheit dessen sehen, was uns vor Augen steht, als sei es in einem Spiegel oder in einem kleinen Gemälde repräsentiert.«¹⁶

Weil er den menschlichen Körper zu »Maß und Richtschnur« der Malerei erklärt, zeigt sich Scannelli, der in seinem *Microcosmo* explizit auf die *Historia anatomica* verweist, davon überzeugt, auf die Künste das stringenteste und unanfechtbarste hermeneutische System anzuwenden, das ihm zur Verfügung stand. Am bemerkenswertesten sind Scannellis Überlegungen dort, wo er aufzuzeigen versucht, dass die Malerei auf demselben Niveau wie der menschliche Mikrokosmos analysiert und seziiert werden könne. Nur durch den Rekurs auf die Prinzipien der Naturphilosophie konnte in seinen Augen der Nachweis der Unfehlbarkeit seiner Thesen überhaupt gelingen. Du Laurens merkt in seinem Loblied auf den menschlichen Körper an, »dass dessen Proportionen und seine Symmetrie [συμμετρία] so erstaunlich« seien, dass »Künstler ihn zum Vorbild nehmen, Architekten alles auf ihn beziehen, so wie auf den Kanon des Polyklet; nach seinem Modell bauen sie Tempel, Häuser, Maschinen und Schiffe und es wird sogar davon ausgegangen, dass Noahs Arche in Übereinstimmung mit den Maßen des menschlichen Körpers geschaffen wurde.«¹⁷ Auf Grundlage dieser Überlegungen war es für Scannelli ein Leichtes, sich von einem physiologischen auf einen ästhetischen Interpretationsmodus zu verlagern, umso mehr, als der menschliche Körper die Praktiken der Skulptur und Architektur seit der griechischen Antike inspiriert habe. In seiner *Historia anatomica* geht du Laurens noch weiter:

»Die alten Magier und die ägyptischen Priester betrachteten das Universum als dreigeteilt; der höchste Teil, den sie als vernunftbegabt und engelsgleich bezeichnen, ist der Sitz des Denkens, durch das alle niederen Dinge regiert und gezügelt werden; der mittlere, himmlisch genannt, wird von der Sonne im Zentrum beherrscht, die die Sterne lenkt und leitet, der dritte, der irdische oder elementare, bringt mit bewundernswerter Fruchtbarkeit die Pflanzen und Tiere hervor, ernährt sie und lässt sie gedeihen.«¹⁸

Von der Gültigkeit seiner dreigliedrigen Kosmologie überzeugt, verfiicht du Laurens die These, dass im Falle des menschlichen Körpers der Kopf »die Festung des menschlichen Verstehens, den Sitz der Vernunft, die Wohnstätte

von Weisheit, Gedächtnis und Urteilsfähigkeit, das Arsenal der Gedanken« darstelle.¹⁹ In Anlehnung an diese Analogie korrespondiere der Kopf logischerweise mit dem »höchsten, engelsgleichen Teil der Welt«, während der mittlere Teil des Kosmos folglich mit der »Brust und der Taille des Leibes« gleichzusetzen sei.²⁰ Aus du Laurens' Blickwinkel »zögerten einige der Denker des Alterums nicht, die Sonne das Herz der Welt zu nennen und das Herz die Sonne des Menschen.«²¹ Ebenso wie es die Sonne der Welt durch die von ihr ausstrahlende Hitze ermögliche, zu gedeihen und sich fortzupflanzen, werde »der Mikrokosmos [*parvus mundus*] durch die ewige Bewegung und lebensspendende Wärme in seiner Kraft erneuert, aufrechterhalten und bewahrt.«²² Du Laurens erläutert das Zusammenspiel von Herz und Kopf genauer, indem er die Funktion des Ersteren mit dem *motor immobilis* in Aristoteles *Metaphysik* analog setzt.²³ Während der Kopf (oder genauer gesagt: das Gehirn) den Körper mit seinem spirituellen Vermögen verlebendige, indem er ihm den Bewegungsimpuls vermittele, halte das Herz den Körper in Bewegung, indem es dessen Wachstum und Vitalität gewährleiste. In du Laurens' Physiologie wird der sublunare oder elementare Teil des Körpers mit den Organen des Unterbauchs assoziiert, wobei deren Tätigkeit in erster Linie in der Nahrungsaufnahme und der Sicherstellung der Reproduktion bestehe. Insbesondere hebt du Laurens die Funktion der Genitalien, der Leber, der Blase und der Milz hervor. Auch wenn er die Leber als »Springbrunnen und Quell eines anmutigen Dampfes« rühmt, zählt er sie nicht zu den Hauptorganen des sublunaren Körpers.²⁴

Scannellis Einführung einer dreigliedrigen Struktur des Körpers als Modell der Malerei ist in erheblichem Maße du Laurens' *Historia anatomica* geschuldet. Auch wenn die Leber nach du Laurens' Ansicht kein Körperteil ersten Ranges darstelle, war ihre führende Stellung in der Medizinteorie der Frühen Neuzeit tief verwurzelt. Bei der Erörterung des Zusammenspiels von Leber, Herz und Gehirn bezieht sich Scannelli beispielsweise auf die im Jahr 1521 erstmals veröffentlichten *Epistolae medicales* des Ferrareser Arztes Giovanni Manardo (1462–1536).²⁵ In Brief vier von Buch vier, den Manardo als allgemeine Definition der Medizin als Wissenschaft anlegt, werden Leber, Herz und Gehirn insofern zu den drei Hauptorganen ernannt, als »sie für die Erhaltung des Individuums notwendig« seien. Manardo insistiert, dass Leber, Herz und Gehirn die »wichtigsten Fähigkeiten« [*principes potestates*] des menschlichen Körpers in sich bergen.²⁶ Dabei ist seine Erklärung so prägnant wie luzide:

»Das Gehirn ist der Sitz des Seelenvermögens, das ein Zweifaches ist, nämlich sowohl motorisch als auch kognitiv, und sich durch die in ihm angelegten Nervenbahnen über den gesamten Körper ausdehnt. Durch das ihr innewohnende natürliche Vermögen bildet die Leber Blut und andere Körpersäfte, die sie über die Venen im gesamten Körper verteilt, um diesen mit Nährstoffen zu versorgen. Das Herz ist aufgrund der von ihm erzeugten Vitalkräfte der Ursprung des Lebens und transportiert den Lebenssaft über die Arterien auch zu winzigsten Körperteilen.«²⁷

Die Ideen, die Manardo hier entwickelt, wurden in ähnlicher Weise bereits von Galen formuliert. Beispielsweise schreibt Galen in *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers*:

»Die Natur hatte beim Aufbau der Tiere und ihrer Körperteile drei Hauptziele; sie schuf sie entweder für die Lebenserhaltung (Leber, Herz, Gehirn), für ein besseres Leben (Augen, Ohren und Nasenlöcher) oder für den Fortbestand der Rasse (Schamgegend, Hoden und Gebärmutter).«²⁸

In dem Moment, in dem Scannelli begriff, dass der Mechanismus des menschlichen Apparats als Modell herangezogen werden kann, um die Funktionsweise der Malerei unwiderlegbar und deutlich zu erklären, muss er auf das Problem gestoßen sein, einen Weg zu finden, um die Hauptaufgaben des Körpers, nämlich die Kognition, die Vitalität und die Ernährung, in Begriffen der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Selbstverständlich kann kaum nachvollzogen werden, wie genau Scannelli zu einer Vorstellung der Malerei als einem halb-natürlichen, halb-künstlichen Körper gelangte, der nicht nur durch physiologische Vorgänge gekennzeichnet ist, sondern sich darüber hinaus auch buchstäblich aus den symbolischen Körpern aller Künstler zusammensetzt. Als eine metaphorische Entität amalgamiert Scannellis Malerei (eine *Prosopopeia*) in der Tat Raffael und Tizian, Michelangelo und Correggio und viele, viele andere Künstler, deren Zahl potentiell gegen unendlich geht. Man muss davon ausgehen, dass Scannelli von Anfang an entschlossen war, Correggio den Vorrang einzuräumen, da er ihm die Rolle des Gehirns zuschreibt, womit er zugleich Michelangelo degradiert, der wohl als Vasaris ›Gehirn‹ bezeichnet werden könnte. Die Frage, welches Organ Michelangelo denn dann verkörpern soll, scheint ihn umgetrieben zu haben. Seiner Ansicht nach könne und

dürfe Michelangelo nicht für eines der Hauptorgane der Malerei einstehen, denn er habe die Malerei weder genährt noch verlebendigt und ließe sich daher weder mit Raffael (der Leber) noch mit Tizian (dem Herzen) vergleichen. Auch wenn kaum ein Zeitgenosse Scannellis die Vorrangstellung Michelangelos explizit propagiert hat, war es dennoch ein riskantes Unterfangen, die Taxonomie Vasaris als gänzlich unbegründet zurückzuweisen. Scannellis Lösung lag darin, Michelangelo als die Entsprechung des Rückenmarks zu sehen. Dieser Schritt ermöglichte es Scannelli, Michelangelo in der Rolle als Skelett der Malerei positiv zu besetzen:

»Aus guten Gründen können wir Michelangelo in der Tat mit dem Rückenmark des Mikrokosmos der Malerei vergleichen, das Philosophen und guten Anatomen gemeinhin als Grundlage und wahres Prinzip des Skeletts betrachten, so wie der Kiel den Unterbau und die Grundlage des Schiffes bildet, und folglich als das eigentliche Gerüst der erstaunlichen menschlichen Gestalt. Auf dieselbe Weise war der höchst kenntnisreiche Michelangelo der Erste, der einen Beitrag zur Architektur dieser großartigen Maschine leistete und ihr stabiles Fundament legte [...], sodass andere nach ihm [diesem Fundament] mit qualifizierteren Privilegien mühelos die Errungenschaft der passenden Proportionen hinzufügen konnten.«²⁹

Diese Passage kann als eine der wenigen im *Microscosmo* gelten, in der Scannelli nicht nur einen strukturellen, sondern einen historischen Zugriff auf die Malerei nahelegt. Als Vorläufer der ersten Schule der Malerei habe Michelangelo den Weg für Raffael geebnet, der nach Scannellis Einschätzung »zwischen all den anderen dem modernen Zeitalter den wahren Zustand der blühendsten und vollkommensten Jugend geschenkt hat.«³⁰ Scannellis Darstellung impliziert die Idee, dass Michelangelo die Kindheit der Malerei repräsentiere, und damit zur rechten Zeit Raffael als fleischgewordener Vitalität eines jugendlichen Organismus vorangehe. Für ein besseres Verständnis von Scannellis Sichtweise ist es jedoch notwendig, einen Blick in die philosophischen und medizinischen Traktate zu werfen. Aristoteles beispielsweise bemerkt in seiner *Tierkunde*: »kein Knochen besteht allein für sich, sondern ist entweder Teil eines kontinuierlichen Knochens oder ist verknüpft und verbunden (mit den übrigen)«.³¹ Als zusammenhängende und potentiell biegsame Struktur

ermöglicht das Skelett zugleich Stabilität und Bewegung. Galen betont in Buch drei seiner Abhandlung *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* die Ähnlichkeit des Knochens mit einem ›Kiel‹. In einer entscheidenden Feststellung, auf die Scannelli unmittelbar Bezug nimmt, veranschaulicht Galen die wesentliche Bedeutung des Rückenmarks:

»Da das Rückenmark als eine Art zweites Gehirn für die Bereiche unterhalb des Kopfes gebildet wurde [...], musste es zum Schutz vor Verletzungen von einem festen Gehäuse umschlossen werden. Dieses Gehäuse musste geformt werden und seinen Platz finden; und so lag es nahe, jenen Kiel, der die Grundlage des Körpers des Tieres darstellt und der natürlich ganz aus Knochen besteht, auszuhöhlen, um einen Pfad und zugleich einen Schutz für das Rückenmark zu erschaffen.«³²

Für Scannelli stellte Michelangelos Vortrefflichkeit ein exemplarisches Beispiel für Vasaris Konzeption des *disegno* dar. Mit einer durchaus kühnen kritischen Unabhängigkeit modifiziert Scannelli die Definition des *disegno*, das zwar grundlegend bleibt, aber der Malerei untergeordnet wird, radikal. Anders formuliert, liegt das Ziel des *disegno* nicht mehr im *disegno* selbst; vielmehr garantiert die Bandbreite der künstlerischen Fertigkeiten, die als spezifisch für Michelangelo erachtet werden, die Stabilität und das reibungslose Funktionieren der wichtigsten Organe der Malerei. In und aus sich selbst heraus jedoch fungiert Michelangelos Rückenmark in erster Linie als ›Kiel‹ oder ›Bahn‹ des piktorialen Mikrokosmos. Scannellis Neuinterpretation von Michelangelos *disegno* birgt allerdings eigene theoretische Schwierigkeiten. Die intrinsische Verbindung, die zwischen Michelangelo und Raffael im Sinne einer konzeptuellen und historischen Affinität geknüpft wird, findet keine Entsprechung in der Beziehung zwischen Rückenmark und Leber im menschlichen Körper. Tatsächlich besteht kein Grund, zwischen diesen beiden Organen einen besonderen Zusammenhang zu postulieren. Unabhängig davon, ob Scannelli sich dieser logischen (oder analogischen) Diskrepanz in seiner Theorie bewusst war oder nicht, betrachtete er Raffaels Tätigkeit unbestreitbar als direktes Resultat und zugleich als Verbesserung derjenigen Michelangelos.

In Scannellis Augen bestehe Raffaels größter Verdienst in der Auswahl der »vollkommensten Relikte der Antike« als Gegenstände sorgfältigen Studiums.

Doch was hat dies mit der Funktion der Leber zu tun? Hier folgt Scannellis Erklärung:

»Sobald sie die Form ihrer ersten Züge erhalten hat, empfängt die Leber dank des Blutes der Mutter die Vollendung und Vollkommenheit ihres Seins; und Raffael entzieht der Mutter Antike wie aus Venen, die für die Malerei bestimmt sind, auf Grundlage verträglicher Körpersäfte, die Substanz des Wissens. Die Leber nimmt die feinsten und wohlproportioniertesten Partikel des besagten Blutes auf. Entsprechend der Härte des Steins und der Bronzen der Statuen meißelt Raffael das Subtile und Zarte des Kunstwerks heraus und verwandelt es in die ihm eigene Zartheit guter Malerei. Solcherart aus sich selbst heraus geformt und neugeformt, dient die Leber als Quelle, um das Blut an alle übrigen Körperglieder zu liefern und mit ihm auch die notwendigen Lebensgeister [*spiriti*]; so gelangt Raffael mit seinem außergewöhnlichen Urteilsvermögen und beharrlichen Studium aus sich selbst heraus zur wahren Form guter Malerei; und durch seine Werke, die gleichsam Ursprung und unerschöpflicher Quell sind, vermittelt er den übrigen Malern unablässig die geeignetste Substanz und die damit verbundene Geisteshaltung [*spiriti*] einer vollkommenen Arbeitsweise.«³³

Bemerkenswert ist, dass sich Scannelli nicht nur auf die Rolle der Leber als Blut- und Nährstofflieferant des gesamten Körpers fokussiert, sondern darüber hinaus auch auf ihre Entwicklung und Vorgänge im Embryonalstadium sowie auf ihre strategische Verbindung zu Herz und Gehirn. Dass es sich hierbei für Scannelli nicht um zweitrangige Fragen handelte, belegt die Erörterung der differierenden Ansichten bezüglich der Entstehung und der Vorrangstellung der Leber:

»Obwohl es scheinen mag, als ob die Leber gleichzeitig mit den anderen Organen gebildet wird, gemäß den Aussagen des ewig großen Meisters [Hippokrates], der die Wirkungsweise des menschlichen Körpers als Erster untersucht hat, haben andere nach ihm, die in der Praxis der Anatomie besser unterwiesen waren, vernünftig und mit klarer Evidenz gezeigt, dass die Leber, weil sie als Erste die unmittelbarste Substanz der mütterlichen Eingeweide empfängt, auch die Erste ist,

die ernährt wird und damit [diese Substanz] an das Herz weiterleitet, und vom Herzen zum Gehirn, und auf diese Weise diese beiden Organe unablässig mit Nährstoffen versorgt, und gemeinsam mit den übrigen zentralen Organen auch mit Wärme und Lebensgeistern [*spiriti*], die für den neuen Organismus [notwendig] sind.«³⁴

In seinem 1542 erstmals veröffentlichten Traktat *De naturali parte medicinae* attackiert der französische Arzt Jean Fernel (1497–1558) die Überzeugung des Aristoteles, derzufolge das Herz das erste Organ sei, das sich im Fötus herausbilde, »weil es der Ursprung sowohl der Venen als auch der Arterien ist und zugleich das Prinzip der Bewegung und des Ernährungsvermögens.«³⁵ Fernel insistiert, dass die moderne Medizin Aristoteles' Ansichten nicht anerkennen könne.³⁶ Seine Argumentation nimmt ihren Ausgangspunkt in einem strukturellen Vergleich zwischen Pflanzen und Tieren:

»Die erste Lebensform, die wir die natürliche nennen, wohnt dem Menschen in einem höheren Grade der Vollkommenheit und weitaus kraftvoller inne als den Pflanzen. In der Tat leben auch Letztere, versorgen sich mit Nährstoffen und wachsen, aber nicht durch das Herz und die Lebenskräfte, die bei Tieren vom Herzen kommen, weil Pflanzen weder ein Herz noch irgendetwas besitzen, das diesem analogisch entspricht. Gerade erst durch den Samen gebildet, ist es unwahrscheinlich, dass der Fötus in sich selbst etwas Wirkungsvolleres birgt als die Pflanzen und tatsächlich lebt er und versorgt sich mit Nährstoffen, solange sein Herz noch nicht herausgebildet ist, geradeso wie die Pflanzen.«³⁷

Fernels Theorie, nach der das Anfangsstadium des menschlichen Lebens von der Leber abhängt, blieb hochgradig spekulativ, obgleich sie sich auf einen analogischen Diskurs stützte. Dieser Umstand mag Scannelli womöglich nicht entgangen sein, ergänzt er doch seine Bezugnahme auf Fernel im *Microcosmo* um einen Verweis auf die 1586 erstmals veröffentlichten *Anatomicae Praelectiones* des Ferrareser Arztes Arcangelo Piccolomini (1525–1586).³⁸ In einem der »Vorrangstellung der Leber« gewidmeten Kapitel berichtet Piccolomini von den bahnbrechenden Resultaten einer Vivisektion an einer schwangeren Hündin:

»Beachte Folgendes: Nachdem ich den Uterus sezirt und geöffnet hatte, kamen mir (eine bedeutungsvolle Sache, die ich sah und erzählen möchte!) drei spezifische Blasen in den Blick, ähnlich dreier Perlen von der Größe einer recht dicken Erbse, strahlend weiß und glänzend und in sehr feine, diaphane und fast durchsichtige Membranen gehüllt. Und sofort erkannte ich die höhere Wahrheit dessen, was der höchst gelehrte Fernel in seinem Buch über die menschliche Fortpflanzung mit seinen Worten gepriesen hatte, als er diese drei Organe erwähnte [die Leber, das Herz und das Gehirn] [...] Ich begann, diese Blasen zu bewundern und sie behutsam mit meinen Händen zu berühren. Sie waren so angeordnet, dass eine zuoberst, die andere in der Mitte und die letzte zuunterst lag, und der Abstand zwischen ihnen war kleiner als ein Zoll; auf den ersten Blick wirkten sie isoliert und ohne eine Verbindung zwischen ihnen. Als ich sie jedoch in die Hände nahm und gegen das Licht studierte, schienen sie durch zahllose Fasern miteinander verwoben, hauchzart und weiß glänzend zugleich erstreckten sie sich von der oberen zur mittleren und von dieser zur unteren, auf und nieder und nach allen Seiten hin. Zwei Tropfen Blut hingen an der Unterseite der unteren Blase, von hier wurden sie zur Nabelschnur befördert. Diese Dinge erregten meine Bewunderung dermaßen, dass ich exstatisch [ἔκστατικός] wurde. Als ich mich wieder gezügelt hatte, wurde ich von einer unaussprechlichen Freude erfüllt, weil ebendiese Untersuchung alle Zweifel beseitigte, die ich immer noch hegte, und mir wurde klar, wie wenig die Argumentation und der übrige Irrsinn von Aristoteles und Galen zählten. Dank dieser Beobachtungen und Untersuchungen erkannte ich, dass jene drei Blasen die ersten elementaren Organe, die Leber, das Herz und das Gehirn sind, die im Samen in ihrer ursprünglichen Anordnung und bei gleichzeitiger Entstehung koexistieren.«³⁹

Die anatomische Erfahrung, von der Piccolomini aus erster Hand berichtet, war für Scannelli außerordentlich wertvoll, nicht nur, weil sie Fernels Theorie bestätigte, sondern auch, weil sie den Primat der Leber bei der Entwicklung des Fötus bestätigte. Es mag merkwürdig erscheinen, dass eine anatomische Entdeckung, die die Herausbildung der Leber im menschlichen Fötus betrifft, eine so prominente Rolle im *Microcosmo* spielt, auch wenn die Bedeutung

dieser Entdeckung, aufgrund ihrer scheinbar marginalen Thematisierung in verstreuten Randnotizen, leicht übersehen wird.

Durch Experimente gelang es Piccolomini, Fernel's Intuition, die auf logischen und analogischen Prämissen beruhte, unter Beweis zu stellen. Einmal verifiziert, konnte Fernel's Überzeugung, der zufolge sich die Leber im menschlichen embryonischen Wachstum vor dem Herzen entwickelt haben müsse, von Scannelli in ein epistemologisches Prinzip gewendet und überzeugend auf jeden physiologischen Diskurs übertragen werden. Dass die Nährstoffversorgung (Leber) vor der Verlebendigung (Herz) erreicht werde, umreißt einen Ursache-Wirkungs-Mechanismus, der eine Logik zeitlicher Entwicklung voraussetzt und einen historischen Ablauf vorausahnen lässt, wird er doch zur Erklärung der physiologischen Evolution der Künste herangezogen. Für Scannelli war insbesondere das ›Wenn x, dann y‹-Prinzip der organischen Gleichung von Bedeutung, wenn es in der Praxis überprüft und für gültig erklärt wurde (anatomische Sezierung): genau genommen konstituierte es ein logisches Verfahren, das sein Erklärungsmodell der physiologisch homologen Malerei zu validieren vermochte. Wie Piccolomini glaubte auch Scannelli, dass sich seine physiologischen Annahmen in der Praxis verifizieren und bestätigen ließen. Die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter liefere nach Ansicht Scannellis Hinweise darauf, wie erfolgreich der Mechanismus der Kunst funktioniere und ob er entsprechend eingestellt sei.

In diesem Licht lässt sich der logische Unterbau von Scannellis Deutung der Funktionen erkennen, die Raffael (die Leber) erfüllt: die Metabolisierung des antiken Kanons in eine destillierte Substanz dient dem Ziel, die Kunstfertigkeit und Virtuosität der nachfolgenden Meister zu fördern und zu bereichern. Es ist anzumerken, dass sich Scannellis Körper der Malerei – trotz eines gewissen Ahnenverhältnisses – nicht mit der Antike identifizieren lässt. Vielmehr erteilt Scannelli der antiken Kunst als unübertroffenem Paradigma der Perfektion eine Absage. In seinen Augen teilen die Antike und Michelangelo den gleichen Mangel: Härte. Die knöcherne Substanz, aus der Michelangelos ›Rückenmark‹ besteht, ließe sich also auch als unmetabolisiertes Fossil des Altertums ausgelegen – verkörpert durch die antike Skulptur. Raffael sei es als Einzigem gelungen, Zartheit aus der Härte des Steins alchemisch herauszudestillieren, um die Antike und deren Ausarbeitung durch Michelangelo in eine Materie der Malerei zu verwandeln.⁴⁰

Erneut werfen die physiologischen Analogien gewisse Hindernisse auf, da die Aufgabe der Umwandlung von fester Nahrung in Blut nicht ausschließlich von der Leber erfüllt wird. In *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* macht Galen deutlich, dass die Leber »die beständig zubereiteten Nährstoffe«, die sich durch »grobe Konturen und eine vage Ähnlichkeit mit Blut« auszeichneten, vom Magen und den Venen empfangen, und somit den »endgültigen Umwandlungsprozess« in Gang setze, »sodass aus Nährstoffen das eigentliche Blut entsteht«.41 Geradezu poetisch bemerkt Galen,

»dass der Körpersaft, der in der Leber für die Ernährung des Tieres gebildet wird [...], nachdem die ihr innewohnende Hitze ihn vollständig ausgekocht hat [...], rein und rot wird und zum konvexen Teil der Leber aufsteigt und damit die Farbe zeigt, die die schneidende Kraft des göttlichen Feuers und die Einwirkung dieses Feuers auf eine feuchte Substanz auf ihn ausgeübt hat.«

Scannelli scheint diesen Prozess der Sublimierung und Verdünnung im Sinn gehabt zu haben, wenn er der Arbeitsweise von Raffael (der Leber) eben jene Attribute zuschreibt. Kaum zufällig entdeckt Scannelli die für die Transformation der Antike in malerische Subtilität unabdingliche »ureigene Hitze« in Raffaels Sorgfalt. Zu Beginn seiner Karriere habe Raffaels »äußerst subtiler und herausragender Geschmack die Vollkommenheit der Antike als reichhaltigste und geeignetste Nahrung gewählt«. Indem Raffael diese Entscheidung getroffen habe, »extrahierte und schuf er mithilfe der angemessenen Materie und durch die Hitze mühevollen Studiums das reinste Gold der schönsten Malerei.«42 Nach Scannelli korrespondiere Raffaels Mäßigung und sein Sinn für (Augen-)Maß mit dem richtigen Grad an Hitze, der für die Verdauung und Umwandlung der Nahrung in Blut erforderlich sei. Die besondere Stellung Raffaels im künstlerischen Kanon sei dabei gerade durch seine moderate Hitze (oder ausgewogene Sorgfalt in Bezug auf das Studium der Antike) bestimmt. Scannelli macht in seinem *Microcosmo* das verbohrt Antiken- und Zeichenstudium für die in der Malerei allenthalben zu findende unangenehme Sprödigkeit verantwortlich. Er veranschaulicht dieses Phänomen mithilfe einer digestiven Analogie: »ebenso wie Hitze, wenn sie übermäßig auf die Materie einwirkt, dazu neigt, diese zu verschmoren, nehmen auch die Künstler durch langwierige und tückische Sorgfalt leicht eine daraus resultierende Trocken-

heit in ihrer Arbeitsweise an, die gelegentlich dem Übermaß des Lasters anheimfällt.«⁴³ Ganz im Gegensatz zu Michelangelo, der per definitionem so spröde sei wie das Rückenmark, verfeinere Raffael die Antike – ähnlich einer wohltemperierten Leber – ohne sie jedoch vertrocknen zu lassen.

In seiner Verkörperung als Leber der Malerei steht Raffael in der Rangfolge gleichwohl hinter Tizian (dem Herzen) und Correggio (dem Gehirn). Scannellis Identifikation Tizians mit dem Herzen erscheint im Vergleich weniger problematisch und zugleich generischer als seine Charakterisierung Raffaels:

»Geradeso wie das Herz, das, nachdem es den Körpersaft von der Leber erhält, niemals aufhört diesen zu vervollkommen und mit der außerordentlichen Hitze der Lebensgeister anzureichern, zeigt der begabte Tizian seine Seelenverwandtschaft zu einem Organ von derartiger Vortrefflichkeit.«⁴⁴

Scannelli löst die Analogie durch den Hinweis auf, dass aus Tizian »das Leben dieser Kunst entspringt, die auf den allerlebendigsten und wirklichkeitsnahsten Stil gründet.«⁴⁵ Während die Analogie der Leber mit Raffael auf einem komplexen Bündel von Faktoren beruht (über die Scannelli eine Weile nachgedacht zu haben scheint), bleibt das Verhältnis zwischen Tizian und dem Herzen schwer zu fassen. Im Einklang mit den medizinischen Autoritäten, auf die er sich bezieht, setzt Scannelli das Herz mit Vitalität und Kraft synonym. Im Hintergrund seiner Angleichung Tizians an das Herz stand wohl der Gedanke der sprichwörtlichen Bravour des Meisters in dessen Wiedergabe der »vera carne«, d. h. »der Lebendigkeit des Fleisches«, womit Scannelli letztlich auf eine Gegenüberstellung von Raffaels raffinierter Zeichenkunst und Tizians kraftvollem Kolorit abzielt. In Scannellis Charakterisierung von Tizians Malerei finden sich gleichwohl einige der Merkmale, die auch Raffaels Kunst auszeichnen:

»Unser Tizian, mit größerem Talent ausgestattet [als Raffael], war nach der Untersuchung der wertvollsten Wahrheit, die die Natur in ihren vielfältigsten Ausprägungsformen verbreitet hatte, in der Lage, die Essenz der schönsten Glieder (wie Köpfe, Hände und Füße, Arme und Beine, Schenkel und Oberkörper) zugleich auf das Glücklichste zusammenzustellen wie auch hervorzubringen, sodass diese, auf wundersame Weise

miteinander verbunden, zusammen ein hervorragendes [körperliches] Gefüge [*composto*] darstellen. Hier offenbart sich eine besondere Vorstellung seltener Schönheit, weil sie mit süßer Weichheit und überrasgender Zartheit die gleichsam nach der Wahrheit geformte wahrhaftige Erscheinung lebendigen Fleisches [*vera carne*] zeigt.«⁴⁶

In gewissem Sinne erscheint Tizian in Scannellis Augen als der verbesserte und revidierte Raffael – unter maßgeblicher Ergänzung der »vera carne«. Tizians wie Raffaels Anmut werden damit zum Produkt eines Destillationsprozesses (in Tizians Fall jedoch nicht der Antike, sondern der Natur). Der höhere Grad an Lebendigkeit in Tizians Kunst leitet sich logischerweise von ihrer größeren Naturnähe ab. Raffaels Natürlichkeit hingegen stellt wegen ihrer Verpflichtung gegenüber dem antiken Kanon gewissermaßen eine Natürlichkeit zweiter Ordnung dar; als eine durch den Filter der Kunst wahrgenommene Natur bleibt sie letztlich ein Surrogat. Im Gegensatz dazu konstruiert Scannelli Correggio als den besseren und revidierten Tizian: den vergöttlichten Tizian. Die Vorrangstellung Correggios markiert Scannellis bedeutendste Entdeckung als Kunsttheoretiker und offenbart zugleich seine Innovationskraft. Obwohl er die Überlegenheit Correggios als quasi selbstevidentes Faktum präsentiert, war ein solcher Entwurf seinerzeit alles andere als unumstritten. Dabei gesteht Scannelli durchaus ein, dass viele frühere Kommentatoren gezögert haben, die absolute Vollkommenheit Correggios anzuerkennen. »Obwohl er wahrhaftig eine helle Sonne der Malerei war,« beklagt Scannelli, »erkannten zu seiner Zeit viele Menschen die Strahlen einer so leuchtenden Tugend nicht, ebenso wie viele Gelehrte in Übereinstimmung mit eben jenem Aristoteles glaubten, das Hirn sei von der Natur allein deshalb geschaffen worden, um das Herz herunterzukühlen.«⁴⁷ In der Tat hält Aristoteles diese Auffassung in seiner *Tierkunde* aufrecht:

»Aus dem Gesagten ist deutlich, daß es notwendig ist, daß die Lebewesen an Wärme Anteil haben. Da aber alles ein Gegengewicht braucht, um das angemessene Maß und die Mitte zu erreichen [...] hat die Natur als Gegenstück zur Herzgegend und der im Herzen befindlichen Wärme das Gehirn ersonnen [...].«⁴⁸

In Abkehr von Aristoteles' Theorie hatte bereits Galen festgestellt, dass das Gehirn keineswegs für Abkühlung Sorge, »weil das Gehirn sich stets wärmer anfühlt als die Luft, die uns umgibt.«⁴⁹ In seiner Schrift *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* veranschaulicht Galen darüber hinaus die Grundstruktur und Funktion des Gehirns.

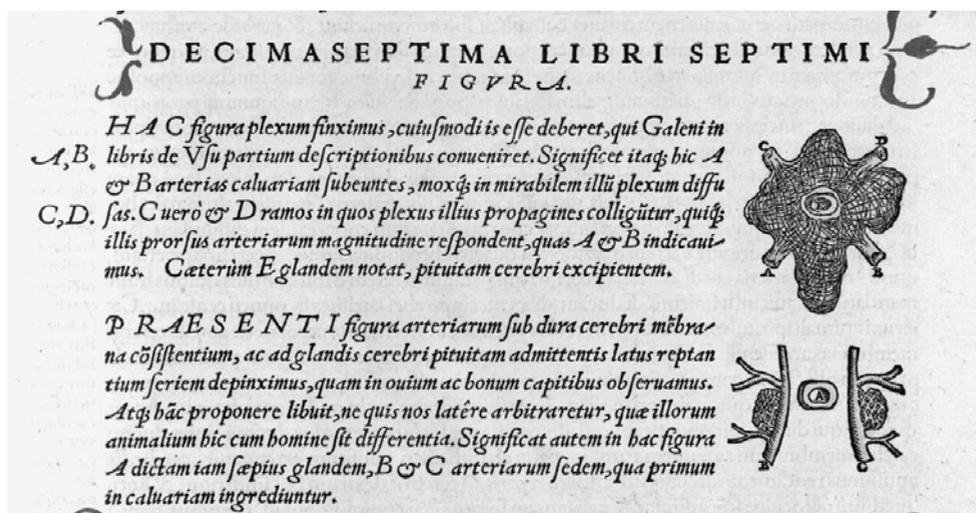
»In seiner Substanz ähnelt das Gehirn den Nerven, deren Ursprung es ist, nur dass es weicher ist, passend für einen Körperteil, der alle Eindrücke empfängt, alle Bilder erzeugt und alle Ideen erfasst. Denn eine leicht veränderliche Substanz ist für solche Handlungen und Affektionen höchst geeignet, und eine weiche Substanz ist immer leichter zu modifizieren als eine härtere. Aus diesem Grund ist das Gehirn weicher als die Nerven, aber da es zwei Arten von Nerven geben muss [...] wurde auch dem Gehirn eine Doppelnatur zuteil, d. h. der vordere Teil ist weicher [*cerebrum*] als der übrige harte Teil [*cerebellum*] [...] Nun musste der vordere Teil weicher sein, weil er als Ursprung der weichen Nerven konzipiert wurde, die zu den Sinnesinstrumenten führen, und der hintere Teil musste härter sein, weil er den Ursprung der harten Nerven bildet, die den gesamten Körper durchdringen.«⁵⁰

Nach Galens Interpretation der Hirnfunktionen hängt die relative Weichheit oder Härte des Großhirns und des Kleinhirns von ihrer Rezeptivität ab. Weil das Gehirn der Knotenpunkt der Nerven sei, seien die weicheren Teile notwendigerweise mit den für Eindrücke empfänglicheren Nerven verbunden und daher aufgrund ihres höheren Grades an Rezeptivität weicher. Galen nennt diese die »Sinnesinstrumente« und erklärt, »dass es für jede von [diesen] absolut notwendig ist, eine Veränderung zu erfahren, damit sich Wahrnehmung einstellt.« »Es werden jedoch nicht alle«, erklärt er, »von jedem wahrnehmbaren Gegenstand verändert, vielmehr wird das helle, leuchtende Sinnesinstrument von Farben verändert, die luftähnlichen Instrumente von Geräuschen und die dampfförmigen Instrumente durch Gerüche, in einem Wort: das Gleiche wird vom Gleichen wahrgenommen.« Wenn Galen die Wirkungsweise des Sehnervs beschreibt, beharrt er darauf, dass »keine der Sinnesinstrumente außer dem Sehinstrument durch Farben verändert werden; denn nur das Sehvermögen besitzt ein Sinnesinstrument, das strahlend, rein und glitzernd ist, nämlich die kristalline Flüssigkeit«. In dieselbe Richtung zielt

Galens Bemerkung, dass »eine solche Veränderung, sollte sie denn stattfinden, zwecklos wäre, solange sie nicht von einem leitenden Prinzip erkannt würde, das imstande ist, Bilder hervorzubringen, sich zu erinnern und zu schlussfolgern.« In diesem Sinne würde sich auch das Gehirn, so fährt er fort, »bis in die kristalline Flüssigkeit erstrecken, um zu wissen, wann es affiziert wird.«⁵¹ Galen definiert das Nervengeflecht zwischen Augen und Gehirn als »einen Ableger, der genauso weich ist wie das Gehirn.« Um Verletzungen vorzubeugen, verdichte sich dieser Nerv vorübergehend und werde kompakter, nur um dann am Übergang zum Großhirn wieder auszudünnen und seinen Normalzustand anzunehmen, »sodass es scheint, als sei es das wirkliche Gehirn in Bezug auf Farbe, Konsistenz und alle übrigen Eigenschaften.«⁵²

Der Umstand, dass das Sehen und Wahrnehmen eines Gegenstandes durch ein Geflecht von Nerven zustande kommt, die in ihrer materiellen Beschaffenheit eine sehr starke Ähnlichkeit mit dem Gehirn aufweisen, bedeutet für Scannelli, dass sowohl Auge und Gehirn als auch Sehkraft und Seele intrinsisch miteinander verwoben sind. In gewisser Weise wird das Sehen damit zur vornehmsten Tätigkeit der Seele; durch das Sehvermögen stellt die Seele ihre außerordentliche ›Zartheit‹ zur Schau und damit ihre Fähigkeit, Sinnesindrücke zu empfangen, sich einzuprägen und zu verarbeiten. Unklar bleibt, ob Scannelli, wenn er Correggio als Gehirn der Malerei kennzeichnet, zugleich auch die dem Maler eigene Zartheit [*morbidezza*] mit dem Charakteristikum der Weichheit des Gehirns und des Sehnervs in der galenischen Medizin assoziiert. Da die physiologische Weichheit sowohl die Schärfe als auch die Intensität der visuellen und mentalen Wahrnehmung bestimmt, kann diese Möglichkeit jedoch nicht ausgeschlossen werden.

Unabhängig davon geht es Scannelli bei der Bezeichnung Correggios als Gehirn der Malerei darum, die sinnliche Genauigkeit des Meisters in Hinblick auf die Wiedergabe der Natur ebenso hervorzuheben wie seine Fähigkeit, die visuelle Wahrnehmung in ein geistiges Sehen zu sublimieren. Mit anderen Worten: Correggio ist sowohl das Auge als auch die Seele der Malerei und in diesem Sinne wird auch seine Malerei zum göttlichen Produkt des menschlichen Sehvermögens und Verstandes. Der Fairness halber muss gesagt werden, dass es Scannelli im Großen und Ganzen misslingt, diese Botschaft überzeugend zu vermitteln. Im Folgenden zeigt sich, wie Scannelli versucht, Correggios Gleichsetzung mit dem Gehirn zu erhellen:



1. Andreas Vesalius, Fiktive Rekonstruktion von Galens rete mirabile, in: *De humani corporis fabrica*, Basel 1543, S. 621. © Universitätsbibliothek Basel, AN I 15, <http://doi.org/10.3931/e-rara-20094> / Public Domain Mark.

»Auf ähnliche Weise haben die Ärzte gezeigt, dass das Gehirn das vornehmste und wunderbarste Organ des menschlichen Mikrokosmos ist, denn es enthält in sich die Ventrikel und Hohlräume, in denen sich die erstaunliche Tätigkeit jenes Plexus vollzieht, der in Hinblick auf seine Wirkung und nach allgemeiner Ansicht der Gelehrten am Göttlichen teilhat, und für gewöhnlich als bewundernswert [mirabile] und erstaunlich bezeichnet wird; in ihm werden die Verstandesgeister hergestellt, ganz zu schweigen von dem Umstand, dass dort auch die Lebensgeister perfektioniert werden, sodass diese daraufhin durch einen Kunstgriff und als Ergebnis ihrer sublimen Angleichung dem Verstand als ein unmittelbares Medium zur Verfügung gestellt werden.«⁵³

Diese Passage enthält eine der verblüffendsten medizinischen Beobachtungen in Scannellis gesamtem *Microcosmo*. Jacopo Berengario da Carpi (ca. 1460–ca. 1530) war – gefolgt von Andreas Vesalius' noch schlüssigerer Argumentation (1514–1554) – der Erste, der beweisen konnte, dass das von Galen als Filtermechanismus der Seele konstruierte *rete mirabile* (Abb. 1) im menschlichen

Körper nicht auffindbar ist.⁵⁴ In diesem Fall hinkte Scannelli in seiner Kenntnis medizinischer Studien der Zeit entweder hinterher oder er ignorierte deren Ergebnisse ganz bewusst. Offenbar war er der Meinung, dass Galens Ansichten über das *rete mirabile* perfekt mit seinen kunsttheoretischen Zielen übereinstimmten. In *De placitis Hippocratis et Platonis* postuliert Galen, dass die höchste Form des *pneuma* (ein natürliches, zum menschlichen Leben notwendiges Element), das sich als »vorrangiges Instrument der Seele« erweise, im Gehirn durch einen Sublimationsprozess entstehe.⁵⁵

»Und wir würden erwarten, [...] dass dieses *pneuma* produziert wird, wenn die Gefäße, und insbesondere die Arterien es in die Gehirnentrikel hauchen, nachdem wir das retiforme Gewebe gesehen haben, das von den Arterien gebildet wird, die zum Kopf führen, und sobald sie den Schädel erreicht haben, sich dort in der sogenannten Basis des Gehirns befinden [...] Nun wird das *pneuma* in den Arterien vital genannt, und das im Gehirn psychisch, nicht in dem Sinne, dass es die Substanz darstellt, sondern vielmehr das erste Instrument der Seele, das dem Gehirn innewohnt, aus welcher Substanz auch immer es sein mag. So wie das vitale *pneuma* in den Arterien und im Herz gebildet wird, [...] so wird das psychische *pneuma* durch eine weitere Verfeinerung des vitalen gebildet [...] Es ist vernünftig, anzunehmen, dass [die Natur] als sie im Gehirn das psychische *pneuma* aus dem vitalen schuf, in der Nähe des Gehirns ein komplexes Labyrinth konstruierte, nämlich das retiforme Gewebe.«⁵⁶

In der Erläuterung seiner Funktionen idealisiert Galen das *rete mirabile* als bedeutendes Kunstwerk der Natur:

»Es handelt sich nicht um ein einfaches Netzwerk, sondern sieht so aus, als ob man mehrere Fischernetze übereinandergelegt hätte. Charakteristisch für dieses Netz der Natur ist jedoch, dass die Maschen der einen Schicht immer mit denen der anderen verknüpft sind und dass es unmöglich ist, eine alleine zu entfernen [...] aber natürlich ist dieses Netzwerk aufgrund der Zartheit der Maschen und der Dichte ihrer Verwebung weder mit einem von Menschenhand gefertigten Netz vergleichbar, noch wurde es aus irgendeinem beliebigen Material geschaffen.«⁵⁷

Galens Beschreibung des *rete mirabile* bildet den Schlüssel zu Scannellis Lesart von Correggio. Wie bereits erläutert, vergleicht Scannelli Raffaels und Tizians Arbeitsweise mit dem organischen Mechanismus der Destillation. Die Leber (Raffael) verwandelt Nahrung (den antiken Kanon) in Blut (die Subtilität der Kunstfertigkeit). Dieses wiederum wird in Lebendigkeit sublimiert [*vera carne*] und dank des Herzens (das Beispiel Tizians) durch den gesamten Körper transportiert (die Malerei). Am Ende dieses Prozesses steht Correggio (das Gehirn), der das wahre Leben des Blutes dank des *rete mirabile* in Lebensgeister verwandelt: Correggios Auge und Geist als göttlich weiches Sieb. In Scannellis eigenen Worten sei der lebendige Geist der Malerei nichts anderes als »die sehr schöne Idee der vornehmsten Malerei, von der gesagt werden kann, dass die allerfeinsten Geister gleichsam wie in einem Brennkolben destilliert werden; diese bilden die reinsten Extrakte und die wahre Quintessenz schöner und guter Malerei.«⁵⁸ Nach Scannelli funktioniere der Körper der Malerei wie ein wundersamer Brennkolben: ein göttlicher Filterprozess, der die Natur in ein Sehen verwandele, das nur von den reinen und geistigen Augen der Seele wahrgenommen werden könne »Ähnlich einem Nektar oder jedem anderen himmlischen Trank« vermöge es Correggios Kunst, »durch die Sehkraft die Sinne der größten Meister trunken zu machen und sie in ekstatischem Staunen gefangen zu halten«. Kurzum, Correggio wird als »Kopf des menschlichen Mikrokosmos« und »wahrer Sitz der allervortrefflichsten Tätigkeiten« identifiziert.⁵⁹ Seinen Gemälden habe

»Raffael die natürlichen Nährstoffe eines wahrhaft fundierten Wissens beigefügt, durch welches die Erfindungskraft zu außerordentlichen Repräsentationen von Historien angeregt wurde, zu seltenen und lebendigen Dispositionen mit ungewöhnlichen und erstaunlichen Haltungen; Tizian fügte [seinen Bildern] mit starker und vitaler Natürlichkeit, gepaart mit wilder und ungestüme Bewegung, den Geist [*spirito*] hinzu.«⁶⁰

Gleichgültig, ob sie zunächst in Mangel oder Übermaß vorhanden seien, würden alle Eigenschaften Raffaels und Tizians »vollständig gezähmt und gemäßigt durch das wohlproportionierte Wesen« von Correggio, dem Gehirn.⁶¹ Aufgebaut wie eine Matroschka, umschließe Scannellis Körper der Malerei Tizian und Raffael unter der äußeren Hülle von Correggio und liefere damit

zugleich die Begründung dafür, weshalb die Geschichte – verstanden als ein Fortschreiten der Kunst über die Zeit hinweg – mit Correggio an ihr Ende gelange. Unter einer Voraussetzung sei es jedoch möglich, den Meister aus Parma zu übertreffen, dann nämlich, wenn sein Vermächtnis an die nachfolgenden Generationen weitergegeben und als Modell ewig wählender Perfektion perpetuiert werde. In dieser Hinsicht liege es nahe, dass jene exzellenten Meister, die das Unglück hatten, nach Correggio geboren worden zu sein, am Ende lediglich mit zweitrangigen Körperorganen in Verbindung gebracht würden. Mit der – eingeschränkten – Ausnahme von Veronese, der dank seiner unerschöpflichen Fruchtbarkeit als Genital der Malerei eine zukunftssträchtige Rolle spiele, berechtige es auch die größten Reformer der zeitgenössischen Malerei wie die Carracci und ihre Schüler nur dazu, als »ausgeglichene Haut und universelle Membran« zu figurieren, die den »gut geformten Mikrokosmos der Malerei« einhüllten.⁶² Wenn es eine Entwicklung in Scannellis Kunsttheorie gibt, dann offenbar nur in Form der Degeneration oder, medizinisch gesprochen, des krankhaften Auswuchses.

»Ebenso wie die Haut immer wieder die Nagelhaut als unwürdigsten und unnötigsten Teil des Körpers hervorbringt, so wirken auch in unserem großartigen Körper der Malerei andere Meister dieser Schule, die jedoch von geringerer Bedeutung sind, als Nagelhaut, indem sie am äußerlichen Abschluss dieses Körpergefüges [*composto*] mitwirken, sodass in Bezug auf die integralen und notwendigen Körperteile jene hinzugefügt werden müssen, die gelegentlich nur akzidentiell erscheinen, wie sie zum Beispiel jenen schwierigen und harten Wucherungen und anderen Ablagerungen auf der äußersten Hautschicht entsprechen, wie Kosmetik und andere überflüssige Kleidung.«⁶³

Einmal vollständig in ihre eigene Haut eingehüllt, gehe die Malerei, indem sie der Eitelkeit äußerlicher Zier zum Opfer fällt, fast unausweichlich ihrem Niedergang entgegen. Präziser formuliert, ist die zeitgenössische Malerei in den Augen Scannellis von einer chronischen Krankheit befallen: Die Verbreitung des vermeintlich gefälligen »weißen Stils« diagnostiziert er als typisches Symptom des alternden Körpers der Malerei.⁶⁴ Es würde zu weit führen, an dieser Stelle näher auf Scannellis Vorstellungen über den Verfall der Malerei einzugehen.

Ebenjene Wahrnehmung des Verfalls bestimmt gleichwohl die Dringlichkeit von Scannellis Unterfangen. Als Heilmittel gegen Alter und Entkräftung zielt der von Scannelli skizzierte gesunde Körper der Malerei auf die Wiederherstellung der guten Malerei und eines vitalen Publikums. Die Gesundheit der Malerei kann nur auf einen gesunden Betrachter wirken, allerdings (und dies erzeugt eine Art von Teufelskreis) ist allein der mit einer kanonischen Kunstauffassung vertraute Betrachter für die Reize der vollkommensten Gemälde empfänglich. Als Produkt der menschlichen Sehkraft wird die Malerei erst durch den Blick des Betrachters aktiviert. Das Werk zu sehen bedeutet, durch die Augen und mit dem Geist des Urhebers zu sehen. Vollkommen von diesem Prinzip überzeugt, glaubt Scannelli auch, dass die Seherfahrung einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung gleiche: Die Perfektion eines Werkes von Correggio könne durch die Reaktion des Betrachters verifiziert werden. Das Experiment des Sehens sei zuallererst ein (Wieder)erkennen: das Äquivalent der aristotelischen *anagnorisis*. In einer zentralen und etwas verschlungenen Passage des *Microcosmo* bemerkt Scannelli:

»Vom anschließenden Wiedererkennen der Werke als Ausdruck spezifischer Gegenstände lässt sich die Qualität und Wirksamkeit der Ursache erahnen, weil man sich auf diese Weise der gesicherten Wahrheit der Fakten anpasst, während die mit unverbesserlicher Hartnäckigkeit hervorgebrachten Spitzfindigkeiten, die dem Nachweis durch die Sinne [*l'esperimentato del senso*] zuwiderlaufen, letztendlich von den Weisen als Auswirkung einer stockenden und schwachen Auffassungsgabe erachtet werden.«⁶⁵

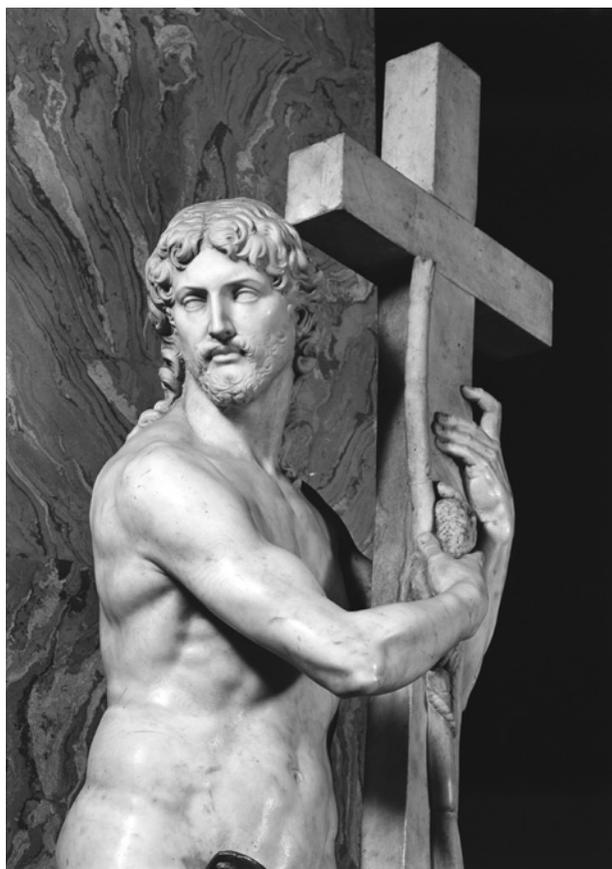
Nach Scannellis Einschätzung gelten Maler und Gemälde als physikalische Ursachen der Empfindungen, die die Betrachter wahrnehmen, wenn sie das Sujet eines Werks und die Art seiner Ausführung bewerteten. Seien Qualität und Wirksamkeit vorhanden, werde der Betrachter sofort die Übereinstimmung zwischen visueller Verfasstheit und thematischem Inhalt erkennen. Diese Erkenntnis ist nicht nur eine rationale, sondern umfasst auch die Sinne auf profundeste Weise und inspiriert darüber hinaus die Seele zu einer höheren Stufe des Sehens. Zudem konstatiert Scannelli, dass diese Form der Erkenntnis die stärksten Indizien liefere, um die Autorschaft und die Originalität

eines Werkes zu bestimmen. Kennerschaft markiert für Scannelli jedoch nur eine erste Stufe auf dem Weg zu einem wahrhaft fundierten Wissen und einer feinsinnigen Wertschätzung der Malerei als sinnlicher, ja sinnensfreudiger Erfahrung. In der Aufzählung der Wirkungen, die von den besten Werken hervorgerufen werden, folgt Scannelli einer hierarchischen und psychologischen Ordnung. Auf seiner höchsten Stufe erzeuge das Kunstwerk die intensivsten und erschütterndsten Reaktionen im Betrachter:

»Dort [auf der Ebene des Seelischen] präsentieren sich die bereits empfangenen Vorstellungen von höchster Schönheit der Imagination in derselben Erscheinung wie die Wahrheit, sei sie auch fiktiv und fingiert, und als solche stellt sie sich den menschlichen Empfindungen zur Schau. Im Gewährwerden dieser nach dem Leben gemalten Schönheit und der beinahe göttlichen Anmut werden auf diese Weise alle Sinne auf einmal durch die derart vorzügliche Qualität überwältigt und können nicht anders, als sich zur Liebe und Anbetung bewegen und sich andererseits durch die gleichsam lebendige Erscheinung profaner Schönheit und Sinnlichkeit zu Erregung und Lust hinreißen zu lassen.«⁶⁶

Irrelevant ist an dieser Stelle, dass Scannelli jede Form sinnlicher Empfindung, die durch Kunst hervorgerufen wird, verurteilt, während er auf recht vorhersehbare Weise jene Werke lobt, die zu reinen Gefühlen der Anbetung anregen: Letztere seien dazu bestimmt, als »dem Göttlichen an sich ähnlichere und zugehörigere Relikte und Zeichen« verehrt zu werden.⁶⁷ Wirklich von Bedeutung hingegen sei der Mechanismus, durch den der Betrachter das Bild wahrnehme und verarbeite. In Übereinstimmung mit der Optik des 17. Jahrhunderts setzt Scannelli voraus, dass das Werk mit dem Auge dadurch interagiere, dass es Eindrücke von sich selbst und von den in ihm dargestellten Figuren und Objekten aussende. Der am höchsten entwickelte Sinnesapparat des Menschen, das Auge, reagiere auf den Strom von Eindrücken [species] mit stärkerer oder schwächerer Intensität, vergleichbar mit der Dichte an Wahrheit, die dem Kunstwerk eingeschrieben sei. Wenn die durch das Werk vermittelte Schau hochgradig verfeinert, entsprechend verlebendigt und vergeistigt sei (gleichsam durch die Leber, das Herz und das Gehirn der Malerei), so werde es einem ähnlichen Prozess der Selbstsublimation unterzogen wie durch die Sinne und den Geist des Betrachters. Die Perfektion von Correggios

Malerei gründe zu gleichen Teilen auf ihre unübertroffene Natürlichkeit (die Augen des Betrachters würden sogar dann getäuscht, wenn das Bild den Sinnen vom Gehirn als ein Spiegel optisch wahrgenommener Natur vor Augen gestellt werde) und auf ihre Verschönerung (Gegenstände und Figuren, Ereignisse und Handlungen erschienen in ihrer reinsten Form, destilliert im Brennkolben von Harmonie und Perfektion, imaginiert durch die Kraft der inneren Erkenntnis). In diesem Licht erscheine die Divinität von Correggios Malerei sowohl ästhetisch wie theologisch fundiert: »die körperliche Harmonie, die Schönheit genannt wird, ist nichts anderes als ein Pfad, der zur Erkenntnis Gottes führt.«⁶⁸



2. Michelangelo Buonarroti, *Auferstandener Christus (Detail)*, 1519–20, Rom, *Santa Maria sopra Minerva*. © Scala / Art Resource, NY.

Dass sich Staunen und Berausung natürlicherweise einstellen, wenn Auge und Geist – d. h. die Seele – der wahren Schau der transfigurierten Natur teilhaftig werden, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Mit Blick auf die göttliche Funktion der Kunst kann Scannellis Konzept der Malerei als Körper durchaus wörtlich genommen werden. Durch die Repräsentation des göttlichen Leibes erfüllt die Malerei ihre vornehmste Aufgabe: die Verkörperung des Göttlichen. Am überzeugendsten ist der Körper der Malerei dort, wo er zum Duplikat des menschlichen Leibes in Perfektion gerät. Wenn Scannelli Tizians *Zinsgroschen* (Tafel 7) lobt, konstatiert er, dass die darin gezeigte Christusfigur »von allen Figuren, die die vermenschlichte Göttlichkeit

des gesegneten Erlösers mit größter Wirklichkeitsnähe offenbaren, die ungewöhnlichste ist, oder zumindest allen anderen ebenbürtig, die als hervorragend gelten, weil sie dem Lentulus-Brief am besten entspricht.«⁶⁹ Scannelli bezieht sich hier auf die Beschreibung der physischen Erscheinung Jesu, wie sie aus einem apokryphen Text aus dem 15. Jahrhundert hervorgeht: einem Brief, der vorgeblich von Publius Lentulus, dem Statthalter Judäas unter der Herrschaft des Kaisers Tiberius, an den römischen Senat gesendet wurde.⁷⁰ Ohne dessen Authentizität in Zweifel zu ziehen, betrachtet Scannelli den Brief als exaktes historisches Zeugnis des Aussehens Christi. Die vermeintliche Treue von Tizians Christus gegenüber Lentulus' Schilderung steigere in Scannellis Augen den Wert, das Dekor und die Perfektion des Werks. »Zusammen mit der größeren Wahrheit der Geschichte«, so argumentiert Scannelli, biete das Gemälde den Christen dar, »was [ihr Geist] gegenwärtig nur unvollkommen begreifen kann«. Die wahre Gestalt Christi »offenbart sich mit höchster Genauigkeit« durch Tizians Bild.⁷¹ Dass Scannelli der Fähigkeit der Malerei, den göttlichen Leib nicht nur zu evozieren, sondern diesen gerade nachzubilden, große Bedeutung zumaß, wird durch seine Auseinandersetzung mit Michelangelos *Christus* (Abb. 2) in S. Maria sopra Minerva in Rom bezeugt.⁷² Zu Scannellis Entsetzen hatte Lomazzo in seinem *Trattato della Pittura* erklärt, dass Michelangelos Christus, »der nackt und mit der anmutigsten Haltung dasteht und das Kreuz hält«, nach dem Beispiel von Lentulus' Beschreibung angefertigt wurde.⁷³ Er nimmt das Ergebnis des Vergleichs vorweg, wenn er prophezeit, dass der *Minerva-Christus* als unvollkommen erachtet werden würde. Gelehrte Künstler wüssten in der Tat, dass »in Bezug auf die Repräsentation der Menschennatur Christi [...] Anmut und eine einzigartige Vermischung ungewöhnlicher Zartheit« vonnöten seien.⁷⁴ »Die angemessene Darstellung der Figur des vermenschlichten Gottes«, bemerkt Scannelli, »ist nichts anderes als die Versinnbildlichung der größten Schwierigkeiten und der würdigsten und ausgewiesenen Schönheiten, die die Malerei jemals guten Künstlern vor Augen führen kann.«⁷⁵

Vom Blickwinkel der theologischen Fundierungen und religiösen Absichten her bewertet, erweist sich Scannellis *Microcosmo* als eher konservatives Unterfangen: Als Richtschnur dienen nicht nur die theoretischen Lehren der Gegenreformation, sondern (weit darüber hinaus) ein Ideal der Malerei, das sich sowohl als neo-scholastisch als auch als neoplatonisch bestimmen ließe. Im Lichte seiner Methodologie besehen, erscheint Scannellis Werk trotz aller

Beschränkungen als ein Produkt konzeptueller Innovation und ernsthafter Reflexion über die Natur und die Funktion der Malerei. Weit entfernt von dem von Descartes' theoretisierten und von Hobbes' erträumten Automaten, bildet Scannellis Körper der Malerei ein aus sich selbst heraus belebtes Konstrukt ästhetischer Perfektion und religiöser Kontemplation: die bizarre Schöpfung eines leicht rückwärtsgewandten Arztes, dem die Bilder sehr am Herzen lagen.

Anmerkungen

Ich danke Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel für ihre wertvolle und freundliche Unterstützung bei der Bearbeitung und Anpassung der deutschen Übersetzung meines Aufsatzes. Die englische Version erschien unter dem Titel »The Liver, the Heart, and the Brain: Francesco Scannelli and the Body of Painting« in Res: Anthropology and Aesthetics 71/21, 2019, S. 1–14.

- 1 Die kritische Literatur zu Francesco Scannelli ist rar und es existiert bislang keine Studie über den *Microcosmo della pittura*, die den medizinischen und philosophischen Unterbau beleuchtet. Aufgrund von Platzmangel verweise ich an dieser Stelle nur auf einige wenige Studien aus diesem Bereich. Alle Übersetzungen der italienischen und griechischen Originaltexte stammen, sofern keine deutsche Übersetzung existiert, von Henrike Eibelshäuser, in enger Anlehnung an die Übersetzungen (bzw. leichten Modifizierungen der Übersetzungen aus dem Griechischen) des Autors. Zur Biographie von Scannelli und seiner Rolle beim Erwerb von Gemälden für die Herzöge von Modena siehe Lepore in SCANNELLI/LEPORE 1989, Bd. 2, S. 7–29. Siehe außerdem CROPPER 2009; HUTSON 2012; OCCHIPINTI 2016.
- 2 HOBBS/OAKESHOTT 1946, S. 5 und (in deutscher Übersetzung) HOBBS/KLENNER 1996, S. 5. Siehe außerdem BREDEKAMP 1999, insb. S. 61–65.
- 3 René Descartes' *L'Homme* erschien posthum im Jahr 1662 und wurde 1664 wieder aufgelegt. Siehe DESCARTES 1664, S. 107 (DESCARTES/ROTHSCHUH 1969, S. 136). Siehe außerdem VIZIER 1996.
- 4 Zur Rolle und Bedeutung des Seelenvermögens in der antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur siehe PERLER 2015.
- 5 SCANNELLI 1657, o. S.: »Egli è talmente svogliato il gusto di chi legge che fiuta a guisa di vivanda prima di leggere non che il titolo, l'autore del libro, con far caso anche del semplice nome d'esso autore, e sovente il rigetta senza pure assaggiarlo, vuò dire, senza leggerne non che altro intero il frontispizio.«
- 6 Ebd.: »Ora che interverrà a me, oh discretissimo!, che sono almeno per professione medico chirurgo e mi son posto a scrivere di pittura? Certo che questa mia fatica verrà stimata come una vivanda da malato, cioè a dire sciapita e senza verun gusto.« In Bezug auf das Interesse an Malerei und der Kunsttheorie von Giulio Mancini, einem bedeutenderen Arzt des 17. Jahrhunderts in Rom, siehe GAGE 2016.
- 7 SCANNELLI 1657, S. 5: »Contuttociò riuscirà non ordinario paradosso a chi si sia a primo aspetto che, nel discorrere e palesarsi gli effetti della nobil pittura, comparischino tanti e talmente vari i pareri che al presente, in cosa cotanto chiara e manifesta più che in ogni

- altra di vista e cognizione oscura, si ritrovi il vero simulato e la realtà finta e mascherata, massime per esser la stessa virtù di pittura l'oggetto dilettevole ed adeguato del sentimento più degno della vista, che al parere del filosofo stimasi fra gli altri sensi non debba ricevere fallacia d'inganni.»
- 8 ARISTOTELES/SEIDL 1995, S. 29f.
- 9 SCANNELLI 1657, S. 6: »alcuni più per illustrare le proprie patrie e nazioni, ed anco se medemi, altri forse per l'ignore l'opere e veri maestri [...] hanno mancato ad un tempo a' professori ed alla stessa professione.«
- 10 Ebd., o. S.: »mentre sia quella buona veduta che [...] viene lo spettatore ad ottenere debitamente collocato dall'oggetto lontano, la mia persona [...] in riguardo [...] del ritrovarsi in debita distanza all'opere ed a' paesi de' più degni maestri, non dovrà [...] apportare sospetto veruno d'affettata parzialità come quella che il tutto non riconosce se non con senso indifferente, e solo in ordine a quel tanto che si manifesta alla vista dell'autorità e dal ragionevole corroborata, affine di raccogliere per beneficio commune la pura e desiata verità.«
- 11 Ebd., S. 11: »E vagliami l'occasione analogica del perfettissimo microcosmo dell'uomo, il quale, se bene in ordine ad un tal esempio non si scopra al minuto ogni determinata parte con la stessa puntuale situazione, riconoscerà però lo studioso assai chiaramente nel nostro microcosmo della pittura le prime e più nobili parti che vengono a dar con la forma il nutrimento, la vita e l'intelligenza, come il senso, moto e conservazione.«
- 12 Ebd.: »Diremo adunque di mostrare concordemente i dotti naturali il fegato col core e cervello ottenere nel microcosmo dell'uomo, come parti più degne ed eccellenti, il principato, per derivare da questi principi come da vera fonte la virtù del nutrimento, calore ed intelligenza.«
- 13 Ebd., S. 130: »Io però in tal caso stimo molto al proposito quello che lasciò scritto uno de' principali capi della medicina, quando disse che qualunque desidera di conoscere la viziata figura abbisogna che pria ben l'intenda nello stato di più perfetta sanità.«
- 14 Eine englische Übersetzung von Galens *De ossibus ad tirones* hat Charles Singer vorgelegt: GALEN/SINGER 1953, inbes. S. 768. Eine deutsche Übersetzung findet sich bei GALEN/VON TÖPLY 1904.
- 15 Für einen Überblick zu Leben und Karriere du Laurens' siehe die Einführung von Radu SUCIU zu DU LAURENS/SUCIU 2012.
- 16 DU LAURENS 1605, S. 4f.: »Ut anima hominis formarum omnium quae sub lunae concavo sunt est nobilissima, ita hominis corpus, animae domicilium, caeteris omnibus ita antecellet ut corporeorum omnium μέτρον et regula dici possit [...] tandem mirabilis rerum omnium quae naturae lege imperioque continentur amplexus, in eo enim universi istius quo oculis cernimus vivam imaginem tamquam in speculo aut parva tabella adumbratam intueri licet.«
- 17 Ebd., S. 5f.: »Partium vero humani corporis συμμετρία et proportio est mirabilis. Hanc unam pro exemplari sibi ob oculos proponunt artifices; ad hanc tamquam Polyclleti regulam omnia referunt architecti, templa, aedes, machinas, navigia construunt, et arcam Noë ad humani corporis mensuram fabricatam ferunt.«
- 18 Ebd., S. 6: »Veteres magi nec non sapientissimi Aegyptiorum sacerdotes universi partes statuerunt tres: superiorem unam, quam intellectualem et angelicam vocabant, sedem intelligentiarum quarum nutu inferiora gubernantur; alteram medi[a]m coelestem dic-

- tam, in cuius medio praeest sol, tamquam dux et moderator reliquorum siderum; tertiam sublunarem seu elementarem, cuius in procreandis, augendis, alendisque animalibus et stirpibus mira est foecunditas.«
- 19 Ebd.: »caput humanae mentis arx, rationis sedes, sapientiae domicilium, memoriae, iudicii, cogitationum [...] officina«.
- 20 Ebd.: »supremam illam et angelicam mundi partem pulchre refert«; »in thorace et medio ventre«.
- 21 Ebd.: »cor, cuius tanta est cum sole analogia ut solem non dubitarint antiqui cor mundi et cor solem hominis appellare«.
- 22 Ebd., S. 7: »ita cordis perpetua motione eiusdemque vitali calore parvus iste mundus reficitur, conservatur, viget«.
- 23 Ebd.: »motus et lumen in superioribus instrumenta sunt intelligentiarum et coeli: intelligentiarum quidem tamquam primi moventis immoti; coelorum autem tamquam primi moventis moti«.
- 24 Ebd.: »hepar fons gratiosi vaporis rite confertur«.
- 25 Zu Manardo siehe die Aufsätze von ARADY 1963. Zur Medizin in Ferrara zur Zeit des Humanismus siehe NUTTON 1997. Zu Genre und Funktion medizinischer Briefe siehe SIRAISSI 2013.
- 26 MANARDO 1535, S. 46: »ex quibus tria principalia ad individui conservationem necessaria, cerebrum, iecur, cor; in quorum singulo una ex principibus potestatibus residet«.
- 27 Ebd.: »cerebrum sedes est potestatis animalis. Quae duplex est, motiva videlicet et cognoscens, per nervos in universum corpus disseminatos diffusae. Iecur per vim naturalem in eo consistentem sanguinem et alios humores gignit, quos per venas universo corpori ad alimentum praestandum [...] distribuit. Cor vitae fons, per vitalem spiritum a se genitum et per arterias transmissum singulis particulis vitam elargitur.«
- 28 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 2, S. 284. (Nur Galens erstes Buch von der Hand wurde bisher ins Deutsche übersetzt, siehe GALEN/NÖLDEKE 1805.)
- 29 SCANNELLI 1657, S. 9: »si può con ogni ragione paragonare [Michelangelo] per appunto alla spina del dorso nel microcosmo della pittura, che comunemente vien stimata da' filosofi e buoni anatomici nel corpo dell'uomo la base e vero principio dell'ossatura, come la carena il fondamento e base della nave, e per conseguenza il real sostentacolo nella stupenda formazione dell'uomo, così parimente il dottissimo Bonarota ritrovasi esser concorso primiero ad architettare cotanta machina, e poté gettare i sodi fondamenti in maniera che [...] altri vennero poi di facile con più qualificate prerogative ad apportare il compimento alle debite proporzioni.«
- 30 Ebd., S. 11: »che poi in effetto abbia apportato fra gli altri tutti alla moderna età il reale stato di più fiorita e perfetta gioventù.«
- 31 ARISTOTELES/KULLMANN 2007, Bd. 2, S. 48.
- 32 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 2, S. 573.
- 33 SCANNELLI 1657, S. 12: »Il fegato, già ottenuta la formazione de' primi lineamenti, riceve poscia dal sangue della madre il compimento e perfezione del suo essere. E Raffaello tragge dalla madre antichità, come da vene a pro' della pittura per confacevole umore la sostanza del sapere. Il fegato succhia da' prefati sangui la parte più sottile e proporzionata. E Raffaello cava a proporzione della durezza de' sassi e bronzi nelle statue il sottile e delicato dell'artificio, tracangiato nella propria delicatezza di buona pittura. Il fegato quindi, formato e riformato che ha se stesso, serve di fonte per tramandare il sangue a

tutte l'altre membra del corpo e con esso gli spiriti necessari. E Raffaello col di suo straordinario giudizio e continuato studio compisce in se stesso la vera forma del ben dipingere e, mediante l'opere sue in guisa di prima scaturigine e buona miniera, partecipa incessantemente a gli altri pittori la sostanza più convenevole con lo spirito annesso del perfetto modo d'operare.«

- 34 Ebd., S. 12f.: »dopo però altri maggiormente versati nella pratica dell'anatomiche dimostrazioni hanno chiaramente dato a conoscere con la ragione e chiara evidenza che il fegato, per essere il primo a ricevere la più immediata sostanza delle viscere materne, pria nodrito, comunica poscia al core, ed egli al cervello, ed in un tal modo non cessa di partecipare ad amendue il nutrimento ed insieme con l'altre viscere principali lo spirito e calore per la conservazione del nuovo composto.«
- 35 FERNEL 1542, S. 157: »Aristoteles venarum quemadmodum et arteriarum originem [...] tum movendi tum nutriendi principium cor instituens, non abs re dum sibi suisque principiis vult consentire.«
- 36 Zu Fernel's Ideen und seinem Einfluss auf die frühmoderne Medizin siehe FIGARD 1903; SHERRINGTON 1946 und RICHARDSON 2018.
- 37 FERNEL 1542, S. 158: »Primum id vitae genus quod naturale appellant perfectiori quodam ordine ac splendidum magis homini inesse quam plantis. Has siquidem etsi vivere recte pronuntiamus, nequaquam tamem vitali eo circumfluunt calore et spiritu qui animalibus ex corde profiscitur, quando nimirum nec cor nec quicque quod illi proportionem respondet obtineant; vita tamen suo quodam modo fruuntur ut quae alantur et incrementum accrescent. Semen recens conceptum nihil praestantius quam stirpes in se continere verisimile est, cum enim corde nondum conformato vivat alimentum incrementumque haud secus atque stirpium genus assumit. Haec est prima et simplex vivendi ratio, quae quoniam animantibus non satis esse potest, temporis prolaptione perfectionem quamdam consequitur ex corde, quod ingenti caloris et spiritus copia hanc actionem vegetiorem absolutioremque reddit.«
- 38 Zu Piccolomini siehe PIERRO 1965.
- 39 PICCOLOMINI 1586, S. 123: »dessecto apertoque utero ecce in conspectum se dant (mi[r]ificum et dictu et visu) tres veluti bullae tamquam tres margaritae, ciceris grandioris magnitudine candidissimae ac lucidissimae, ac membranis tenuissimis et maxime diaphanis seu perspicuis involutae. Et statim verissimum esse agnovi id quod doctissimus Fernelius lib. de hominis procreatione literis celebravit, harum trium mentionem facit [...] Has tres bullas admirari et contemplari coepi et manibus contrectare. Erant hae collocatae ut una superior, altera media, tertia inferior, digiti parvi latitudine inter se distantes; quae abiunctae et nullis vinculis colligatae primo obrutu putabantur. At vero illis manu apprehensis et in oppositum lumen inspectis videbantur copulatae filamentis pene innumerabilibus, tenuissimis simul ac candidissimis, sursum, deorsum et quoqueversum exporrectis a superiori bulla ad mediam, et a media ad inferiorem. Huius inferioris bullae, parti inferiori duae sanguinis guttae adhaerescebant, illuc per venam umbilicalem evectae. Quae res tantam admirationem mihi excitarunt ut ἐκστατικός evaserim. Ad me rediens, tanta voluptate sum perfusus ut nihi supra dici potest, quoniam isthaec inspectio omnes scrup[u]elos mihi infixos exemit quantumque valeant Aristoteles et Galeni rationes et aliorum deliramenta cognitum habui. Ex hac igitur observatione

- et inspectione didici tres illas bullas esse prima tria viscera, cerebrum, cor, iecur, semine constantia, in prima eorum constitutione et eodem tempore et simul fabrefacta.«
- 40 Scannellis Kritik an der toskanischen und römischen Kunsttradition aufgrund ihrer Sprödigkeit ist Teil einer breiteren Debatte über das *statuino*. Siehe PERICOLO 2015.
- 41 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 1, S. 197.
- 42 SCANNELLI 1657, S. 34: »s'ha da scrittori che il delicatissimo ed eccedente suo gusto scegliesse per alimento più abbondante e qualificato il perfetto dell'antichità [...] ed in un tal modo diede anco in breve a conoscere aver estratto e formato molto al proposito mediante la proporzionata materia e 'l caldo di studiose fatiche l'oro purissimo della più fina pittura.«
- 43 Ebd., S. 305: »nella maniera che lo stesso calore, operando di soverchio nella medesima materia, è solito convertire poscia il crudo in adusto, in somigliante guisa vengono parimente i professori di tal sorta con longa e viziosa diligenza ad acquistare di facile nelle loro operazioni la successiva seccaggine, che inoltrandosi talora nell'eccesso vizioso, riesce la stessa adustione.«
- 44 Ebd., S. 13: »E sicome il core non resta, dopo aver ricevuto l'umore del fegato, di perfezionarlo e d'accrescerlo coll'eccedente calore de' gli stessi spiriti vitali, così parimente si dà a conoscere lo spiritoso Tiziano come proporzionato a viscere di tanta eccellenza.«
- 45 Ebd.: »Tiziano [...] ne fa derivare la vita di questa professione, fondata sopra la più gagliarda e vera maniera.«
- 46 Ebd., S. 221: »il nostro Tiziano, arricchito di maggior talento, dopo l'osservazione della più degna verità che la natura abbia disseminato nella varietà de' soggetti, ha saputo in uno raccogliere e dimostrare con somma felicità un estratto di più belle parti, come di teste, mani e piedi, con braccia, gambe, cosce e torso, le quali concatenandosi a meraviglia bene dimostrano insieme unito un egregio composto che riesce una particolare idea di rara bellezza, perché formata come di verità si dimostra la più vera apparenza della viva carne con pastosità dolce ed in eccesso delicata.«
- 47 Ebd., S. 15: »l'unico pittore da Correggio, il quale, con tutto che in effetto non fosse che un chiaro sole di pittura, non conobbero però a' suoi giorni i raggi di così risplendente virtù, in quella guisa appunto che molti, per altro dotti, insieme con lo stesso Filosofo stimarono non fosse dalla natura composto il cervello che in ordine al solo refrigerio del core.«
- 48 ARISTOTELES/KULLMANN 2007, Bd. 2, S. 44.
- 49 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 1, S. 449.
- 50 Ebd., S. 461f.
- 51 Ebd., S. 464f.
- 52 Ebd., S. 466.
- 53 SCANNELLI 1657, S. 18: »Dimostrano parimenti i fisici che sia il cervello membro nobilissimo e meraviglioso nell'umano microcosmo per contenere dentro a se stesso i ventricoli e stupende cavità, ed in questi la prodigiosa fabbrica di quella rete che, in riguardo de' gli effetti riconosciuti da' più dotti partecipi di divinità, viene comunemente per mirabile e stupenda denominata, nella quale si fabbricano gli spiriti per l'intellezione, quando non vogliamo dire che di vantaggio si venghino a perfezionare gli spiriti vitali, i quali poscia, coll'artificio e lor rara temperie, si rendono convenevoli per immediati mezzi della ragione.«

- 54 Zu Berengario da Carpis Erörterung von Galen und seiner Lokalisierung des *rete mirabile* siehe BERENGARIO DA CARPI 1521, S. ccclix r/v. Zu Vesalius' Leugnung der Existenz von Galens *rete mirabile* siehe VESALIUS 1543, S. 642f. Siehe des Weiteren RUSSELL 2013.
- 55 Zu Galen und dem *pneuma* siehe WILSON 1959; ROCCA 2013; VAN DER EIJK 2005.
- 56 GALEN/DE LACY 1980, S. 445-447.
- 57 Ebd., S. 431.
- 58 SCANNELLI 1657, S. 16: »ma la stessa bella idea di più bella pittura, dove si può dire per una tal formazione essersi distillati come per lambicco gli spiriti più rari che sono i puri estratti e vere quinte essenze di bella e buona pittura.«
- 59 Ebd., S. 15: »al pari del nettare o d'altro celeste liquore poté dopo, mediante la vista, inebriare i sensi de' maggiori professori e mantenerli non poco nell'estasi della maraviglia, atteso che furono anco in breve riconosciuti a proporzione gli effetti come divini di così eminenti soggetto, ed in guisa del capo dell'umano microcosmo, il vero seggio delle più eccelse operazioni.«
- 60 Ebd.: »si ritrova del pari contribuire Raffaello il naturale alimento di ben fondato sapere, mediante il quale scopronsi invenzioni d'istorie straordinariamente rappresentate e disposte spiritosamente rare con attitudini insolite e stupende, ed immediatamente Tiziano lo spirito con forza e gagliarda naturalezza, accoppiato a fiero ed impetuoso moto.«
- 61 Ebd.: »si ritrovano dalla temperie di così egregia parte esattamente represses ed attemperate.«
- 62 Ebd., S. 110: »ond'eglino con altri principali della loro scuola si può dire che abbino servito come temperata cute e membrana universale per ricoprire e terminare il già ben formato microcosmo della pittura.«
- 63 Ebd.: »nella guisa che dalla stessa cute ne deriva la successiva cuticula, parte più ignobile e meno necessaria dell'umano composto, similmente nel nostro gran corpo di pittura possono servire per cuticula altri buoni soggetti, ma però meno principali di detta scuola, i quali tutti unitamente concorrono in ordine all'esterno compimento di un tal composto, e così non restando in oltre che aggiungere in riguardo delle parti integranti e necessarie se non quelle le quali solo ora appariscono per accidente, che sono alle volte nelle parti estreme l'escrescenze callose e dure ed altre escrementizie dell'ultima cuticula, come diversi fuchi e somiglianti superflui abbigliamenti.«
- 64 In diesem Zusammenhang siehe SOHM 2009, S. 161-166; PERICOLO 2019, S. 36-45.
- 65 SCANNELLI 1657, S. 134: »si verrà a dedurre dal secondario riconoscimento dell'opere, come espressioni de' particolari oggetti, la qualità ed efficacia delle cause, per uniformarsi con un tal modo alla più sicura verità del fatto, mentre il sofisticar di vantaggio con tratti di continuata ostinazione contro l'esperimentato del senso non è dichiarato in fine dal savio che per un effetto di vacillante e debile intendimento.«
- 66 Ebd., S. 131: »dove le già concepite idee del bellissimo vengonsi a rappresentare all'immaginazione con la stessa somiglianza di quel vero, ancorché finto e simulato, come se tale venisse esposto a' sentimenti umani, ed in un tal modo per vedersi come al vivo espressa bellezza e grazia quasi divina, soprapresi in un tratto i sentimenti da qualità cotanto eccellenti, non possono che restar commossi all'amore e devozione, e similmente per l'apparenza, come vera, di profana bellezza e lussuria, ed ad incitamento di libidine.«

- 67 Ebd., S. 132: »opere tali veramente compite e quasi animate [...] si dovranno [...] essaltare continuamente in terra come reliquie e semi più verisimili e maggiormente uniformi alla stessa divinità.«
- 68 Ebd., S. 131: »perché questa armonia de' corpi che bellezza è detta non è altro che una via per cui si camina alla cognizione di Dio.«
- 69 Ebd., S. 230f.: »e fra gli effigiati che palesano più al verisimile l'umanata divinità del benedetto Redentore, questo sarà se non il più raro d'ogni altro, almeno eguale ad ogni più eccellente qualificato, e maggiormente conforme alla lettera di Lentulo.« Zu Tizians *Zinsgroschen*, heute in der Gemäldegalerie in Dresden, siehe WETHEY 1969, S. 163f., Kat.Nr. 147.
- 70 Siehe LUTZ 1975.
- 71 SCANNELLI 1657, S. 231: »e questi conspirando unitamente alla maggior verità dell'istoria, rapportano alla vista del fedele di Cristo quello che al presente pare non possa la mente se non imperfettamente concepire, che viene per un tal mezo a manifestarsi con estrema puntualità.«
- 72 Zu Michelangelos *Auferstandenem Christus* in S. Maria Sopra Minerva, Rom, siehe DE TOLLNAY 1948, S. 89–95.
- 73 LOMAZZO 1584, S. 531.
- 74 SCANNELLI 1657, S. 282: »abbisogna che supplisca il Cielo coll'aggiungere grazia divina e più delicata bellezza.«
- 75 Ebd.: »dicasi pure che [...] la figura parimente dell'umanato Dio rappresentata di debita convenienza non sia in effetto che un epilogo delle maggiori difficoltà e più degne e qualificate bellezze che possa dimostrare la pittura alla vista de' buoni virtuosi.«

Bibliographie

- ARADY 1963: Kálmán Arady (Hg.), Atti del Convegno Internazionale per la celebrazione del V centenario della nascita di Giovanni Manardo 1462–1536, Ferrara 1963.
- ARISTOTELES/KULLMANN 2007: Aristoteles, *Historia animalium*, hg. und übersetzt von Wolfgang Kullmann, Zoologische Schriften, Berlin 2007.
- ARISTOTELES/SEIDL 1995: Aristoteles, *Über die Seele*. Griechisch–Deutsch, übersetzt von Wilhelm Theiler, hg. von Horst Seidl, Hamburg 1995.
- BERENGARIO DA CARPI 1521: Jacopo Berengario da Carpi, *Carpi commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini*, Bologna 1521.
- BREDEKAMP 1999: Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien: Der Leviathan. Urbild des modernen Staates*, Berlin 1999.
- CROPPER 2009: Elizabeth Cropper, *Ancients and Moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the Experience of Modern Art*, in: *Annali di Critica d'Arte* 5, 2009, S. 81–101.

- DE TOLNAY 1948: Charles de Tolnay, Michelangelo III, The Medici Chapel, Princeton 1948.
- DESCARTES 1664: René Descartes, *L'Homme et la formation du foetus*, Paris 1664.
- DESCARTES/ROTHSCHUH 1969: René Descartes, *Über den Menschen*, übersetzt und kommentiert von Karl E. Rothschuh, Heidelberg 1969.
- DU LAURENS 1605: André du Laurens, *Historia anatomica humani corporis partes singulas uberrime enodans novisque controversiis de observationibus illustrata*, Lyons 1605.
- DU LAURENS/SUCIU 2012: André du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques (1594)*, hg. von Radu Suci, Genf 2012.
- FERNEL 1542: Jean Fernel, *De naturali parte medicinae libri septem*, Paris 1542.
- FIGARD 1903: Léon Figard, *Un médecin philosophe du XVIe siècle. Étude sur la psychologie de Jean Fernel*, Paris 1903.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park 2016.
- GALEN/NÖLDEKE 1805: Galen. *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers*, übersetzt von Georg J. F. Nöldeke, Bd. 1, Oldenburg 1805.
- GALEN/DE LACY 1980: Galen, *De placitis Hippocratis et Platonis, On the Doctrines of Hippocrates and Plato*, übersetzt und hg. von Phillip de Lacy, Bd. 2, Berlin 1980.
- GALEN/VON TÖPLY 1904: Richard von Töply, *Anatomische Werke des Ruphos und Galenos: Die Knochen*, in: *Anatomische Hefte* 76, 1904, S. 405–431.
- GALEN/HELMREICH 1907/1909: Galen, *De usu partium libri XVII*, hg. von Georg Helmreich, 2 Bde., Leipzig 1907/1909.
- GALEN/SINGER 1953: Charles Singer, *Galen's Elementary Course on Bones*, in: *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 45, 1953, S. 767–776.
- HOBBS/OAKESHOTT 1946: Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth*, hg. von Michael Oakeshott, Oxford 1946.
- HOBBS/KLENNER 1996: Thomas Hobbes, *Leviathan*, übersetzt von Jutta Schlösser, hg. und eingeführt von Hermann Klenner, Hamburg 1996.
- HUTSON 2012: James L. Hutson, »Un modo più chiaro.« Francesco Scannelli and the Physiology of Style, in: *Storia dell'Arte* 32, 2012, S. 95–124.
- LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*, Mailand 1584.
- LUTZ 1975: Cora E. Lutz, *The Letter of Lentulus' Describing Christ*, in: *The Yale University Library* 50, 1975, S. 91–97.

- MANARDO 1535: Giovanni Manardo, *Epistolarum medicinalium libri duodeviginti*, Basel 1535.
- NUTTON 1997: Vivian Nutton, *The Rise of Medical Humanism. Ferrara 1464–1555*, in: *Renaissance Studies* 11, 1997, S. 2–19.
- OCCHIPINTI 2016: Carmelo Occhipinti, Raffaello, Correggio, Caravaggio, un'esperienza tattile. *Sulle orme di Scannelli*, Rom 2016.
- PERICOLO 2015: Lorenzo Pericolo, »Statuino«. An Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory, in: *Art History* 38, 2015, S. 862–889.
- PERICOLO 2019: Lorenzo Pericolo, *Beyond Perfection. Guido Reni and Malvasia's Fourth Age of Painting*, in: *Malvasia's Felsina pittrice: Lives of the Bolognese Painters. Volume Nine: Life of Guido Reni*, hg. von Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Turnhout/London 2019, Bd. 2, S. 1–132.
- PERLER 2015: Dominik Perler, *The Faculties. A History*, Oxford 2015.
- PICCOLOMINI 1586: Arcangelo Piccolomini, *Anatomicae praelectiones*, Rom 1586.
- PIERRO 1965: Francesco Pierro, *Arcangelo Piccolomini Ferrarese (1525–1586) et la sua importanza nell'anatomia postvesaliana*, Ferrara 1965.
- RICHARDSON 2018: Linda Deer Richardson, *Academic Theories of Generation in the Renaissance. The Contemporaries and Successors of Jean Fernel (1497–1558)*, New York 2018.
- ROCCA 2013: Julius Rocca, *Galen on the Brain. Anatomical Knowledge and Physiological Speculation in the Second Century AD*, Leiden/Boston 2013.
- RUSSELL 2013: Gül A. Russell, *Vesalius and the Emergence of Veridical Representation in Renaissance Anatomy*, in: *The Fine Arts, Neurology and the Neuroscience*, hg. von Stanley Finger u.a., Amsterdam 2013, S. 3–32.
- SCANNELLI 1657: Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657.
- SCANNELLI/LEPORE 1989: Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, hg. von Rossella Lepore, 2 Bde., Bologna 1989.
- SHERRINGTON 1946: Charles Sherrington, *The Endeavor of Jean Fernel, with a List of the Editions of His Writings*, Cambridge 1946.
- SIRAISSI 2013: Nancy G. Siraisi, *Communities of Learned Experience. Epistolary Medicine in the Renaissance*, Baltimore 2013.
- SOHM 2009: Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy 1500–1800*, New Haven/London 2009.
- VAN DER EIJK 2005: Philip J. van der Eijk, *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity. Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health, and Disease*, Cambridge 2005.

VESALIUS 1543: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543.

VIZIER 1996: Alain Vizier, *Descartes et les automates*, in: *MLN* 111, 1996, S. 688–708.

WETHEY 1969: Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition I, The Religious Paintings*, London 1969.

WILSON 1959: Leonard G. Wilson, *Erasistratus, Galen, and the Pneuma*, in: *Bulletin of the History of Medicine* 33, 1959, S. 293–314.

Elisabeth Oy-Marra

Autopsie, Aufzeichnung und Bildkritik. Das Paradigma der Augenzeugenschaft und der Diskurs über den Aussagewert der Kopie bei Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori und Sebastiano Resta¹

Seit der Renaissance wurde der Begriff der Autopsie im Sinne der Augenzeugenschaft, des Zeugnisablegens verwendet und diente der Referenz auf materielle Relikte.² Die Berufung auf das mit eigenen Augen Gesehene nahm aber auch deswegen seit dem 15. Jahrhundert zu, weil die Beobachtung zu einem immer wichtigeren Instrument der Wissensgewinnung wurde, so dass der Augenzeugenschaft eine wachsende Bedeutung bei der Überprüfung der schriftlichen Überlieferung zugeschrieben wurde.³ Dies galt nicht nur für Wissenschaften der Natur wie die Botanik, die Medizin und Astrologie. Vielmehr lässt sich die Bedeutung der Beobachtung und des prüfenden Sehens in den sich formierenden Wissenschaften der Archäologie und der Kennerschaft ebenso gut nachweisen.⁴ Im späten 17. Jahrhundert steht die Berufung auf die Augenzeugenschaft nicht zuletzt im Zusammenhang einer wachsenden Produktion von Kopien. Dies ist insbesondere bei den antiquarischen Wissenschaften der Fall. Sie dienten der Dokumentation und wurden mehr und mehr zu einem unverzichtbaren Arbeitsinstrument.⁵

Im Hinblick auf die notwendige Nutzung von Instrumenten zur Beobachtung der Natur haben Ofer Gal und Raz Chen Morris die These vertreten, dass der empirische Ansatz der »Neuen Wissenschaft« [*New Science*] sich nicht so sehr einer direkt sinnlich als vielmehr einer grundsätzlich medial vermittelten Natur bediente.⁶ Für die Anfänge der antiquarischen Wissenschaften und der Kunstgeschichte kann – so meine These – Ähnliches behauptet werden. Obgleich hier keine Instrumente wie Fernrohre oder Mikroskope nötig wurden, waren die Antiquare doch auf Kopien angewiesen, um vor allem Neufunde beurteilen zu können und sie in der *République des lettres* bekannt zu machen.⁷ Dabei handelt es sich in der Regel um Kopien, deren Originaltreue

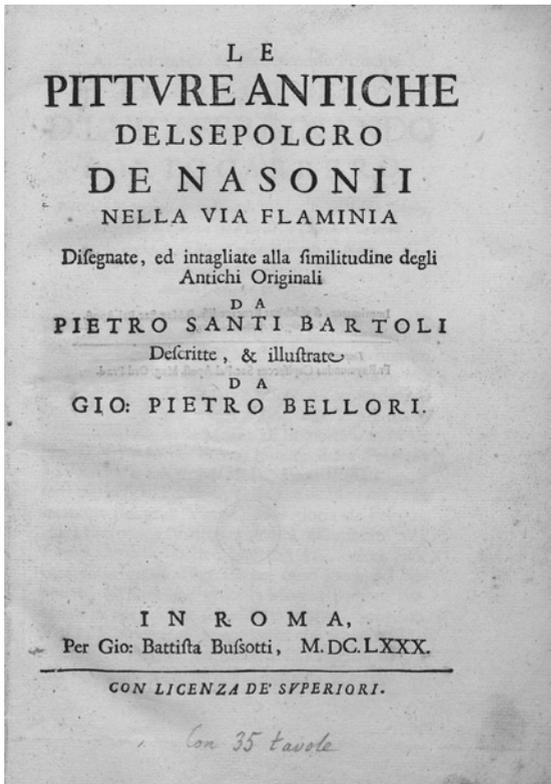
– wie zu zeigen sein wird – häufig durch den Hinweis belegt werden sollte, die Originale mit eigenen Augen gesehen zu haben. Zugleich entwickelte sich ein Diskurs über den Aussagewert von Bildern, der nach unterschiedlichen Kriterien geführt wurde.⁸

Im Folgenden soll anhand der vielleicht bedeutendsten Entdeckungen im Rom des 17. Jahrhunderts, dem *Grabmal der Nasonier*, das 1674 unter der Via Flaminia mit einer kompletten Wandausmalung aufgefunden und von dem Zeichner Pietro Sante Bartoli in Aquarellen und Kupferstichen dokumentiert wurde, ein Beispiel einer umfassenden Bildproduktion nach den antiken Resten vorgestellt werden. Im Unterschied zu den zuvor entdeckten Wandmalereien wie der *Aldobrandinischen Hochzeit* und der sogenannten *Barberini-Landschaft*,⁹ die alle auch kopiert und teilweise auch publiziert wurden, zeichnet sich diejenige des *Grabmals der Nasonier* durch eine systematische Dokumentation und Publikation aus. Die Zeichnungen und Reproduktionen, die Bartoli von diesem Grabmal und seinen Wandmalereien anfertigte, lassen sich damit auch als Visualisierungen einer bis dahin buchstäblich im Dunkeln liegenden Malerei verstehen, die durch die Ausgrabungen an der Via Flaminia erstmals zu Tage befördert worden waren. Um Originaltreue bemüht, beruft sich Bartoli häufig auf seine Augenzeugenschaft, um seinen Aufzeichnungen, den Skizzen, Aquarellen und schließlich den Kupferstichen Autorität zu verleihen. Dabei ist die Berufung auf die Originaltreue ein Zeichen für die gewachsene Bedeutung einer genauen Beobachtung. Zugleich werfen die Bilder selbst Fragen nach dem Verhältnis von Augenzeugenschaft und bildlicher Dokumentation auf. Wie wird das Verhältnis von Augenzeugenschaft und Kopie definiert? Welche Rolle spielten ästhetische und mediale Aspekte dabei? Welche Auswirkungen hatte zudem die Zusammenarbeit mit dem Künstler Bartoli auf Belloris eigene Beschreibungen? In einem abschließenden Abschnitt wird daher noch auf die Beschreibung von Raffaels *Schule von Athen* eingegangen werden, in der Bellori sich mit der Kritik an den älteren Kupferstichen dieses Freskos auseinandersetzt und seine eigene Augenzeugenschaft im Sinne einer kritischen Instanz begreift.

»Aver occhio«: Giovan Pietro Bellori, Pietro Sante Bartoli und Sebastiano Resta.
Augenzeugenschaft und Dokumentation

Der 1635 in Perugia geborene Pietro Sante Bartoli ging schon bald nach Rom, wo er zunächst bei Jean Le Maire und dann bei Nicolas Poussin, dessen Antikeninteresse und Antikenstudium er besonders bewunderte, ausgebildet wurde.¹⁰ Bartoli ließ sich jedoch nicht als Maler in Rom nieder. Vielmehr begann er mit dem Kopieren berühmter Werke, vor allem derjenigen Raffaels und der Antike.¹¹ Schon früh muss er die Bekanntschaft Belloris gemacht haben, mit dem ihn in der Folge nicht nur eine innige Freundschaft, sondern auch eine nicht minder enge Arbeitsbeziehung verband.¹² Im Vorwort seiner 1697 erschienenen Publikation *Gli antichi sepolcri* erinnert Bartoli seinen im Jahr zuvor verstorbenen Freund auch als seinen Lehrer, dessen Bekanntschaft für ihn Ansporn gewesen sei, seine angeborene Neigung auszubilden. So habe er teilweise mit ihm, teilweise alleine die verschütteten Werke der einstigen Größe Roms aufgesucht und bewundert (»parte con lui, parte solo in frequentar, ed ammirare quelle sepolte opere della Romana grandezza«). Auf diese Weise habe er die Schönheit in der Symmetrie der Gebäude und in der Anmut der Zeichnungen entdeckt (»scoprendo il bello nella simmetria degli edifici, e nella vaghezza de' disegni«) und sich sehnhchst in sie verliebt (»e così innamorandomi ardentemente«).¹³

Die Arbeitsbeziehung der beiden, die Massimo Pompeo zu Recht als intellektuelle Zusammenarbeit bezeichnet hat,¹⁴ reicht tatsächlich weit zurück und mündete schließlich in einer Publikationskampagne, die die beiden seit den 1660er-Jahren verband. Hierzu zählen die *Admiranda*,¹⁵ die im Wesentlichen Kupferstiche Bartolis nach antiken Reliefs versammeln, die beiden Historiensäulen,¹⁶ das *Grabmal der Nasonier* (1680)¹⁷ sowie die antiken Öllampen (1691).¹⁸ Mit diesen Bänden brachte Bellori mit Bartoli zusammen neuartige illustrierte Bücher auf den Markt, die aus zahlreichen zum Teil nur knapp kommentierten Kupferstichen bestanden und sich großer Beliebtheit erfreuten.¹⁹ Anders als die Zeichnungsalben des Papiermuseums Cassiano und Carlo Antonio dal Pozzos, dem Bellori und Bartoli nahestanden,²⁰ folgten die von den beiden veröffentlichten Bücher anderen Maßstäben und Ordnungen.²¹ Die Publikation des *Grabmals der Nasonier, Le Pitture antiche del sepolcro de Nasoni*, die 35 Kupferstiche Bartolis und einen ausführlichen Text Belloris umfasst



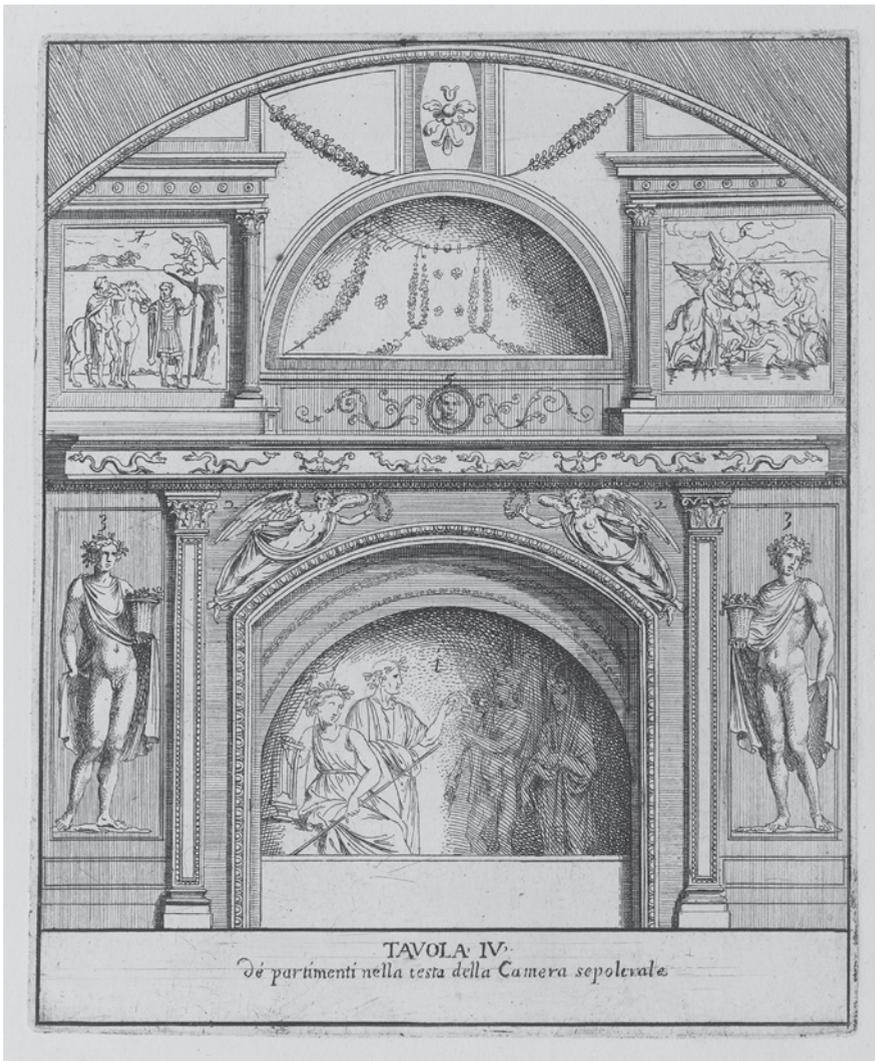
1. Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii*, Rom 1680, Titelblatt. © Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://digiub.uni-heidelberg.de/diglit/bartoli1680/0002/image>.

(Abb. 1 und 2), stand in engem Zusammenhang mit den für Camillo Massimi (1620–1677) geschaffenen kolorierten Aquarellen, die der Kardinal in Auftrag gegeben hatte (Tafel 8).²² Mit Camillo Massimi war Bellori seit seiner Jugend im Haus Francesco Angelonis (1587–1652) freundschaftlich eng verbunden. Bartoli hatte für ihn in den 1670er-Jahren bereits an einer Kopie des *Codex Vergilius Vaticanus* gearbeitet, deren Publikation allerdings durch den frühen Tod Massimis nur in Form von unkommentierten Druckgraphiken erfolgte.²³

Insbesondere mit der Publikation des *Grabmals der Nasonier*, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia*, setzten die Herausgeber Bartoli und Bellori Standards für das illustrierte wissenschaftliche Buch.²⁴ Seit der von seinem Ziehvater Francesco

Angeloni 1641 publizierte *Historia augusta*²⁵ hatte Bellori sich mit dem illustrierten Buch auseinandergesetzt und für die Kupferstichserie von Carlo Cesi nach der *Galleria Farnese*,²⁶ den Publikationen der *Admiranda* sowie der beiden römischen Historiensäulen, der *Colonna Trajana* und *Antoniana*, erläuternde Bildunterschriften geliefert.²⁷ Erst mit der Publikation des *Grabmals der Nasonier* erreichte er eine enge Verzahnung von Bild und Text, die mit einem hohen Anspruch auf Lesbarkeit und Bildevidenz einhergeht.²⁸

Mit diesen Antikenpublikationen verfolgten Bellori und Bartoli nicht zuletzt ein ästhetisches Programm in der Hoffnung, dass die in den Graphiken zugänglich gemachten Antiken die Kunst ihrer Zeit beflügeln würden.²⁹ Dabei beriefen sich beide auf Raffael, in dessen Werk sie die moderne Anverwand-



2. Pietro Sante Bartoli, Seitliche Wandbemalung des Grabmals der Nasonier, in: Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii*, Rom 1680, tav. IV, Kupferstich. © National Gallery of Art Library, Washington, DC.

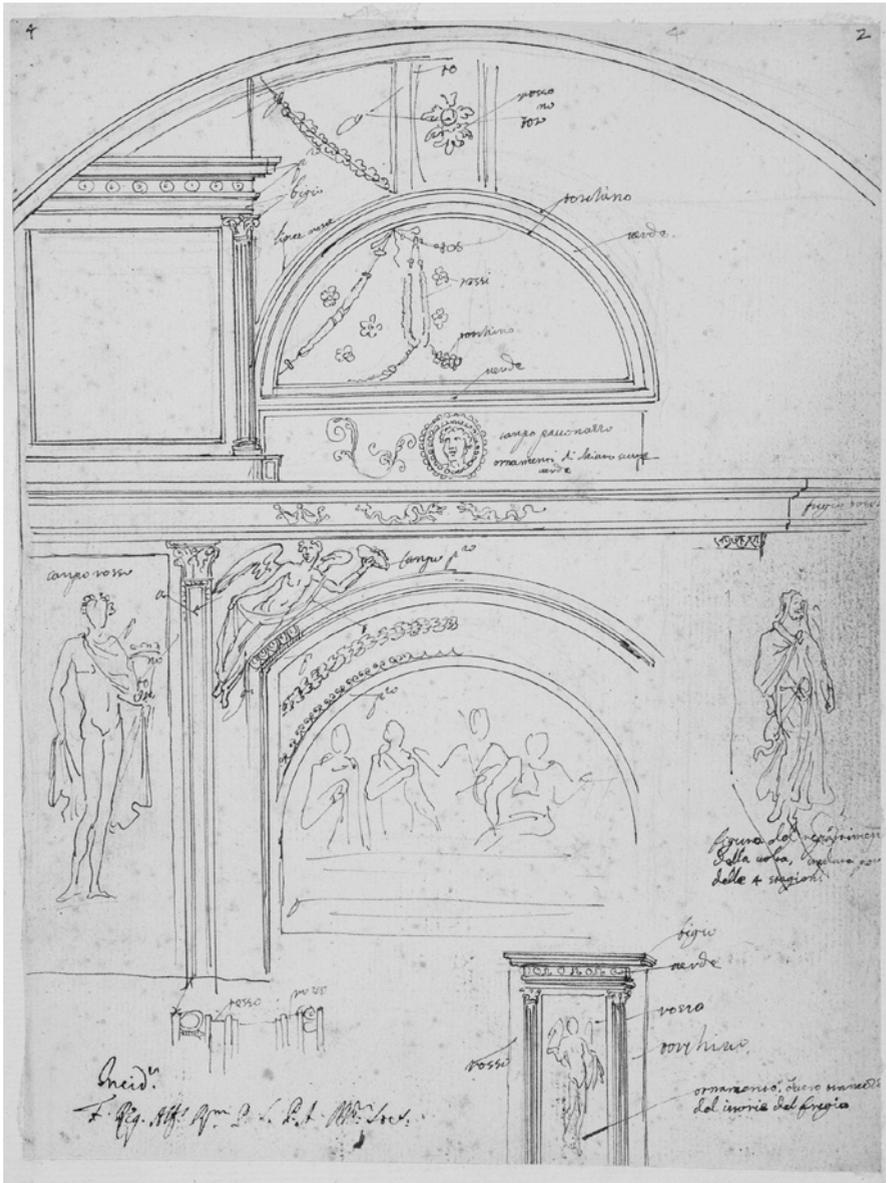
lung antiker Kunst erkannten und auf eine Renaissance dieser Art der Antikenrezeption hofften.³⁰ Bartoli erblickte in Raffael sein großes Vorbild, indem er seine mühevollen Arbeit in seine Nachfolge stellt:

»tali sepolti Sepolcri mi parvero sempre nobilissimi modelli, ed esemplari per le professioni dell'Architettura, Pittura, e Scoltura, ch' a me piacevano. Il qual sentimento avvalorato da che lessi, Rafaele [sic] soprannomato il Divino, haver frequentato le scuole de' Sepolcri, e da che l' esperienza mi fece palese come un sole questa verità, mi fé andar pellegrinando per li monumenti della Città di Roma, e del suo distretto, e di raccogliere i disegni altrui di perite Memorie.«³¹

Diese Eloge auf Raffael wurde offenbar nach einem enkomiastischen Gedicht von Girolamo Aleandro, dem Vorsteher der vatikanischen Bibliothek zur Zeit Leos X., verfasst, in dem Raffael als Kopist antiker Gemälde gelobt wird (»formas tellure sepultas / Exprimere et nostris subdere luminibus?«).³²

Auch Bellori bezieht sich in seiner Einleitung, in der er beklagt, dass immer noch keine Reste antiker Wandmalerei entdeckt worden seien, die mit der antiken Skulptur vergleichbar wären (»ancorché noi non habbiamo vestigii dell'antica Pittura, che possino ugualiarsi à quelli della scultura«), auf Raffael »Ristauratore«, der durch sein (zeichnerisches) Antikenstudium (»alcune reliquie, quasi dalla tomba, riportò fuori dalle rovine«), die Eleganz und den heroischen Stil der alten Griechen erreicht habe (»egli illustrò l'arte all'eleganza, e stile heroico de gli antichi Greci.«)³³ Als konkretes Beispiel einer solch engen Auseinandersetzung mit der Antike gilt ihm die Annibale Carracci zugeschriebene Nachzeichnung eines Wandfeldes im vermeintlichen *Titusbad*, bekannt unter dem Namen *Corolianus und Vetturia*, die sich im Besitz Belloris befand und von Bartoli eigens gestochen wurde (Abb. 4).³⁴

Die Publikation des *Grabmals der Nasonier* nimmt auch deshalb eine besondere Stellung unter den Antikenpublikationen Belloris und Bartolis ein, da sie auf diese Weise die vollständig erhaltenen antiken Wandmalereien einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen konnten. Die Nachzeichnungen und Kupferstiche dokumentierten darüber hinaus die Fresken, die bereits kurz nach ihrer Entdeckung verblassten und bald ganz verschwanden. Nicht zuletzt erweiterten sie die von Giulio Mancini und in der Folge von Bellori selbst mit *Delli Vestigi delle Pitture antiche del buon secolo* überschriebene Bestandsaufnahme der antiken Malerei um ein besonders aussagekräftiges Beispiel.³⁵



3. Pietro Sante Bartoli, Kopie nach der seitlichen Wandbemalung des Grabmals der Nasonier, Skizze, Victoria Album, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 909610. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.



4. Annibale Carracci nach einem antiken Wandbild, sog. Corolianus und Vetturia, Zeichnung, Victoria Album, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 909573. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

Anders als die *Admiranda* und die Bücher zu den beiden Historiensäulen verdankte sich die Publikation des Grabmals der Familie der Nasonier einer zufälligen Entdeckung. Aus dem Vorwort an den Leser erfahren wir, dass das Grabmal aufgrund des Nachgebens eines Teils des Straßenbelags der Via Flaminia im März 1674 in Rom gefunden worden war. Es zog deshalb die Aufmerksamkeit auf sich, weil seine Räume mit Wandmalereien ausgestattet waren, zudem glaubte Bellori, das Grabmal Ovids gefunden zu haben.³⁶ Pietro Sante Bartoli war einer der Ersten, der die Grabungen besuchte und Zeichnungen im Auftrag Camillo Massimis anfertigte. Sie waren die Grundlage für die Aquarelle und Graphiken im gemeinsam mit Bellori publizierten

Tafelwerk.³⁷ Neben Bartoli gab es mindestens noch einen anderen Zeichner, der vermutlich im Auftrag von Carlo Antonio dal Pozzo den Fund dokumentierte.³⁸ Zudem hat sich eine unmittelbar nach ihrer Entdeckung entstandene Beschreibung der Fresken in zwei Kopien in den römischen Archiven erhalten, von denen eine mutmaßlich aus Bellori eigener Feder stammt und offenbar ebenfalls vor dem Original entstanden ist.³⁹ In diesem Dokument und seiner Abschrift wird auch die unterschiedliche Bewertung der Fresken deutlich. Während sie im vatikanischen Manuskript als eines der schönsten Zeugnisse der antiken Malerei in Rom bezeichnet werden (»essendo fra le più belle che si siano vedute«), schätzt der Autor der Abschrift der Biblioteca Angelica dagegen ihre Qualität sehr viel niedriger ein (»non è seguita con suprema Industria, e Sovranità ne'Colore«).⁴⁰

Die Entdeckung des Grabmals wurde also von einer regelrechten Kampagne begleitet, die in der Dokumentation der neu entdeckten Fresken mündete. Im gedruckten Band war es Bartoli schließlich äußerst wichtig, auf die Unmittelbarkeit seiner Dokumentation und die Übereinstimmung seiner Kupferstiche mit den Originalen hinzuweisen. In seiner Widmung an Luis Manuel Fernández de Portocarrero y de Guzman (1635–1709), der bis 1677 in Rom als Kardinalprotektor lebte und 1677 zum Erzbischof von Toledo ernannt worden war, hebt Bartoli hervor, dass Portocarrero die Originaltreue seiner Zeichnungen selbst mit eigenen Augen überprüft habe. Damit beruft er sich nicht nur auf eine doppelte Augenzeugenschaft, sondern auch auf die Autorität des Kirchenmannes: »Während ich die Bilder abzeichnete« (»Mentre delineando l'immagini stesse«), so schreibt Bartoli, »erwies mir seine Exzellenz die Ehre seinen Blick auf meine Zeichnungen zu richten und ihre Nähe zu den antiken Originalen (»all'imitazione de gli antichi originali delle Pitture«) zu bestätigen.«⁴¹

Bellori hingegen weist in seiner Einleitung sowohl auf die Besonderheit der antiken Malerei hin als auch auf die Schwierigkeit, diese zu dokumentieren. Als Gründe für die schlechte Kenntnis der Malerei der Alten macht er neben dem unzureichenden Studium auch den Umgang der Ausgräber verantwortlich, die in ihrem Furor, Steine und Ruinen auszugraben (»a trar fuori sassi e rovine«), die erlesensten Reste der Antike in Mörtel und Asche zerbröselten (»a calcigine et in ceneri li più rari avanzi dell'antichità«).⁴² Auch Bartoli beschreibt in seinem 1697 erschienenen Buch über die antiken Grabmäler (*Gli antichi sepolcri*) ähnliche Schwierigkeiten und bekennt, dass ihm aufgrund der Gefahr ihrer Zerstörung das Herz geblutet habe und er sich daher atemlos

gezwungen sah, die Reste der gelehrten Antike (»quegli avvanzi della dotta, & erudita Antichità«) mit aller Genauigkeit nachzuzeichnen (»dissegnar con ogni esattezza«).⁴³ Zwei Dinge sind es also, die Bartoli hier besonders hervorhebt: Zum einen die Genauigkeit und damit die Originaltreue seiner Zeichnungen und zum anderen den Zweck, den er mit denselben verfolgte, nämlich die Bewahrung der Denkmäler in der Zeichnung für die Nachwelt.

Die im Vorwort des *Grabmals der Nasonier* hervorgehobene Augenzeugenschaft, mit der Bartoli seinen Anspruch auf Zuverlässigkeit und ›Wahrheit‹ der Kupferstiche unterstreicht, wird schließlich von demjenigen bestätigt, der maßgeblich für den methodischen Paradigmenwechsel einer reflektierten Quellenkritik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stand, Jean Mabillon (1632–1707).⁴⁴ In seinem Reisejournal ist für den 30. Juni 1685 ein Besuch im Haus von Pietro Sante Bartoli in Gesellschaft des Leiters der französischen Akademie in Rom, Mathieu La Teulière, und Giovan Pietro Bellori dokumentiert, bei dem sie sich die Kupferstiche Bartolis vorlegen ließen:

»ubi quicquid veterum picturarum in antiquis delubris et monumentis reperiri potuit, pictum aut caelatum vidimus: quale est Ovidii mausoleum, aeri ab eodem Petro incisum in variis tabulis, notisque et observationibus illustratum a Petro Bellorio.«⁴⁵

Dieses Treffen bekräftigt einerseits die wachsende Berühmtheit, die Bartoli mit seiner Dokumentation des Grabmals erreicht hatte und Anlass für den Leiter der französischen Akademie in Rom, Mathieu La Theulière, war, ihn mit weiteren Nachzeichnungen zu beauftragen.⁴⁶ Andererseits lässt sich hieran auch das Interesse an der gemeinsamen Inaugenscheinnahme der Kupferstiche und die Anerkennung ihres dokumentarischen Wertes ablesen. Da die Fresken des *Grabmals der Nasonier* allerdings mit der Zeit ganz und gar verblassten und nur wenige Stücke bewahrt werden konnten, ist ihr Dokumentationswert nicht leicht zu beurteilen. In jedem Fall blieb die Publikation von 1680 maßgeblich für die späteren Rekonstruktionen von Adolf Michaelis und Bernhard Andreae.⁴⁷

Belloris gelehrte Kommentare zu Bartolis Kupferstichen sind auf eine ikonographische Klärung, Einordnung und Datierung aus und stehen in enger Abstimmung mit den Bildtafeln.⁴⁸ Wie schon bei den Historiensäulen stellen Zahlen die Verbindung von Bild und Text her. So lassen sich selbst Belloris

anfängliche Erläuterungen über den genauen Ort und das Eindringen der Arbeiter in den Tumulus und über das Öffnen der abschließenden Wölbung auf der ersten Graphik Bartolis nachvollziehen. Bartoli veranschaulicht hier diesen Vorgang, indem er zusätzlich eine Art Querschnitt entwirft, in dem er den Weg der Arbeiter kenntlich macht, obgleich er die Entdeckung so nicht gesehen haben kann.⁴⁹ Zugleich zeigt er aber auch die schöne Fassade des Grabmals, die er bereits in eine Landschaft eingebettet hat. Beeindruckend ist jedoch die eigentliche Dokumentation des Gebäudes, die vom Fund über eine an einen Grundriss erinnernde schematische Zeichnung, über die Darstellung der Wandstücke bis hin zu den Details der Ausmalung reicht. Alle anderen Erläuterungen Belloris sind dann der Ikonographie der verschiedenen Bildfelder und Figuren gewidmet. Dabei lag Bellori gar nicht so falsch mit seiner Deutung und Datierung der Fresken. Hatte er auch aufgrund der Inschrift das Grabmal in die frühe Antoninische Zeit datiert, so geht die Forschung heute ebenfalls von einer nur wenige Jahrzehnte späteren Datierung in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus.⁵⁰

Im Hinblick auf heutige Objektivitätsvorstellungen wurden Zweifel an der Originaltreue der Graphiken Bartolis laut. Die Nachzeichnungen aus der Sammlung von Cassiano und Carlo Antonio dal Pozzo werden heute als akkurater angesehen als diejenigen, die Bartoli für Carlo Antonio und Camillo Massimi anfertigte.⁵¹ Schon Gerard de Lairese beklagte dessen mangelnde Wiedergabe der Skulptur im Vergleich zu François Perriers Kupferstichen der *Icones et Segmenta*, die Bartoli für die erste Ausgabe der *Admiranda* kopiert hatte.⁵² Bei den Kupferstichen nach den Wandmalereien des *Grabmals der Nasonier* ist die Originaltreue der Graphiken aufgrund des nicht mehr erhaltenen Grabmals ungleich schwerer zu ermitteln. Das vorhandene Material ermöglicht jedoch einen umfassenden Vergleich der rasch vor den Originalen entstandenen Skizzen, die im Victoria Album in Windsor aufbewahrt werden (Abb. 3), mit den kolorierten Zeichnungen in Glasgow und schließlich mit den publizierten Kupferstichen (Tafel 8, Abb. 2).⁵³ So geben die kolorierten Nachzeichnungen, die für das Album des Kardinals Massimi bestimmt waren, die Fresken sehr viel besser wieder als die linear reduzierten Druckgraphiken. Album und Publikation erforderten zudem unterschiedliche Lesetechniken und richteten sich an verschiedene Leser. Es ist interessant, dass Bellori in seinem Vorwort auf das Album verweist und den Leser ermuntert, hier die Farben zu betrachten, die die Kupferstiche tatsächlich nicht wiedergeben.⁵⁴

Deutlich wird aber bereits, dass Bartoli die im Vorwort hervorgehobene Augenzeugenschaft nicht im Sinne einer detailgetreuen, die Farben möglichst genau wiedergebenden Darstellung verstanden haben kann. Der von ihm ausgebildete graphische Stil seiner Kupferstiche, mit dessen Hilfe er sich nicht zuletzt auf dem schwierigen Markt der Antikenkopie einen Namen gemacht hat, zielt tatsächlich nicht auf die genaue Wiedergabe der Materialität der Originale. Es muss daher vermutet werden, dass für ihn andere Prinzipien leitend gewesen sind. Dabei dürfte die niedere Qualität der neu entdeckten Wandmalereien ein Stimulus dafür gewesen sein, diese in den Stichen zu verbessern und sie etwa mit Landschaften als Ornamente zu versehen,⁵⁵ so dass seine Augenzeugenschaft hier eher im Sinn der Interpretation als der reinen Dokumentation zu verstehen wäre. Darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass Bartoli versuchte, die Zeichnung, das *disegno* im Sinne Vasaris wiederzugeben, was nicht nur einer bewussten Nivellierung der Unterschiede von Malerei und Skulptur gleichkäme, sondern vor allem grundsätzlich als Versuch zu verstehen wäre, die Idee der Bilder herauszuarbeiten.⁵⁶ Damit folgte Bartoli einer Konzeption, die Bellori in seiner Einleitung zu *Delle pitture antiche* besonders hervorhebt. Hier verweist der Autor auf das Problem, dass diejenigen, die die Kunst des Altertums (»dell'Arte degli Antichi«) beurteilen wollten, dies an den antiken Statuen tun müssten, und macht in diesem Zusammenhang das *disegno* im vasarianischen Sinn als gemeinsame Basis von Skulptur und Malerei geltend, da beide Gattungen von ihm belebt würden (»animate dal disegno che è la vera forma loro«). Sobald man ihnen den Marmor und die Farbe nähme (»che tolta la materia del marmo, & del colore«) – so Bellori –, vereinten sich beide Gattungen in einen einzigen Intellekt und einen Genius, der sie trage und zur schönsten Nachahmung der natürlichen Dinge vollende (»in tutte le altre parti si uniscono, e si abbracciano insieme come un arte sola di un solo intelletto, & di un Genio, che le regge, & le perfettiona alla più bella imitatione delle cose naturali«).⁵⁷ Bellori, der gerade noch die kolorierten Zeichnungen Bartolis für eine komplementäre Lektüre empfohlen hatte, konnte mit seinem Verweis auf die Zeichnung, und damit auf die Idee, nicht nur darüber hinwegsehen, dass die neu entdeckten Gemälde seine Erwartungen an die antike Malerei nicht vollständig erfüllten. Es scheint so, als habe er damit auch Einfluss auf den reduzierten, linearen Stil von Bartolis Graphiken genommen. Dabei hatte er zugleich einen wegweisenden Schlüssel für die Beurteilung antiker

Werke gefunden. Noch Winckelmann betrachtete in den Vasenmalereien vor allem die Zeichnung, die er mit derjenigen Raffaels verglich:

»Die Zeichnung auf den meisten Gefäßen ist so beschaffen, dass die Figuren in einer Zeichnung des Raffael einen würdigen Platz haben könnten. Wer die meisterhafte und zierliche Zeichnung auf denselben betrachtet und einsehen kann und die Art zu verfahren weiß, in Auftragung der Farben auf dergleichen gebrannte Arbeit, findet in dieser Art Malerei den größten Beweis von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit auch dieser Künstler in der Zeichnung.«⁵⁸

Zugleich bedeutet Belloris Rekurs auf das beiden Gattungen zugrunde liegende Prinzip des *disegno* geradezu ein Paradox für die Antikenkopie. Gerade Bellori hatte an einer Malerei, die sich sklavisch am *modello* ausrichtete, in seiner *Idea*-Rede aus dem Jahr 1664 kein gutes Haar gelassen.⁵⁹ Tatsächlich wurden die wenigsten Künstler, die die neuentdeckten Gemälde der *Aldo-brandinischen Hochzeit*, der *Barberini-Landschaft* und der *Caestius-Pyramide* kopiert hatten, von den Antiquaren überhaupt erwähnt.⁶⁰ Dass Bellori Bartoli so hoch einschätzte und es diesem gelang, sich als Kopist einen eigenen Ruf zu schaffen, muss daher auch daran gelegen haben, dass Bellori in seinen Zeichnungen mehr als nur eine bloße Kopie erkannte, nämlich die ihnen zugrunde liegende Idee.

Das Diskursfeld, aus dem heraus sich das Interesse an der Augenzeugenschaft als Voraussetzung für die Dokumentation und Interpretation von Werken der Kunst entwickelt hat, kann abschließend nur angedeutet werden. Wie oben bereits erwähnt, war Bartoli, der in den 1660er-Jahren für Francesco Barberini und Carlo Antonio dal Pozzo gearbeitet hatte, mit dem wichtigsten Unternehmen der Dokumentation von Antike und Natur, dem Papiermuseum von Cassiano und Carlo Antonio dal Pozzo, vertraut.⁶¹ Als Kupferstecher war er darüber hinaus an der Publikation von Agostino Scillas Buch über die Fossilien *La vana speculazione disingannata dal senso: lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri* aus dem Jahr 1670 beteiligt gewesen, denn von ihm stammen die Kupferstiche nach den Zeichnungen Scillas.⁶² Auch Scilla beruft sich im Vorwort seines Buches auf die Augenzeugenschaft, die er programmatisch gegen die reine Spekulation der

Naturphilosophen ausspielt. Als Maler beansprucht er ein besonderes Auge zu besitzen (»aver occhio«), das es ihm erlaube, die Dinge mit mehr Recht beurteilen zu können als die Philosophen:

»e si ricordi che questa è composizione, non già da uno, che faccia professione di lettere, ma si bene da un pittore, il quale pretende d'aver occhio a proposito per giudicare le cose, che possiamo maneggiare, con più soda verità di coloro, che sono meri professori di cieche speculazioni.«⁶³

Der Kupfertitel zeigt in allegorischer Form genau dieses Verhältnis von Spekulation und Anschauung durch einen jungen Mann, der einer wolkeformlosen Personifikation der ›Spekulation‹ in den Lüften ein Fossil entgegenhält, das diese nachdenklich betrachtet. Zugleich deutet er mit seiner linken Hand auf die am rechten Bildrand auf dem Boden liegenden Exemplare (Abb. 5).

Die Berufung auf die *verità dell'occhio*, auf das Auge als Instrument der Erkenntnis, bezieht sich auf die Inspektion als epistemischer Grundlage einer empirisch ausgerichteten Kennerschaft. Mit den Antiquaren haben sie das Interesse an der Sammlung und Klassifikation gemein.⁶⁴ Der bedeutendste römische Connaisseur der Zeit war zweifellos Sebastiano Resta, der in Rom mit Bellori und vor allem auch mit Carlo Maratta in engem Austausch stand.⁶⁵ Wie die Beiträge von Francesco Grisolia, Annkatrin Kaul, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Irina Schmiedel in diesem Band zeigen, hat auch er eine Methode ausgebildet, die – vom Auge ausgehend – ein System von Verweisen etabliert, mit dem er seinen Zuschreibungen Geltung zu verleihen suchte. Wie sehr Resta den Antiquar und Kenner Bellori zu schätzen wusste, zeigt sein mit Stolz kommentierter Ankauf der Zeichnungssammlung Belloris nach dessen Tod.⁶⁶ Im Zuge dessen kam er offenbar auch in den Besitz der *Coroliano und Vetturia*-Zeichnung von Annibale Carracci (Abb. 4).⁶⁷ In den Abschriften des Konvoluts Lansdowne 802 finden sich unter dem libro B, fol. 5r, das von John Talman als *Saggio de' secoli* bezeichnet wurde,⁶⁸ konkrete Hinweise darauf. In diesem Zusammenhang nennt Resta auch Pietro Sante Bartoli und hebt hervor, man könne sich anhand dieser einfachen Zeichnung (»semplice schizzo«) ein Bild von der Art und Weise des Erzählens und der Zeichnung der Römer oder Griechen machen (»farsi far spene dell'opera, e della maniera dell'

historiare, o disegnare de Romani ò Greci Antichi«).⁶⁹

An den wenigen ihm bekannten Beispielen versuchte Resta, die antike Malerei in seinen Alben zu dokumentieren und sie in die Abfolge der Zeitalter miteinzubeziehen, wie etwa im libro J des Manuskripts Lansdowne 802 der British Library, das auch *Parnaso di Pittura* genannt wird. Hier hebt er die *Nuova Nupta* (*Aldobrandinische Hochzeit*) hervor, die er ursprünglich durch einen Stich von Bartoli präsentiert hatte. Er diskutiert an dieser Stelle auch ihre Datierung, ob sie nämlich in der griechischen oder römischen Zeit entstanden sei.⁷⁰

Auch kannte er das *Grabmal der Nasonier*, denn in seinem Raffael gewidmeten Album bezieht er sich auf Belloris Einschätzung des Künstlers als bedeutenden Antikenkopisten:

»Raffaele (dice bene il Bellori nell'Introduzione al Sepolcro de Nasonij) da alcune Reliquie d'Antiche Pitture ne trasse d'illustrare l'arte all'Eleganza, e stile Greco: persino prezioso ci deve sembrare questo foglio volante di sua mano.

(Bellori nell'istesso luogo) È fama che mandasse disegnatori sino in Grecia à copiare pitture antiche, non che in queste nostre ville d'Adriano e Tivoli, Terme di Tito e di Trajano, et alle Grotte di Napoli e Pozzolo. Io n'hebbi diversi fogli di M. di Perino, et alcuni ne donai al Sig. Canonico Raffael Fabbretti per il Suo Museo d'Urbino.«⁷¹



5. Agostino Scilla, *La vana speculazione*, Neapel 1670, Titelblatt. © Wikimedia Commons.

In diesen Stellen kommt nicht nur Restas Wertschätzung Belloris zum Ausdruck, sondern vor allem auch sein Interesse an der Antikenkopie, insbesondere Pietro Sante Bartolis. Wo er keine originalen Zeichnungen zur Hand hatte, behelf er sich mit Nachstichen wie bei der *Aldobrandinischen Hochzeit*, aber auch mit Nachzeichnungen und Abklatschen ›moderner‹ Werke.⁷² Vor allem etablierte er aber Vergleiche von Vorzeichnungen mit ausgeführten Werken, um seinen Zuschreibungen Gewicht zu verleihen. Wie wichtig ihm die Inaugenscheinnahme sowohl der Zeichnungen als auch der Kunstwerke war, zeigt eine Reise von Rom nach Mailand, die er 1690 in Begleitung des Zeichners Giuseppe Passeri (1654–1717) unternahm. Die einzelnen Stationen sind durch die Kopien der besuchten Werke von Passeri heute noch nachvollziehbar.⁷³

Autopsie und Interpretation: Belloris *Descrizione der Schule von Athen*

1695, ein Jahr vor seinem Tod, veröffentlichte der 82-jährige Giovan Pietro Bellori in Rom eine Schrift mit dem Titel *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Die eigentliche Beschreibung der Gemälde Raffaels befindet sich in der ersten Abhandlung des Buches, die mit einem Porträtkupfer Raffaels aus der Hand Carlo Marattas und einer Widmung an Papst Innozenz XVII. beginnt.⁷⁴ Hierin erläutert Bellori Raffaels Fresken in den Stanzlen. Dieser erste Teil des Buches wird von einer zweiten Abhandlung über die Fresken der Farnesina (*La Favola di amore, e psiche*) ergänzt, die ein eigenes Titelblatt aufweist, auf dem der damalige Besitzer der Farnesina, der Herzog von Parma und Piacenza Francesco Farnese, als Widmungsträger ausgewiesen wird.⁷⁵ Neben ihrer Beschreibung findet sich hier auch eine Erörterung ihrer Restaurierung durch Carlo Maratta,⁷⁶ wie auch eine Diskussion über Vasaris Auffassung, Raffael habe erst durch die Kenntnis Michelangelos seinen Stil verbessern können. Diese Kapitel werden schließlich durch den Abdruck des berühmten Briefs »al Signor Conte« von dem Bellori noch glauben musste, dass ihn Raffael selbst geschrieben habe,⁷⁷ abgerundet, gefolgt von einer *Genealogia Raphaelis* sowie von zwei Inschriften für Epitaphien. Insofern handelt es sich bei diesem Buch, das zwei – wahrscheinlich unabhängig entstandene Schriften zusammenfasst – um eine Art *saggio*, eine Abhandlung, die die These verfolgt, Raffael sei ein durch und durch vollendeter Meister gewesen und keinem anderen – auch nicht Michelangelo – nachrangig. Als solcher lässt es sich mit dem Traktat *Correggio in Roma* von

Sebastiano Resta vergleichen, auch wenn Belloris Argumentationsführung in der Deutung der *Schule von Athen*, wie zu zeigen sein wird, wesentlich auf eine ikonographische Auslegung der Fresken zielt.⁷⁸ Dabei wird jedoch auch der kennerschaftliche Hintergrund Belloris deutlich.

Der eigentliche Verdienst des Traktats liegt in Belloris Interpretation der 1510/11 für Julius II. della Rovere gemalten *Schule von Athen* Raffaels, deren Gültigkeit bis ins 20. Jahrhundert Bestand hatte. Für Jacob Burckhardt, Anton Springer und in besonderem Maße für Edgar Wind hatte die in enger Auseinandersetzung mit Vasaris Beschreibung erfolgte Deutung Belloris Modellcharakter.⁷⁹ Interpretationsgeschichtlich versuchte er tatsächlich zum ersten Mal, einen verlorenen Sinn durch die genaue Beschreibung und Deutung der einzelnen Figuren zu rekonstruieren.⁸⁰ Damit wirft Bellori – wie Pascal Griener hervorgehoben hat – eine grundsätzliche Frage nach der Funktion des Gemäldes auf: ob nämlich der philosophische Dialog über das gesamte Wissen als einfache Illustration oder aber als Einschreibung des universellen Wissens im Bild aufzufassen sei.⁸¹ Bellori unterscheidet indes zwischen einem möglichen Programm-Text und dem Gemälde. Wohl hält er es für wahrscheinlich, dass dem Maler ein Gelehrter an die Seite gestellt worden war («da qualche dotto, e sublime ingeno fosse dato a Raffaello»), doch für das Gelingen eines Gemäldes, so hebt er hervor, sei es nicht ausreichend, eine wie auch immer gelehrte Konzeption, ein *argomento* vorzuschlagen, wenn der Maler nicht selbst in der Lage und gelehrt genug sei, es darstellen zu können, denn viele Dinge könnten im Text gelingen, die in der Malerei nur Langeweile auslösten: »poiché molte cose riescono gioconde in iscritto, e nell'ornamento delle parole, le quali poi languiscono, e non hanno azione nel colore.«⁸²

Vasari-Kritik als Bildkritik

Mit der Hervorhebung der *Descrizione* im Titel räumt Bellori – so scheint es – der literarischen Gattung der Ekphrasis, für die er seit der Publikation seiner *Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* aus dem Jahr 1672 berühmt geworden war, nunmehr ein eigenständiges Recht ein.⁸³ Waren die Bildbeschreibungen in seinen *Vite* indes in die Lebensbeschreibungen der Künstler eingebunden, so handelt es sich bei der *Descrizione* um einen eigenständigen Text, der – wie auch das beschriebene Gemälde – programmatischen Charakter beansprucht. Mit dem gewählten Titel einer

Descrizione knüpft Bellori an Schriften wie *Basilicae veteris Vaticanae descriptio* von Petrus Mallius und Paolo de Angelis (1646) an.

In seinem Vorwort, das er an die »studiosi di Raffaelle« richtet, beruft er sich auf Philostrat und betont die doppelte Funktion der Malerei in der Verbindung von Schönheit und Weisheit.⁸⁴ Stärker noch als im Vorwort der *Vite*, in dem Bellori sich als Übersetzer, als »semplice traduttore« bezeichnet hatte,⁸⁵ versteht er seine eigene Tätigkeit nunmehr nahezu als die eines Kopisten, indem er sich als Raffaels Schüler ausgibt (»e farmi suo discepolo con imitarlo«). Dabei setzt er effektiv dem »Licht der Farben« den »Schatten« der Schrift entgegen (»se non coi lumi de' colori, con l'ombre almeno degli scritti«).⁸⁶

Die damit erreichte Evokation einer engen Anbindung an den Meister vermittelt durch die Meditation seines Werkes als Voraussetzung seiner Beschreibung wird schließlich noch durch seine Rede vom Original (»originale della pittura«) ergänzt.

Es ist sein Bezug auf das Original, mit dem er schließlich die Kritik an der älteren Interpretation Vasaris – wenn auch mit großem Bedauern aufgrund seiner hohen Wertschätzung des Autors der *Vite* – begründet: »non senza dispiacer mio sono costretto di contradire al suo commento sopra le medesime Vaticane Imagini«.⁸⁷ Vasaris Fehler in der Deutung wird daher auch als Verunreinigung der Originale (»corromperli affatto dagli originali«) beschrieben und gereicht ihm schließlich als Beweggrund für seine eigene Auslegung.⁸⁸ Dass er die schwer zugänglichen Fresken tatsächlich mit eigenen Augen hat sehen können, hebt er schließlich durch den Hinweis auf die Ernennung Carlo Marattas zum Kustos der Stanzen eigens hervor: »si è offerta l'occasione in tempo che il Sigor Carlo Maratti [...] è stato diletto alla custodia delle Vaticane Camere«.⁸⁹

Die eigentliche Beschreibung der *Schule von Athen* befindet sich im vordersten Teil des Buches, gleich nach derjenigen der Tugenden und der *Disputa* unter dem Titel *Imagine dell'antico Ginnasio di Atene, ò vero la Filosofia* (Tafel 9).⁹⁰ Besonders interessant ist Belloris Vorgehen bei seiner Kritik einzelner Figurendeutungen durch Vasari. Er führt nämlich die älteren Deutungen vor allem auf zeitlich nahe Kupferstiche zurück und kann seine eigene schließlich als Bildkritik der älteren Kupferstiche im Vergleich zum Original aufbauen.⁹¹

Noch bevor er mit der konkreten Beschreibung beginnt, weist Bellori sogleich die Ansicht zurück, es handele sich bei der *Schule von Athen* um den Disput des Apostels Paulus mit den Epikuräern und Stoikern, wie dies Vasari in der Ausgabe der *Viten* von 1568 behauptet hatte.⁹² Für diese falsche Deutung macht er verschiedene ältere Kupferstiche verantwortlich, die er der Reihe nach nennt und deren Hinzufügungen er eigens kritisiert. So habe der Stecher Tommasino, Philippe Thomassin, die Köpfe von Platon und Aristoteles mit einem Heiligenschein und einem Diadem versehen,⁹³ die in Wahrheit weder auf dem ursprünglichen Kupferstich von Giorgio Ghisi⁹⁴ und schon gar nicht auf dem Original zu finden seien:

»Il quale argomento vi fu aggiunto dal Tommasino intagliatore nel ritoccare la prima stampa di Giorgio Mantovano, ove alle due figure di Platone, e di Aristotile aggiunse lo splendore, e l'diadema, che in verità non sono nel primo intaglio, e moltomeno nell'originale della pittura.«⁹⁵

Damit plausibilisiert er schließlich auch Vasaris Fehldeutung:

»improprio ancora è il nome impostole dal Vasari: la concordia della Filosofia, ed Astrologia con la Teologia, non vi essendo ne Teologi, ne Vangelisti, come egli lungamente descrive, confondendo piùosto questa seconda imagine con la prima della Teologia, e del Sacramento.«⁹⁶

Berühmt geworden ist vor allem aber Belloris Korrektur der Interpretation jener Figur mit Buch am linken Bildrand des Freskos, die Vasari für den heiligen Markus hielt:

»So malte er hinter dem heiligen Matthäus, der jenen von einem Engel gehaltenen Tafeln die Figuren und Zeichen entnimmt und sie in eines seiner Bücher überträgt, einen alten Mann, der ein Blatt Papier auf den Knien hat und alles abschreibt, was der Heilige Matthäus aufzeichnet [...]«⁹⁷

Auch hier verweist Bellori darauf, dass die unhaltbare Deutung Vasaris auf den irreführenden Kupferstich von Agostino Veneziano aus dem Jahr 1524 zurückzuführen sei.⁹⁸ Dieser hatte die Figur des Pythagoras tatsächlich in den



6. *Agostino dei Musi (gen. Veneziano), Gruppe des Pythagoras aus Raffaels Schule von Athen, 1523, 274 x 177 mm, Kupferstich, Inv.-Nr. 46791. © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Christoph Irrgang.*

Evangelisten Markus transformiert, während der Kniende neben ihm die Gestalt eines Engels bekommen hatte (Abb. 6).⁹⁹

Seine Deutung der Figur als Pythagoras stützt sich dagegen auf das Diagramm auf der Tafel, welches ihm ein kleiner Junge entgegenhält. Dieses Diagramm, das die Nummern und die Konsonanz des Gesangs darstellt, die mit den griechischen Buchstaben Diapason, Diapente, Diatesseron – so Bellori – bezeichnet werden,¹⁰⁰ bildet er am rechten Rand seines Textes zusätzlich ab, um dem Leser einen Vergleich zu ermöglichen.

Die Bildkritik der älteren Kupferstiche wird immer wieder durch seinen Verweis auf das Original der Fresken befördert. Sie wird

schließlich zur Voraussetzung für die Klärung der Ikonographie der Fresken, ihr *argomento*, welches er in der *Descrizione* sukzessive herausarbeitet. Neben der Benennung der einzelnen Figuren versucht Bellori auch die Architektur der *Schule von Athen* auf den ersten Entwurf von Neu Sankt Peter zurückzuführen.¹⁰¹

Besonders beeindruckt jedoch seine durch den Vergleich mit dem Original der Fresken ermöglichte Bildkritik der Kupferstiche als Voraussetzung für die Klärung der Deutungsgeschichte. Dieses in der *Descrizione* der *Schule von Athen* zum Ausdruck kommende hohe methodische Bewusstsein, vor allem der Bezug auf das Original des Kunstwerks, stellt im Vergleich zu Belloris *Vite* eine Neuerung dar. Hatte er sich in seinen Bildbeschreibungen hier – teilweise

ohne sich des Originals zu versichern – eher unkritisch auf die ihm zur Verfügung stehenden Kupferstiche gestützt,¹⁰² so kritisiert er nunmehr Vasari dafür.

So originell diese Bildkritik erscheint, so war Bellori doch nicht der Erste, der die Diskrepanz der Graphiken zum Original gesehen hatte. Bereits Roland Fréart de Chambray hatte in seiner *Idée de la perfection de la peinture* aus dem Jahr 1662 eine fulminante Kritik an Vasaris Deutung geübt und diese auf die Kupferstiche von Giorgio Ghisi mit dem falschen Titel und Domenico Venezianos Interpretation des Knienden als Apostel Matthäus zurückgeführt.¹⁰³ Fréart verfasste mit seiner Vasari-Kritik eine einzige, ja geradezu wütende Tirade gegen den berühmten Autor. Auch er leitet die falsche Bezeichnung des Kupferstiches von Giorgio Ghisi als »Die Predigt Pauli in Athen« von Vasaris Text ab, den er ausführlich im Italienischen und Französischen zitiert,¹⁰⁴ um seinen Autor schließlich als »diseur de rien« und dessen Deutung als »stile chimerique« und als »discours amphibologique« zu disqualifizieren.¹⁰⁵ Am Ende bezeichnet er das Fresko Raffaels als »L'École d'Athènes« und beschreibt in lockerer Folge (»une lecture si rhapsodique«) verschiedene Philosophen, ohne seine Deutung jedoch aus der jeweiligen Figur und ihren Attributen abzuleiten.¹⁰⁶

Im Vergleich dazu ist Belloris Interpretation wesentlich systematischer und zugleich konkreter. Er stellte die Kritik der Kupferstiche an den Anfang seiner Ausführungen, um das Original zuerst von falschen Deutungen zu bereinigen. Schließlich springt er nicht durch das Bild, sondern beginnt mit der höchsten Ebene der Philosophen, um dann die Figuren darunter zu deuten. Dabei bezieht er Position, Haltung, Ausdruck jeder einzelnen Figur und vor allem auch deren Attribute in seine Interpretation mit ein, wie dies paradigmatisch im Fall von Pythagoras zu sehen ist.

Dennoch ist beiden Autoren die Vorstellung eines ursprünglichen, vom Künstler intendierten Sinnes, den es zu verstehen gilt, gemeinsam. Dabei setzen sie voraus, dass die Nachstiche eines Kunstwerks dieses so treu wie möglich darstellen sollten. Die kreative Praxis des 16. Jahrhunderts, in der die Hinzufügung neuer Details gang und gäbe war, hielten sie nunmehr für unzulässig.¹⁰⁷ Zudem verstanden beide Autoren Inschriften der Kupferstiche als Titel, die sie auslegen und klassifizieren. Faktisch haben sowohl Fréart als auch Bellori die Titel ihrer Beschreibungen genau in diesem Sinn verwendet und als komprimierte Interpretation verstanden.¹⁰⁸

Tatsächlich muss Belloris Beschreibung – wie bereits von Pascal Griener gesehen – als Reaktion auf diejenige von Roland Fréart de Chambray betrachtet werden.¹⁰⁹ Dies dürfte auch einer der Gründe gewesen sein, warum ihm die Verweise auf seine Augenzeugenschaft so viel bedeuteten, da er im Unterschied zu Fréart de Chambray auch wirklich Zugang zu den Stanzen hatte. Bereits im Vorwort seiner 1672 erschienenen *Vite* »An den Leser« hatte Bellori hervorgehoben:

»da ich bereits Raffaels Bilder in den Räumen des Vatikan beschrieben hatte, war es später beim Verfassen der Viten der Rat von Nicolas Poussin, dass ich hier in der gleichen Weise verfahren und, abgesehen von der gesamten Erfindung [*invenzione*], auch der Auffassung [*concetto*] und Bewegung jeder einzelnen Figur sowie den Handlungen, welche ihre Gefühlsregungen [*affetti*] unterstreichen, Rechnung tragen möge.«¹¹⁰

Dabei wandte er sich ausdrücklich gegen eine Art der Beschreibung, die den Figuren Gefühle und Leidenschaften zusprechen würde, die diese nicht in sich tragen (»l'aggiungere alle figure quei sensi e quelle passioni, che in esse non sono«) und sie dabei von den Originalen entferne (»disturbarle da gli originali«).¹¹¹

Belloris Ausführungen zu den Fresken sind so eng an der Darstellung einzelner Figuren im Bild orientiert, dass es wahrscheinlich ist, dass er sich an dieser Stelle tatsächlich an Poussins Vorstellung des Lesens von Gemälden orientierte, wie er dies in einem Begleitbrief zur *Mannalese* seinem Freund Jacques Stella erläutert.¹¹²

Gerade wegen der engen Verbindung von Text und Bild ist es erstaunlich, dass die *Descrizione* nicht illustriert wurde. Dies muss aber beabsichtigt gewesen sein, denn von Carlo Maratta lag bereits die Radierung nach Raffaels *Vertreibung des Heliodor* in der Stanza di Eliodoro vor, auf die Bellori in seiner Beschreibung als Beispiel einer originalgetreuen Kopie (»con l'eccellenza di ogni tratto all'imitazione«) verweist und die er als Ergänzung für den Mangel der Schrift empfiehlt (»supplirà il difetto della penna«).¹¹³ Erst Francesco Aquila (1676–1740) sollte 1722 von den Stanzen eine Serie von 19 Kupferstichen schaffen, die Innozenz XIII. gewidmet wurden.¹¹⁴

Eine so ausdrücklich auf das Original und auf die Augenzeugenschaft bezogene Argumentation wie in der *Descrizione* aus dem Jahr 1695 sucht man

in seinen Bildbeschreibungen der 1672 erschienenen *Vite* allerdings vergebens. Mit dem Verweis auf die Augenzeugenschaft und auf das Original nimmt Bellori nun am Ende seines Lebens die Methode der »oculare inspezione« für sich in Anspruch, die Carlo Cesare Malvasia bereits in den *Pitture di Bologna* propagiert hatte.¹¹⁵ Stand Bellori Malvasia jedoch eher skeptisch gegenüber,¹¹⁶ so ist es seine Zusammenarbeit mit dem Zeichner Pietro Sante Bartoli, der, wie gezeigt, seine Aufmerksamkeit auf die Augenzeugenschaft gelenkt haben dürfte.

Zusammenfassung

Die Berufung auf das Auge, auf dessen Erkenntniskraft und Zeugenschaft, war an eine materielle Kultur gebunden, die den Wunsch nach originalgetreuen Abbildungen beförderte. Dies führte am Ende des 17. Jahrhunderts in Rom nicht zuletzt zu einer neuen Auseinandersetzung mit zeichnerischen und druckgraphischen Kopien nach antiken wie nachantiken Kunstwerken. Die einsetzende Bildkritik war einerseits dem jeweiligen Original verpflichtet, zugleich verbanden sich vor allem mit den Kopien nach der Antike bei Bartoli ästhetisch begründete Maßstäbe, die teilweise noch bis ins 18. Jahrhundert Gültigkeit behielten. Das von modernen Interpreten als Paradox verstandene Verhältnis von Augenzeugenschaft und ihrer Umsetzung, etwa in den Graphiken Bartolis, zeugt einmal mehr von den veränderten Ansprüchen an eine objektive Dokumentation, die sich erst im 19. Jahrhundert voll entwickeln sollte.¹¹⁷ Bartoli bildete tatsächlich in seinen Kopien einen persönlichen Stil aus, der ihn berühmt machen sollte. Mit seinen Aquarellen und Graphiken prägte er die Vorstellung seiner Zeit von einer im Untergrund Roms verschütteten Wandmalerei der Antike. Sie richteten sich einerseits an ein exklusives Publikum, das sich in Rom vor Ort die in Alben geordneten Aquarelle anschauen konnte. Zugleich gelang es mit den 35 Kupferstichen nach den Aquarellen und den erläuternden Texten Belloris eine ausführliche Dokumentation zu publizieren, die es den Interessierten erlaubte, sich ein Bild von den römisch-antiken Wandmalereien zu machen, ohne nach Rom reisen zu müssen. Insbesondere in der Druckgraphik, in der sich Bartoli auf das Wesentliche, nämlich das *disegno*, konzentrierte, schuf er eine eigene Ästhetik, die letztlich Raffael verpflichtet war. Dieser Versuch, das Wesentliche der Bilder in der Dokumentation der Fresken herauszuarbeiten, steht in einer langen Tradition

des wissenschaftlichen Bildes, denn die Darstellung ist auch hier nicht einfach als Aufzeichnung einer Beobachtung zu verstehen, sondern interpretiert diese oder dient der Argumentation des Textes.¹¹⁸ Gleichwohl zeichnet sich in Bartolis Umgang mit seinen aus der Nachzeichnung der flüchtigen Objekte entstandenen Kopien und deren Bearbeitung eine neuartige Rückbindung an das (zum Teil verschwundene) Original ab, die für die weitere Ausbildung der Kennerschaft maßgeblich werden sollte. Belloris späte *Descrizione* folgte nunmehr ebenfalls dem Original Raffaels, wie es zuvor Bartoli (und Bellori) für die Fresken des *Grabmals der Nasonier* behauptet hatten. Wie Bartoli versteht Bellori seine Beschreibung als eine Art der Kopie. Insofern lässt sich seine gesteigerte Sensibilität für die Originale auf seine Zusammenarbeit mit Bartoli zurückführen und zeigt einmal mehr, dass Belloris antiquarische Interessen eng mit denen an der nachantiken Kunst verbunden waren.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz stellt eine deutliche Überarbeitung meines Vortragstextes dar. Ermöglicht wurde mir dies dank der großzügigen Freistellung im Rahmen meines Zielgeraden-Fellowships des Gutenberg Forschungskollegs der Universität Mainz von Oktober 2018 bis September 2019. Die Niederschrift des Aufsatzes erfolgte während meines Aufenthalts im Sommer 2019 am Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA) an der National Gallery in Washington D.C. Mein großer Dank für kritische Diskussionen gilt Elizabeth Cropper und Peter Lukehart sowie allen Mitgliedern des Forschungszentrums für ihre Unterstützung.
- 2 BURKE 2003, S. 276 und ders. 2001/2003, S. 15; zur Geschichte des Begriffs der *Autopsia* siehe auch BEHRMANN/PRIEDL 2014, S. 9–11.
- 3 DE ANGELIS 2010.
- 4 Für die antiquarischen Wissenschaften siehe MOMIGLIANO 1950; HERKLOTZ 1999; BURKE 2003; für die Kennerschaft vgl. MULLER 1989 sowie die Beiträge von Frances Gage und Eva Struhal in diesem Band.
- 5 Zur Bedeutung der Bilder für die Entstehung von Archäologie und Kunstgeschichte vgl. HERKLOTZ 1999; BICKENDORF 1998; BURKE 2003, S. 273–280; DÉCULTOT 2010 und dies. 2011; zuletzt MORANA BURLLOT 2017.
- 6 GAL/CHEN-MORRIS 2013, S. 7.
- 7 Das lässt sich besonders gut anhand der 1601 erfolgten Entdeckung des Gemäldes der *Aldobrandinischen Hochzeit* in Rom auf dem Esquilin zeigen, über dessen Gestalt und Bedeutung sogleich eine umfangreiche Korrespondenz einsetzte. Beispielsweise schickte Rubens 1628 eine Beschreibung des Gemäldes aus der Erinnerung an Peiresc. Rubens' Wunsch nach einer farbigen Kopie erfüllte sich erst 1636, so dass er in einem

weiteren Brief an Peiresc auf der Grundlage dieser das Gemälde begutachten konnte; siehe hierzu WHITEHOUSE 2001, S. 219f.

- 8 MORANA BURLOT 2017, S. 129f.
- 9 Siehe hierzu WHITEHOUSE 2001, S. 200–208, 218–228.
- 10 POMPONI 1992 verweist auf die engen Beziehungen seines Vaters zur *Accademia degli Insensati* in Perugia und die Bekanntschaft mit Francesco Angeloni, der ebenso aus Perugia stammte; siehe auch PASCOLI 1732, S. 228–233.
- 11 Siehe hierzu BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, S. 58–60 (Grisaillen der Fensterlaibungen [*squinci*] der *Sala dell'Incendio* und der Tapisseriebordüren), S. 108–112 (Stuckaturen und Sockel der Loggien), S. 117–119 (Sockelgrisaillen der Sala di Costantino), S. 135f. (Bordüren der Tapisserien mit den Taten Leos X.), S. 140f. (Tapisserie der Anbetung der Könige); vgl. auch MAZZI 1973.
- 12 Zu Bartoli vgl. PETRUCCI 1964; POMPONI 1992; PACE 1979 und 1999; GENTILE ORTONA/MODOLO 2016.
- 13 BARTOLI 1697, *Introduzione*: »La cognitione del famoso Signor Gio. Pietro Bellori allora vicino à me d' habitatione mi fu di gran sprone à perfetionar l' inclinatione innata; ed esercitandomi parte con lui, parte solo in frequentar, ed ammirare quelle sepolte opere della Romana grandezza, andavo insieme, coprendo il bello nella simmetria degli edifici, e nella vaghezza de' disegni, e così innamorandomi ardentemente.« Zur Entstehung dieses noch in Zusammenarbeit mit Bellori geplanten Buches vgl. GIALLUCA 2013.
- 14 POMPONI 1992, S. 198.
- 15 Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* [...], Romae Templum Pacis, 2. Ausgabe 1693. In der ersten Ausgabe [1666] integrierte Bartoli 50 Kopien der Kupferstiche Perriers der *Icones et segmenta*. Hierzu CASTEX 2002 und MAFFEI 2014, S. 139–148.
- 16 Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori und Alfonso Chacon, *Colonna Trajana eretta dal Senato, e popolo romano all'imperatore Trajano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della Guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalò*, Rom: Gio. Giacomo de Rossi, 1673 (mit einem Vorwort von Charles Errard); vgl. hierzu FARINELLA 2000; HERKLOTZ 2002; BURKE 2003, S. 280. COQUERY 2013, S. 208 hat auf die Bedeutung von Charles Errard für die Publikation hingewiesen, die im Kontext der Abgusskampagne der Akademie zu sehen ist. Vgl. zuletzt MODOLO 2018. Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Columna Cochlis M. Aurelio Antonino Augusto dicata eius rebus gestis in germanica, atque sarmatica expeditione insignis, ex.s.c. Romae ad viam Flaminiam erecta, ac utriusque belli imaginibus anaglyphice insculpta*, Romae 1676; vgl. hierzu auch HERKLOTZ 1999, S. 148 mit dem Hinweis auf die Zeichnungen von Francesco Refini aus den Jahren 1643/1644 als Grundlage der Kupferstiche.
- 17 Siehe Anm. 16.
- 18 Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate* [...], In Roma, 1691.
- 19 HERKLOTZ 1999, S. 111; Bellori hatte allerdings schon viel früher mit der Publikation antiquarischer Bücher begonnen. So reicht der erste mit François Perrier publizierte Atlas *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant* [...], Romae 1645 in das Jahr zurück, in dem er auch die Vita Caravaggios angelegt hatte. Vgl. hierzu MAFFEI 2014, S. 139–171, insbes. S. 139.

- 20 Zu den Kontakten Bellori zu Carlo Antonio dal Pozzo siehe HERKLOTZ 1999, S. 111f.; WHITEHOUSE 2001, S. 48 mit Hinweisen auf Arbeiten für Francesco Barberini; Bartoli hatte für Carlo Antonio Antikenkopien gezeichnet und Zugang zum Papiermuseum. Bartoli widmete seine Radierung der Annibale Carracci zugeschriebenen Zeichnung *Corolianus und Vetturia* Carlo Antonio dal Pozzo.
- 21 Vgl. hierzu HERKLOTZ 1999, S. 297f. Zu Camillo Massimi vgl. FUSCONI 1996; POMPEO 1996 und BEAVEN 2010; vgl. auch MAFFEI 2014, die für die Bände der *Admiranda* und der Historiensäulen gezeigt hat, dass Bellori in seinen Beschreibungen der Reliefs mit interessanten Farbangaben nicht etwa die Skulptur würdigte, sondern diese wie Malerei behandelte und alle gattungsspezifischen Merkmale überging. Vgl. auch Anm. 52 zu einer ähnlich gerichteten Kritik an den Kupferstichen Bartolis.
- 22 Hierzu vgl. PACE 1979 und zur gesamten Ausgrabungs- und Dokumentationskampagne WHITEHOUSE 2001, S. 299–307; vgl. auch MESSINEO 2000, S. 16f., 34–39 mit Hinweisen auf das Vorhaben des Cardinals eines *libro della pittura antica* und der Übertragung einzelner Szenen des *Grabmals der Nasonier* in die Deckenmalerei des Palazzo Albani-Del Drago.
- 23 Hierzu vgl. RUYSSHAERT 1989; WRIGHT 1992; Pietro Sante Bartoli, *P. Virgilii Maronis opera quae supersunt in antique codice Vaticano ad priscam imaginum formam*, Romae: 1677.
- 24 HERKLOTZ 1999, S. 111; MAFFEI 2014, S. 140f. weist auf die Tradition der *Nobilis opere*, die Stiche Werke antiker Statuen, hin. Zur Entstehung des illustrierten Kunstbuchs siehe HASKELL 1987 und KRAUSE/NIEHR 2007.
- 25 Francesco Angeloni, *La Historia augusta da Giulio Cesare insino a Costantino il Magno. Illustrata con la verità delle Medaglie*, In Roma: Per Andrea Fei, 1641; 2. erweiterte Auflage 1685.
- 26 *Argomento della Galleria Farnese* [...], Rom: Vitale Mascardi 1657; vgl. hierzu BOREA 1992, S. 267.
- 27 Pietro Sante Bartoli und Giovan Pietro Bellori, *Admiranda Romanorum antiquitatum: ac veteris sculpturae vestigial anaglyphico opera elaborate ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus, hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam*, Romae [1666]; zu den Historiensäulen vgl. Anm. 16.
- 28 Wie schon bei den Historiensäulen werden auch im *Grabmal der Nasonier* einzelne Figuren nummeriert und in den Texten wiederaufgenommen. Bellori musste sich im *Grabmal der Nasonier* jedoch nicht mehr auf eine kurze Figurenerklärung beschränken, sondern konnte aufgrund der neuen Verteilung der Bildtafeln in der Mitte ausführlich über das Grabmal schreiben.
- 29 Vgl. hierzu MAFFEI 2014, S. 140f. und passim; BOREA 1992, S. 263–285.
- 30 Vgl. auch SCANNELLI/GIUBBINI 1966, der Raffael die »Leber der Kunst« nennt und den Aufsatz von Lorenzo Pericolo in diesem Band. Im Vorwort des *Grabmals der Nasonier* (BELLORI/BARTOLI 1680, S. 5) beruft sich Bellori ebenso auf Raffael als Antikenzeichner: »egli il primo rivolse gli occhi alli vestigi, che duravano ancora nelle Therme di Tito, e di Traiano in Roma, & nella celebre Villa di Adriano a Tivoli, & nelle grotte di Napoli, e di Pozzuolo, come è fama, che in Grecia istessa inviasse Disegnatori à ricorrere gli avanzi di quelle opere, che rendono i Greci immortali.« Für eine moderne Beschreibung vgl. HERKLOTZ 1999, S. 236: »Mit dem Oeuvre Raffaels erfährt das all'antica stilisierte Historienbild seine höchste Vollendung, vereint sich die antiquarische Ikonographie bei ihm doch mit einem stilistischen Habitus, der in analoger Weise vom antikisierenden Formwollen gänzlich durchdrungen ist.«

- 31 BARTOLI 1697, *Introduzione*, S. IV.
- 32 »Quin maiora etiam cepisti mente Raphael/ Quae superent veterum splendida facta virum./ Eruis et tenebris priscae vestigia Romae/ Qualis erat laetis florida temporibus.../ Quis rogo te docuit, formas tellure sepultas/ Exprimere et nostris subdere luminibus? Metiri et longo loca subterranea tractu/ Nec super extractas contemerare domos?/ Ingenii divina tui vis, aucta Leonis/ Numini nimirum hoc nobile prodit opus.« Zitiert nach PERINI FOLESANI 1995, S. 111f.; vgl. auch JOYCE 2002, S. 171f. (mit englischer Übersetzung), Anm. 11.
- 33 BELLORI/BARTOLI 1680, *Introduzione*, S. 5. Zur Verwendung des Begriffs der *elegancia* für die antike Kunst und zum Verhältnis von antiker und moderner Kunst vgl. MAFFEI 2014, S. 156–164.
- 34 *Corolianus und Vetturia*. Die Annibale zugeschriebene Zeichnung war im Besitz Angelonis und schließlich in dem Belloris. Dieser erwähnt sie als Corolianus im addendum seiner *Nota*, in den *Vestigi delle pitture antiche* (BELLORI/ZOCCA 1976 [1664], S. 57f.; vgl. Anm. 35). Nach Plutarch (*Vitae Parallele*, 263) war Corolianus ein römischer Heerführer, der zum Volk der Volsci übergetreten war. Seine Mutter Vetturia und seine Frau Volumnia beknieten ihn am Vorabend der Schlacht, seine Heimatstadt zu verschonen. Seit Winckelmann sieht man in der Szene jedoch die Begegnung von Hektor und Andromache vor den Mauern von Troja. Die Zeichnung befindet sich heute im Victoria Album in Windsor (RL 9573); sie wird als Kopie des Originals angesehen: WHITEHOUSE 2001, S. 240–243 und dies. 2014, S. 279. Bartoli fertigte zwischen 1664 und 1680 einen Kupferstich an, den er Carlo Antonio dal Pozzo widmete und auf dem er vermerkt, die Zeichnung mit dem Original verglichen zu haben (»rincontrato coll'originale hoggi consumato«). Die Druckgraphik ist in der 2. Auflage der *Admiranda* [1693] eingebunden. Vgl. hierzu BOREA 1992, S. 282; DE LACHENAL 2000, S. 638; JOYCE 2002, S. 172–177.
- 35 MANCINI/MARUCCHI 1956/57, Bd. 1, S. 267–288 (*Viaggio per Roma*) und 291–332 (*Redazione breve*); BELLORI/ZOCCA 1976, S. 56–66; vgl. hierzu WHITEHOUSE 2001, S. 59–61 in tabellarischer Form; allgemein zur Wiedergewinnung der antiken Malerei vgl. FAEDO 2000; MAFFEI 2014, S. 156–168 hat darauf hingewiesen, dass Bellori zugeben musste, wie schwierig die Rückgewinnung der antiken Malerei letztlich war und wie wenig sie sich zum Vorbild für Künstler eignete. Zum Kontext der Ausgrabungen vgl. HERKLOTZ 2012, S. 121–144.
- 36 Dies vermutet Bellori, der allerdings glaubte, es sei als nachträgliches Monument für die Familie des in Tomis an der Schwarzmeerküste im Exil verstorbenen Dichters entstanden. BELLORI/BARTOLI 1680, S. 10–14; TRAPP 1973; vgl. auch JOYCE 2002, S. 184f.
- 37 WHITEHOUSE 2001, S. 299–307; dies. 2014; die Entwürfe befinden sich in Windsor, Album Victoria; Aquarelle für Camillo Massimi in der Universitätsbibliothek in Glasgow, siehe hierzu PACE 1979; die Stichvorlagen im Braunschweig Album.
- 38 PACE 1999 hat die Zeichnungen in Glasgow im Album Colbert publiziert.
- 39 BAV, Vat. Lat. 9136, fols. 56–57; Florenz, BNC II.II.110, fols. 288–289 (ex Baldinucci); Biblioteca Angelica 1678 mit mehr Details. Siehe hierzu HERKLOTZ 1996, S. 14, 25, Anm. 14, der es für möglich hält, dass diese Version von Bellori verfasst wurde, und WHITEHOUSE 2001, S. 401–403 mit Transkription.
- 40 Ebd., S. 402.
- 41 BELLORI/BARTOLI 1680, Widmung.
- 42 Ebd., *Introduzione*, S. 5.
- 43 BARTOLI 1697, *Introduzione*.

- 44 Jean Mabillon und Michel Germain, *Museaeum italicum seu Collectio veterum scriptorum* [...], Paris, E. Martin et J. Boudot, 1687–1689; zu Mabillon und seiner Schule vgl. BICKENDORF 1998, S. 179–223; DÉCULTOT 2011, S. 190f.
- 45 MABILLON/GERMAIN 1687, S. 58, 30. Juni 1685. »Visita di Jean Mabillon a casa di Pietro Sante Bartoli, accompagnato da Mathieu de la Teulière e Giovan Pietro Bellori: Petrum de Sanctis, arte pingendi et caelandi insignem, adivimus cum D. Thuillero Academiae regiae pfaecto, ubi quicquid veterum picturarum in antiquis delubris et monumentis reperiri potuit, pictum aut caelatum vidimus: quale est Ovidii mausoleum, aeri ab eodem Petro incisum in variis tabulis, notisque et observationibus illustratum a Petro Bellorio, quicum tunc eramus. Idem Petrus veterum picturarum reliquias ex romanis monumentis undequaque collegit, paratus ad eas aeri incidendas, si quis laboranti opem ferat. quod a Regis magnificentia sperare iubetur.« Zitiert nach GENTILE ORTONA/MODOLO 2016, S. 26; zum Ankauf von Zeichnungen durch La Teulière, die er an den Surintendant des Bâtimens du Roi für das cabinet royale sandte, vgl. WHITEHOUSE 2014, S. 274–276.
- 46 GENTILE ORTONA/MODOLO 2016, S. 26.
- 47 MICHAELIS 1910; ANDREAE/PACE 2001 und WHITEHOUSE 2001, S. 302.
- 48 Siehe auch JOYCE 2002, S. 186–188 und MAFFEI 2014, S. 148–156, insbes. S. 154–156, die auf die Beschreibung der *Galleria Farnese* von Bellori als Modell für die des *Grabmals der Nasonnier* hingewiesen haben.
- 49 Die Vorzeichnung: Windsor Castle, Royal Library, inv. 9607 wird G. F. Grimaldi zugeschrieben. Vgl. hierzu JOYCE 2002, S. 345, Anm. 60 und WHITEHOUSE 2014, S. 283f.
- 50 WHITEHOUSE 2001, S. 301.
- 51 Vgl. ebd., S. 43: »The corpus of material gathered together by Cassiano and Carlo dal Pozzo as evidence for or from ancient paintings and mosaics is more diverse, more ›scientific‹ than the highly finished pictures commissioned by Camillo Massimi.« Detailkritik an den Publikationen Belloris und Bartolis entzündet sich vor allem an den Analysen der Graphiken nach den Reliefs der Tranjanssäule, die Bartoli teilweise nach den älteren Druckgraphiken Chacons und nicht, wie von Errard in Aussicht gestellt hatte, nach den Originalen gezeichnet hat. Vgl. hierzu HERKLOTZ 2002, S. 134; MODOLO 2018, S. 11–20. Zur malerischen Widergabe von Skulptur vgl. auch MAFFEI 2014, vgl. Anm. 48; vgl. auch JOYCE 2002, S. 179f., die den Hinweis Bartolis auf den vermeintlichen Fundort des *Laokoon* in der Zeichnung Annibale Carraccis des Corolianus als einen impliziten *Paragone* von Malerei und Skulptur zugunsten der Malerei deutet. Im Hinblick auf die Kopien nach dem vatikanischen Vergil vgl. RUYSSCHAERT 1989; WRIGHT 1992.
- 52 DE LAIRESSE/JANSEN 1787, S. 628; vgl. hierzu CASTEX 2002. MAFFEI 2014, S. 143 spricht zudem von einem »disinteresse del dato oggettuale« Belloris als typische Herangehensweise seiner Beschreibung.
- 53 Zum Victoria Album (Windsor RL 9707-9643) vgl. MICHAELIS 1910, S. 111–122; BLUNT 1967; WHITEHOUSE 2014, S. 276–280. Zu vergleichen sind diese Skizzen mit den kolorierten Zeichnungen für Camillo Massimi in Glasgow (PACE 1979) sowie mit den Stichvorlagen in Braunschweig und schließlich mit den publizierten Kupferstichen. Zudem befinden sich drei originale Fragmente im British Museum; WHITEHOUSE 2001, S. 302. An dieser Stelle kann nur auf die Graphiken eingegangen werden. Zu Vincente Vittoria (Vittoria, Victoria) vgl. LYONS 2003 und Anm. 116.

- 54 BELLORI/BARTOLI 1680, S. 15: »Ma chiunque studioso sarà mosso dal desiderio di vedere non solo questi disegni impressi, ma le immagini stesse ne' propri colori, habbia la sorte di mirare il libro delle Pitture antiche raccolte dal Cardinale Camillo Massimi, nel quale commenderà la diligenza, e l'arte esattissima del Signor Pietro Sante Bartoli Autore delle presente opere, da lui disegnate, e date all'intaglio, e dall'altre che in quel libro sono colorite d'acquarelli ad imitazione dell'antiche.«
- 55 Hierzu JOYCE 2002, S. 187; WHITEHOUSE 2014, S. 287 betont das Paradox, dass ein Künstler wie Bartoli, der *in situ* arbeitete, seine Skizzen schließlich in ein Kunstwerk eigenen Rechts verwandelte.
- 56 Zur *Idea Belloris* vgl. zuletzt OY-MARRA 2018.
- 57 BELLORI/BARTOLI 1680, *Introduzione*, S. 5: »[...] poichè la pittura e la scoltura essendo animate dal disegno che è la vera forma loro, vanno così congiunte di studio, d'intelligenza, e di forza di Natura, che tolta la materia del marmo, & del colore, in tutte le altre parti si uniscono, e si abbracciano insieme come un arte sola di un solo intelletto, & di un Genio, che le regge, & le perfettiona alla più bella imitatione delle cose naturali.« Vgl. auch HERKLOTZ 1996 für die Nähe dieser Argumentation zu Poussins Auseinandersetzung mit den *monochromata* von Plinius.
- 58 WINCKELMANN 1764, I. Theil, Drittes Kapitel, S. 122f. Für den Hinweis danke ich Sabine Scherzinger.
- 59 Vgl. hierzu den Essay zur *Idea* von OY-MARRA 2018, S. 157–160.
- 60 Interessant ist vor allem die Publikation Ottaviano Falconieris mit drei Kupferstichen der *Caestius-Pyramide*, NARDINI/FALCONIERI 1665, S. 11, in der die Graphiken zwar als »A che abbiano allusione queste Pitturre, ho stimato bene di descriverle al vivo nelle tre Carte, che dovranno accompagnare il presente Discorso« hervorgehoben werden, jedoch ohne einen Hinweis auf den Künstler.
- 61 Vgl. Anm. 20 und 51.
- 62 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, Napoli 1670; vgl. hierzu CARPITA 2006, die auch auf den Hinweis in der Vita Bartolis von PIO/ENGGASS 1977, S. 128 verweist, der Bartoli als Stecher der Zeichnungen Scillas nennt: »[...] La Vana Speculatione disingannata dal senso, libro in quarto, figurato con trenta rami di Pietro Sante Bartoli [...]«. Vgl. auch FINDLEN 2013, insbes. S. 148–154.
- 63 SCILLA 1670, S. 6 (Widmungsbrief an D. Carlo Gregori Marchese di Poggio Gregorio).
- 64 Zur Bedeutung der Antiquare für die Wahrnehmung nicht schriftlicher Quellen als historische Evidenz vgl. MOMIGLIANO 1950, S. 299–307. Vgl. auch BURKE 2003.
- 65 Sein Netzwerk an gelehrten Freunden war allerdings weitaus umfangreicher. Zu den wichtigsten Freunden, auf deren Urteil er baute, gehörten Giuseppe Magnavacca und Carlo Cesare Malvasia. Zu Resta vgl. grundlegend: WARWICK 2000 sowie die Aufsätze von Simonetta Prospero Valenti Rodinò und Francesco Grisolia in diesem Band mit ausführlicher Bibliographie.
- 66 Den Ankauf des *studio* Belloris, der als Bibliothekar von Christina von Schweden auch als Zeichnungskenner tätig war, hebt Resta selbst in seinen Ranglossen zu Bagliones *Vite* (1642) hervor: »Nel qual tempo la Regina [di Svevia] faceva libri di disegni, egli ne radunò moltissimi, massime de' Carracci, onde non potei di meno di non pigliar io il suo intero studio.«; siehe hierzu: BAGLIONE/MARIANI 1935, S. 15.

- 67 British Library, Lansdowne 802, libro B, fol. 5r: »Questo è il disegno di Annibale Carracci già dallo studio Bellori passato nel mio.« Bartoli hatte davon bereits für die 2. Auflage der *Admiranda* eine Radierung angefertigt und ebenfalls kommentiert. Darüber hinaus ist auch eine Radierung der *Aldobrandinischen Hochzeit* aus der Hand Bartolis zu finden. Siehe BELLORI/BARTOLI 1693, S. 60, 83.
- 68 British Library, ms. Lansdowne 802 überliefert die Abschriften der von Lord Somers angekauften Zeichnungsbände Sebastiano Restas. Aufgrund eines neuen Ordnungssystems wurden die Zeichnungen von Jonathan Richardson aus den Alben getrennt, die Beschriftungen Restas, seine Zuschreibungen und teils ausführlichen Kommentare ließ Richardson kopieren. Sie geben noch heute eine Vorstellung von den Alben. Zu Richardson vgl. GIBSON-WOOD 2000, S. 97–99.
- 69 British Library, Lansdowne 802, libro B, fol. 5r. Hinzugefügt ist an dieser Stelle: »Pietro Santi benemerito delle antiche maniere nato per intagliare le opere di Raffaello e le Sculture e bassi rilievi antichi; fu S[colar]o di M[ons]u di Lemaer che fu di M[ons]u Possino.« Zudem setzt sich Resta auch mit der Frage nach dem Ort ihrer Auffindung auseinander: »Saggio dell'antica Pittura di Coriolano disepolta nel [ravaso] alle Terme di Tito in tempo d'Annibale Carracci che ne tenne questi pochi segni per erudita memoria di tempi a venire. [...] Qui Pietro Santi dice trovarsi nelle Terme di Tito il Conte Malvasia nella sua Felsina p. p. pag. 6. Lo nota più individualmente secondo i tempi nostri, e dice aver trovato nella Grotta del Vescovo di Viterbo sotto S. Pietro in Vincoli«; vgl. WOOD 1996, S. 44f.; WARWICK 1999, S. 249, Anm. 69; JOYCE 2002, S. 180, Anm. 48 und 51 zum Vergleich mit der Zeichnung des Victoria Albums in Windsor.
- 70 British Library, Lansdowne 802, libro J, Parnaso di Pittura, fol. 134r: »Li marmi hanno potuto resistere in parte alla rovina di tanti secoli, non così la Pittura, e molto meno i Disegni per la fragilità loro. Della maggiori maniere del Dipingere Romano, che siano comparso in luce a consolaro i desiderî da virtuosi moderni fu nel Pontificato di Clemente 8° La Nova Nupta in Geniali Thalamo. Della Pittura Grecha non c'è ne rimasta reliquia a nostro [...] doro. Perciò qui si esporra la Stampa, che di questa che fece Pier Santi Bartoli, tanto che si dia un Semplice Saggio degli ultimi Secoli buoni, non quali pur auro si andava sostenendo in vigore l'arte cui vestigii gloriosi dell'Antecedenti Secolo Romana e Greca. Sotto la Padronanza di Calliope che libris heroica mandat.« Ebd., fols. 139v–141r: »Discorso della Nuova Nupta Aldobrandina se sia Pittura Latina ò Greca.«
- 71 British Library, Lansdowne 802, libro A [Raffaello], fol. 4r und zum Vergleich BELLORI/BARTOLI 1680, S. 5.
- 72 Siehe hierzu den Aufsatz von Irina Schmiedel in diesem Band.
- 73 GRAF 1996.
- 74 BELLORI 1695. In seinem Vorwort an den Leser seiner *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rom 1672, hatte Bellori bereits auf eine Beschreibung der Stanzen Raffaels mit dem Hinweis verwiesen, Poussin habe ihn dazu ermutigt. Siehe BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023, Bd. 1, S. 44f. Daher muss vermutet werden, dass er sie bereits vor der Publikation seiner Viten begonnen hatte. Dies wird in einem Brief des Abbé Nicaise von 1670 bestätigt. Hier wird die Beschreibung der *Stanza della Segnatura* als abgeschlossen bezeichnet. Siehe hierzu BOREA 1992, S. 279 mit Verweis auf CALLEMER 1885, S. 27f. Allerdings bezieht sich Bellori in seinem Vorwort auf die Zeit, in der Carlo Maratta Kustos in den Stanzen des Vatikans gewesen ist. BELLORI 1695, S. 2: »mi sono avanzato

- à tale impresa, quanto più opportuna mi si è offerta l'occasione in tempo che il Signor Carlo Maratti [...] è stato eletto alla custodia delle pitture delle Vaticane camere.« Insofern dürfte der Text in dieser Zeit von Bellori überarbeitet worden sein. Die Ernennung erfolgte unter Innozenz XI. Odescalchi, Papst 1676–1689, und wurde von Innozenz XII. Pignatelli, Papst 1691–1700, verlängert.
- 75 Der Titel lautet *La favola di Amore e Psiche dipinta da Raffaello d'Urbino nella Loggia detta de' Chigi, oggi del Serenissimo Signor Duca di Parma, in Roma alla Lungara. Descritta da Gio: Pietro Bellori.*
- 76 BELLORI 1695, S. 81–86. Vgl. hierzu zuletzt HOENIGER 2011, S. 81–93. Erst nach Erscheinen der *Descrizione* restaurierte Maratta in den Jahren 1702–1703 auch die Fresken der Stanzen.
- 77 Hierzu vgl. ausführlich SHEARMAN 1994.
- 78 Vgl. hierzu den Aufsatz von Irina Schmiedel im gleichen Band.
- 79 GRIENER 1998, S. 77–103; RÖSSLER 2016, S. 103–110.
- 80 GRIENER 1998, S. 79f.
- 81 GRIENER 2005, S. 105–118, hier S. 111.
- 82 BELLORI 1995, S. 27.
- 83 Zu den Bildbeschreibungen in den Viten siehe: BÄTSCHMANN 1995, S. 279–300; PERINI FOLESANI 1989; HANSMANN 2002, S. 224–238; KLIEMANN 2014.
- 84 BELLORI 1995, S. 1: »Onde fra gli altri studi, che seguo per nutrire, ed adorer l'animo, io mi rivolsi alla bellezza della Pittura, proponendomi l'eccellenza de' più celebri Artefici dell'età moderna, di cui scrissi le Vite [...]. Fra questi questi principlamente mi sono voltato a Raffaele [...] Questo gran maestro veramente animò il primo di facondia l'arte muta delle sue dotte invenzione, come ne porgono l'esempio delle sacre Vaticane Imagini, nelle cui meditazione mi proposi anch'io di erudirmi nella sua scuola [...].« Er, Bellori, so schreibt er rückblickend, habe sich der Schönheit der Malerei gewidmet als er die Viten schrieb und insbesondere Raffael und seinen gelehrten Einfällen (»dotte invenzioni«).
- 85 BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023, Bd. 1, S. 36–47, hier S. 45.
- 86 BELLORI 1695, S. 1f.: »[...] perché oltre le copie, li disegni, e le impressioni delle stampe, rimanghino impresse ancora ne' colori, e lineamenti delle lettere. E benché in me non sia bastante lo spirito, e l'efficacia ad imitarle, ed a riportare n'e miei le forme di esso, [...].« Zur platonisch inspirierten Vorstellung vom »Schatten der Schrift bzw. des Pinsels« vgl. STOICHITĂ 1999, S. 89–102.
- 87 Ebd.
- 88 Bellori war sich bewusst darüber, dass Michel de Marolles (*Catalogue de livres d'estampes et de figvres en taille-dovce. Avec un denombrement des pieces qui y sont contenuës. Fait à Paris en l'année 1672.* A Paris: De l'Impr. de Iacqves Langlois, fils, 1672) bereits alle Graphiken nach Raffael gesammelt hatte und verweist auch im Kapitel *Dell'Ingegno, eccellenza, e grazia di Raffaele comparato ad Apelle* darauf: BELLORI 1695, S. 95f.: »Vogliamoci a tante opere sacre, e profane, favole di Psiche, degli Dei de' Gentili variamente delineate, impresse, dipinte con altre rappresentazioni, e immagini in si gran numero, che se n'empiono volume, e libri dagli studiosi del disegno. Laonde è stato scritto da penna erudite che in uno studio solo di Parigi si raccolgono 740. Invenzioni di ogni soggetto cavate da' suoi disegni, da' suoi dipinti e dall'officine encaustiche di Urbino, che riconoscono i suoi lineamenti. [...] Noi non parliamo solamente delle stampe di Marc Antonio suo discepolo da lui erudito nella buona imitazione de' suoi disegni, le quali oggi al pari delle gemme

sono apprezzate, ma intendiamo ancora di altri maestri d'intaglio al bulino in gran numero, Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, Ugo da Carpi, ed altri all'acquaforte, nel qual modo oggi traslasciar non si deve Pietro Sante Bartoli, il quale co'suoi tratti ha rivocato in luce molte opere di Raffaelle, e degli Antichi, le quali senza lo studio suo sariano perite.« Vgl. hierzu BOREA 1992, S. 281.

89 BELLORI 1695, S. 1f.

90 Ebd., S. 15.

91 Vgl. hierzu WOOD 1988, S. 210–220; vgl. auch BOREA 1992, S. 277f.

92 Auch Bellori verwechselt zuweilen die Aussagen der Nachstiche mit Vasaris Text. Es geht um folgende Textstellen: VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1976, S. 166f.: »cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia, dove sono ritratti tutti i savì del mondo che disputano in varí modi. Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in varii modi di geomanzia e d'astrologia, et ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimoi, i quali Evangelisti le dichiarano. [...] Né si può esprimere la bellezza e la bontà che si vede nelle teste e figure de' Vangelisti, a' quali ha fatto nel viso una certa attenzione et accuratezza molto naturale, e massimamente a quelli che scrivono.« Vasari hatte die Stanzen 1532 in Rom gesehen. Zur Frage nach dem Grund seiner Fehldeutung vgl. WINNER 1984, S. 179–193; WOOD 1988, S. 216f.

93 Mit Tommasino ist Philippe Thomassin gemeint, von dem Bellori glaubte, er habe die Platte Giorgio Ghisi überarbeitet und den Philosophen Heiligenscheine gegeben. Dabei handelt es sich um den Kupferstich von Gaspare Osello. Hierzu siehe HÖPER/BRÜCKLE/FELBINGER 2001, cat. F. 2.6. und F. 2.7. Siehe WOOD 1988, S. 210–220.

94 Der Kupferstich von Giorgio Ghisi aus dem Jahr 1550 trägt den Titel *Predigt Pauli in Athen* (530 x 824 mm), vgl. BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, IV, 1b, S. 38 und S. 286 und HÖPER/BRÜCKLE/FELBINGER 2001, cat. F. 2.6.; VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1976, S. 330.

95 BELLORI 1695, S. 15.

96 Ebd.; siehe auch WOOD 1988, S. 215, der Bellori hier korrigiert, der an dieser Stelle eine Verbindung von *Disputa* und *Schule von Athen* suggeriert.

97 VASARI/GRÜNDLER 2004, S. 32, 117, Anm. 77; im Original Vasaris (VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1976, S. 167) heißt es: »E così fece dietro ad un San Matteo, mentre che egli cava di quelle tavole dove sono le figure i caratteri tenuteli da uno Angelo e che le distende in su un libro, un vecchio che, messosi una carta in sul ginocchio, copia tanto quanto San Matteo distende, e mentre che sta attento in quel disagio, pare che egli torca le mascella e la testa secondo che egli allarga et allunga la penna«; vgl. hierzu WINNER 1984, S. 186f.; HALL 1997, S. 21–26 und die Übersetzung von Belloris *Descrizione*, S. 48–56.

98 BELLORI 1695, S. 1.

99 Agostino Veneziano, *Gruppe um Pythagoras*, 1523, Radierung, 444 x 332 mm; siehe hierzu: BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, S. 39 (5), Abb. S. 289 (2); WINNER 1984, S. 186.

100 BELLORI 1695, S. 16.

101 Ebd., S. 21: »In ultimo deve attendersi il nobile edificio del Ginnasio delineato in forma di magnificentissimo Tempio, che serba [sic] una prima idea della Basilica Vaticana [...].« Zur Architektur der *Schule von Athen* vgl. LIEBERMAN 1997, S. 64–84.

102 BOREA 1992, S. 282–284; dies. 2000; vgl. auch KLIEMANN 2014.

- 103 Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la modern suivi de Idée de la perfection de la peinture*, Paris 1662, vgl. hierzu die kommentierte Ausgabe FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS/STANIĆ 2005, S. 187–257, insbes. S. 238–251.
- 104 Ebd., S. 242f.
- 105 Ebd., S. 246f.; vgl. hierzu WOOD 1988, S. 214f., Anm. 39, der darauf verwiesen hat, dass der von Fréart de Chambray zitierte Text nicht exakt den Ausgaben Vasaris von 1550 und 1568 und auch nicht der Ausgabe Vasari 1647 entspricht.
- 106 FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS/STANIĆ 2005, S. 247–250; wie bereits WOOD 1988, S. 214, Anm. 32 bemerkt hat, geht die Deutung als *Schule von Athen* auf Gaspare Celio aus dem Jahr 1632 zurück; vgl. aber BALDINUCCI/MANNI 1811, Bd. 2; S. 24f., hier S. 25, der an Vasaris Benennung Kritik übt und sich auf Palladios Architekturtraktat berufend für den Titel *Scuola di Atene* als einzig möglichen ausspricht: »è molto verisimile che Raffaello solo questo ponesse: e veramente non è quasi alcun savio ingegno, che non chiami questa opera di questo Raffaello la scuola d'Atene«.
- 107 WOOD 1988, S. 210f., 220.
- 108 Ebd., S. 218. FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS/STANIĆ 2005, S. 246: »les curieux d'estampes appellant aussi cette pièce, L'École d'Athènes«. BELLORI 1695, S. 15 wählte den Titel: *Imagie dell'antico Ginnasio di Atene, ovvero la Filosofia*.
- 109 GRIENER 2005, S. 111.
- 110 BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023, Bd. 1, S. 44f.: »poichè avendo già descritto l'immagini di Rafaele nelle camere Vaticane, nell'impiegarmi dopo a scriver le vite, fu consiglio di Nicolò Pussino che io proseguissi nel modo istesso, e che oltre l'invenzione universale, io sodisfacessi al concetto e moto di ciascheduna particular figura ed all'azzioni che accompagnano gli affetti.«
- 111 Ebd., S. 45: »Et è pessima cosa il ricorrere all'aiuto del proprio ingegno, l'aggiungere alle figure quei sensi e quelle passioni, che in esse non sono, con divertirle e disturbarle da gli originali.«
- 112 POUSSIN/JOUANNY 1911, S. 8f., 19–21; vgl. hierzu MARIN 1982.
- 113 Die Absicht dazu muss aber bestanden haben. Vgl. hierzu BOREA 1992, S. 277; BELLORI 1695, S. 33; nach dem Tod Belloris wurde die *Descrizione* von Abbé Nicaise mit der Absicht ins Französische übersetzt, sie mit Kupferstichen illustriert zu publizieren. Dieses Projekt scheiterte jedoch, vgl. hierzu WILDENSTEIN 1962, S. 565f.
- 114 Francesco Aquila, *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis*, Roma mit Widmung an Papst Innozenz XIII. Siehe BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, S. 120–127.
- 115 MALVASIA 1686, S. 1–3; vgl. hierzu PERINI FOLESANI 1988, S. 273–299; BICKENDORF 1998, S. 105, 120–122.
- 116 Siehe hierzu vor allem das Pamphlet von Vincente Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola. Pubblicate e divise in sette lettere a D. Vincenzo Vittorio Patrizio Valenziano, e Canonico di Xativa*, Rom o.J. (1679), an das sich Bellori teilweise in seiner *Marratta-Vita* anschließt.
- 117 Siehe DASTON/GALISON 2017.
- 118 Vgl. hierzu BIAGIOLI 2006; NERI 2004.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London, British Library.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- ANDREA/PACE 2001: Bernhard Andreae und Claire Pace, Das Grab der Nasonier in Rom, in: *Antike Welt* 32, 2001, S. 369–382, 461–473.
- BÄTSCHMANN 1995: Oskar Bätschmann, Giovan Pietro Bellori's Bildbeschreibungen, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung*, hg. von Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 279–300.
- BAGLIONE/MARIANI 1935: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, hg. und eingel. von Valerio Mariani, Rom 1935.
- BALDINUCCI/MANNI 1811: Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 2, hg. von Domenico Maria Manni, Mailand 1811.
- BARTOLI 1697: Pietro Sante Bartoli, *Gli antichi sepolcri o vero mausolei romani et etruschi trovati in Roma & in altri luoghi celebri nelle quali si contengono molte erudite memorie*, Rom 1697.
- BEAVEN 2010: Liza Beaven, *An Ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and His Antiquarian and Artistic Circle: Giovan Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velazquez*, London 2010.
- BEHRMANN/PRIEDL 2014: Carolin Behrmann und Elisabeth Priedl (Hg.), *Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, Paderborn/München 2014.
- BELLORI 1695: Giovan Pietro Bellori, *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695.
- BELLORI/BARTOLI 1680: Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia*, Rom 1680.
- BELLORI/BARTOLI 1693: Giovan Pietro Bellori und Pietro Sante Bartoli, *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, 2. Auflage, Rom 1693.
- BELLORI/OY-MARRA/WEDDINGEN/BRUG 2018–2023: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni / Die Lebensbeschreibungen der modernen*

- Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddingen und Anja Brug, 13 Bde., Göttingen 2018–2023.
- BELLORI/ZOCCA 1976: [Giovan Piero Bellori], *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie, et Ornamenti di Statue e Pitture ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma*, Reprint des Originals von 1664 mit einem Kommentar von Emma Zocca, Rom 1976.
- BERNINI PEZZINI/MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985: *Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari und Simonetta Prospero Valenti Rodinò (Hg.), Raphael inventit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Rom 1985.
- BIAGIOLI 2006: Mario Biagioli, *Galileo's Instruments of Credit: Telescopes, Images, Secrecy*, Chicago 2006.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- BLUNT 1967: Anthony Blunt, *Don Vincenzo Vittoria*, in: *The Burlington Magazine* 109, 1967, S. 31–32.
- BOREA 1992: Evelina Borea, *Giovan Pietro Bellori e la ›comodità delle stampe‹*, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. von Elizabeth Cropper, Giovanna Perini und Francesco Solinas, Bologna 1992, S. 263–285.
- BOREA 2000: Evelina Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico, il moderno e il contemporaneo*, in: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, hg. von Evelina Borea und Carlo Gasparri, Rom 2000, Bd. 1, S. 141–151.
- BURKE 2001/2003: Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001 [dt. Übersetzung: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003].
- BURKE 2003: Peter Burke, *Images as Evidence in 17th Century Europe*, in: *Journal of the History of Ideas* 64, 2003, S. 273–287.
- CAILLEMER 1885: E. Caillemet, *Lettres de divers savants à l'abbé Nicaise*, Lyon 1885.
- CARPITA 2006: Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629–1700) e Pietro Sante Bartoli (1635–1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in: *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 17, 2006, S. 307–384.
- CASTEX 2002: Jean-Gérald Castex, *Modèles et copies des bas-reliefs romains au XVII^e siècle: l'exemple de Perrier et Bartoli*, in: *Nouvelles de l'estampe 179/180*, 2001/02 (2002), S. 62–71.

- COQUERY 2013: Emmanuel Coquery, Charles Errard ca. 1601–1689. La noblesse du décor, Paris 2013.
- DASTON/GALISON 2017: Lorraine Daston und Peter Galison, Objektivität, 2. Aufl. Berlin 2017.
- DE ANGELIS 2010: Simone de Angelis, Autopsie und Autorität. Zum komplexen Verhältnis zweier medizinischer Basiskonzepte und ihrer Funktion in der Formation einer ›Wissenschaft vom Menschen‹ im 17. und 18. Jahrhundert, in: Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock, hg. von Ulrich Heinen, Wiesbaden 2010, Bd. 2, S. 887–901.
- DE LACHENAL 2000: Lucilla de Lachenal, La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni, in: L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, hg. von Evelina Borea und Carlo Gasparri, Rom 2000, Bd. 2, S. 625–672.
- DE LAIRESSE/JANSEN 1787: Gérard de Lairese und Hendrik Jansen, Le grand livre des peintres, ou, L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent, Paris 1787.
- DÉCULTOT 2010: Elisabeth Décultot, Genèse d'une histoire de l'art par les images. Les recueils d'antiquités et la naissance du discours historique sur l'art, 1600–1800, in: Musées de papier. L'antiquité en livres. 1600–1800, Ausst.-Kat. Paris, hg. von Elisabeth Décultot, Paris 2010, S. 24–35.
- DÉCULTOT 2011: Elisabeth Décultot, Genèse d'une histoire de l'art par les images, in: Anabases, 14. 2011, S. 187–208
- FAEDO 2000: Lucia Faedo, Percorsi seicenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto, in: L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, hg. von Evelina Borea und Carlo Gasparri, Rom 2000, Bd. 1, S. 113–121.
- FARINELLA 2000: Vincenzo Farinella, Bellori e la Colonna Trajana, in: L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, hg. von Evelina Borea und Carlo Gasparri, Rom 2000, Bd. 2, S. 589–604.
- FINDLEN 2013: Paula Findlen, Agostino Scilla: A Baroque Painter in Pursuit of Science, in: Science in the Age of Baroque, hg. von Ofer Gal und Raz Chen-Morris, Dordrecht 2013, S. 119–160.
- FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS/STANIĆ 2005: Roland Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de L'Idée de la perfection de la peinture, hg. von Frédérique Lemerle-Pauwels und Milovan Stanić, Paris 2005.

- FUSCONI 1996: Giulia Fusconi, Un taccuino di disegni antiquari di Raymond Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane a Roma, in: Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali, hg. von Marco Buonocore u. a, Rom 1996, S. 45–87.
- GAL/CHEN-MORRIS 2010: Ofer Gal und Raz Chen-Morris, Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler's Optics to Descartes' Doubt, in: Journal of the History of Ideas 71, 2010, S. 191–217.
- GENTILE ORTONA/MODOLO 2016: Erminia Gentile Ortona und Mirco Modolo, Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori, Rom 2016.
- GIALLUCA 2013: Bruno Gialluca, »Gli antichi sepolcri« e Ivan Paštrič (Giovanni Pastrizio): ricerche sopra la produzione estrema di Pietro Santi Bartoli, in: Symbolae antiquariae 5, 2012 (2013), S. 23–106.
- GIBSON-WOOD 2000: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment, New Haven u. a. 2000.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: Ars naturam adiuvens, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 529–547.
- GRIENER 1998: Pascal Griener, Edgar Wind und das Problem der »Schule von Athen«, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph, hg. von Horst Bredekamp und Bernhard Buschendorf, Berlin 1998, S. 77–103.
- GRIENER 2005: Pascal Griener, L'École d'Athens de Raphael. Une métaphore de l'Académie, in: Les académies. Sixièmes »Entretiens« de la Garenne Lemot, hg. von Jean-Paul Barbe und Jackie Pigeaud, Québec 2005, S. 105–118.
- HALL 1997: Marcia Hall, Raphael's »School of Athens«, Cambridge/New York 1997.
- HANSMANN 2002: Martina Hansmann, Con modo nuovo li describe: Bellori's Descriptive Method, in: Art History in the Age of Bellori, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge (Massachusetts) 2002, S. 224–238.
- HASKELL 1987: Francis Haskell, The Painful Birth of the Art Book, New York 1987.
- HERKLOTZ 1996: Ingo Herklotz, Poussin et Plin l'Ancien: à propos des monocromata, in: Poussin et Rome, hg. von Olivier Bonfait und Christoph Luitpold Frommel, Paris 1996, S. 13–30.
- HERKLOTZ 1999: Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999.
- HERKLOTZ 2002: Ingo Herklotz, Bellori, Fabretti, and Trajan's Column, in: Art History in the Age of Bellori, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge (Massachusetts) 2002, S. 127–144.

- HERKLOTZ 2012: Ingo Herklotz, Scavi, collezionisti ed eruditi nella Roma del Seicento, in: Ingo Herklotz, *La Roma degli Antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Rom 2012, S. 121–144.
- HOENIGER 2011: Cathleen Hoeniger, *The Afterlife of Raphael's Paintings*, Cambridge 2011.
- HÖPER/BRÜCKLE/FELBINGER 2001: Corinna Höper, Wolfgang Brückle und Udo Felbinger, *Raffaël und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ausst.-Kat. Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001.
- JOYCE 2002: Hetty E. Joyce, *From Darkness to Light. Annibale Carracci, Bellori, and Ancient Painting*, in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge (Massachusetts) 2002, S. 170–188.
- KLIEMANN 2014: Julian Kliemann, *Bellori verwendet Agucchi. Ein Vergleich ihrer Beschreibungen der ›Schlafenden Venus‹ von Annibale Carracci*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 215–256.
- KRAUSE/NIEHR 2007: Katharina Krause und Klaus Niehr, *Kunstwerk, Abbild, Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München 2007.
- LIEBERMANN 1997: Ralph E. Liebermann, *The Architectural Background*, in: *Raphael's School of Athens*, hg. von Marcia Hall, Cambridge (Massachusetts), 1997, S. 64–84.
- LYONS 2003: Claire Lyons, *Antiquities and Art Theory in the Collections of Vicente Victoria*, in: *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, hg. von Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen und Annette Rathje, Kopenhagen 2003, S. 481–507.
- MABILLON/GERMAIN 1687: Jean Mabillon und Michel Germain, *Museum italicum seu Collectio veterum scriptorum ex Bibliothecis italicis*, Bd. 1, Paris 1687.
- MAFFEI 2014: Sonia Maffei, *Il lessico classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 139–171.
- MALVASIA 1686: Carlo Cesare Malvasia, *Le Pitture di Bologna*, Bologna 1686 (reprint Bologna 1969).
- MANCINI/MARUCCHI 1956/57: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956/57.

- MARIN 1982: Louis Marin, On Reading Pictures: Poussin's Letter on ›Manna‹, in: *Comparative Criticism* 4, 1982, S. 3–4.
- MAZZI 1973: Maria Cecilia Mazzi, L'incisore perugino Pietro Sante Bartoli, in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 70.1, 1973, S. 21–39.
- MESSINEO 2000: Gaetano Messineo, La tomba dei Nasonii, Rom 2000.
- MICHAELIS 1910: A. Michaelis, Das Grabmal der Nasonier, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 25, 1910, S. 101–126.
- MODOLO 2018: Mirco Modolo, Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli, in: *Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Turin 2018. [<http://www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sulle-eta-e-la-cultura-del-barocco/la-civiltà-del-barocco-e-le-declinazioni-della-historia/3-1-mirco-modolo/> – 20.8.2019]
- MOMIGLIANO 1950: Arnaldo Momigliano, Ancient History and the Antiquarian, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 285–315.
- MORANA BURLLOT 2017: Delphine Morana Burlot, ›La querelle des antiquaires et des graveurs‹. L'antiquaire, l'artiste et l'illustration savante des antiquités, in: *L'Artiste et l'antiquaire. L'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, hg. von Emmanuel Lurin und Delphine Morana Burlot, Paris 2017, S. 127–144.
- MULLER 1989: Jeffrey M. Muller, Measures of Authenticity: The Detection of Copies in Early Literature on Connoisseurship, in: *Studies in the History of Art* 20, 1989, S. 141–150.
- NARDINI/FALCONIERI 1665: Famiano Nardini und Ottavio Falconieri, *Roma antica*, Rom 1665.
- NERI 2004: Janice Neri, From Insect to Icon: Joris Hoefnagel and the ›Screened Objects‹ of the Natural World, in: *Ways of Knowing: Ten Interdisciplinary Essays*, hg. von Mary Lindemann, Leiden 2004, S. 23–51.
- OY-MARRA 2018: Elisabeth Oy-Marra, Giovan Pietro Bellori's *Idea*, in: *L'Idea del pittore, scultore e architetto / Die Idee des Malers, Bildhauers und Architekten. Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni / Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow, hg., eingel., komment. und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018, S. 115–188.
- PACE 1979: Claire Pace, Drawings in Glasgow University after Roman Paintings and Mosaics, in: *Papers of the British School at Rome* 47, 1979, S. 117–155.

- PACE 1999: Claire Pace, Un monument si beau et si rare: Drawings of the Tomb of the Nasonii Formerly in the Collection of Colbert, in: Papers of the British School at Rome 67, 1999, S. 323–352.
- PASCOLI 1732: Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini, Rom 1732.
- PERINI FOLESANI 1988: Giovanna Perini Folesani, Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insights into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography, in: The Art Bulletin 70, 1988, S. 273–299.
- PERINI FOLESANI 1989: Giovanna Perini Folesani, L'arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori, in: I Tatti studies 3, 1989, S. 175–206.
- PERINI FOLESANI 1995: Giovanna Perini Folesani, Raffaello e l'antico: Alcune precisazioni, in: Bollettino d'Arte 89/90, 1995, S. 111–144.
- PETRUCCI 1964: Alfredo Petrucci, Bartoli, Pietro Santi, in: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 6, 1964, S. 586–588.
- PIO/ENGGASS 1977: Nicola Pio, Le vite di Pittori Scultori et Architetti [Cod. ms. Capponi 257], hg. von Catherine und Robert Enggass, Città del Vaticano 1977.
- POMPEO 1996: Massimo Pompeo, La collezione del Cardinale Massimo e l'inventario del 1677, in: Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali, hg. von Marco Buonocore u.a., Rom 1996, S. 91–157.
- POMPONI 1992: Massimo Pomponi, Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Sante Bartoli, in: Storia dell'Arte 75, 1992, S. 195–225.
- POUSSIN/JOUANNY 1911: Correspondance de Nicolas Poussin, publ. d'après les orig. par Ch. Jouanny, Paris 1911.
- RÖSSLER 2016: Johannes Rössler, Die philologische Arbeit am Bild, oder: Wie soll man Raffael mit Vasari interpretieren? Anton Springer und Herman Grimm im Streit um die ›Schule von Athen‹, in: Vasari als Paradigma. Rezeption. Kritik. Perspektiven, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 103–110.
- RUYSSHAERT 1989: José Ruysshaert, Les dossiers dal Pozzo et Massimo des illustrations virgiliennes antiques de 1632 à 1782, in: Cassiano dal Pozzo, hg. von Francesco Solinas. Atti del seminario internazionale di studi, Rom 1989, S. 177–185.
- SCANNELLI/GIUBBINI 1966: Francesco Scannelli, Il Microcosmo della Pittura, hg. von Guido Giubbini, Mailand 1966.
- SCILLA 1670: Agostino Scilla, La vana speculazione disingannata dal senso, Neapel 1670.
- SHEARMAN 1994: John Shearman, Castiglione's Portrait of Raphael, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 38, 1994, S. 69–97.
- STOICHIȚĂ 1999: Victor Stoichiță, Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999.

- TRAPP 1973: J. B. Trapp, Ovid's Tomb: The Growth of the Legend from Eusebius to Laurence Stern, Chateaubriand, and George Richmond, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36, 1973, S. 35–74.
- VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1976: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Nelle redazioni del 1550 e 1568, Bd. 4, hg. von Rosanna Bettarini, komment. von Paola Barocchi, Florenz 1976.
- VASARI/GRÜNDLER 2004: Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, neu übersetzt, komment. und hg. von Hana Gründler, Berlin 2004.
- WARWICK 1999: Genevieve Warwick, Collecting as Canon Formation, in: *Memory and Oblivion*, hg. von Reinick Wessel und Jeroen Stumpel, Dordrecht u.a. 1999, S. 191–204.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WHITEHOUSE 2001: Helen Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings. The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series A/1*, London u.a. 2001.
- WHITEHOUSE 2014: Helen Whitehouse, Pietro Santi Bartoli's ›Pitture antiche miniate‹. Drawings of Roman Paintings and Mosaics in Paris, London and Windsor, in: *Papers of the British School at Rome* 82, 2014, S. 265–313.
- WILDENSTEIN 1962: Georges Wildenstein, Note sur l'Abbé Nicaise et quelques-uns de ses amis romains, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Pér. 60, 1962, S. 565–568.
- WINCKELMANN 1764: Johann Joachim Winckelmann, *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.
- WINNER 1984: Matthias Winner, Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano, in: *Raffaello in Vaticano*, hg. von Fabrizio Mancinelli, Mailand 1984, S. 179–193.
- WOOD 1988: Jeremy Wood, Canibalized Prints and Early Art History. Vasari, Bellori, and Fréart de Chambray on Raphael, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51, 1988, S. 210–220.
- WOOD 1996: Jeremy Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, in *Master Drawings* 34, 1996, S. 3–71.
- WRIGHT 1992: David H. Wright, The Study of Ancient Vergil from Raphael to Cardinal Massimi, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, hg. von Jan Jenkins, Mailand 1992, Bd. 1, S. 137–153.

Irina Schmiedel

Fakt und Fantasie.

Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios

Giorgio Vasari lobte Antonio Allegri da Correggio als »großartige[n] Erfinder schwieriger Lösungen welcher Art auch immer«,¹ wobei er in erster Linie auf dessen perspektivische Verkürzungen im Kuppelfresko des Doms zu Parma anspielt. Vasari unterrichtet seine Leserschaft sodann, dass

»er [...] der erste in der Lombardei [war], der Werke im modernen Stil auszuführen begann: Man ist deshalb der Auffassung, daß Antonio, sofern er mit seiner Begabung die Lombardei verlassen hätte und in Rom gewesen wäre, Wunder vollbracht und vielen von denen, die man zu dieser Zeit für bedeutend hielt, einige Mühen bereitet haben würde. Und da seine Werke so beschaffen sind, ohne daß er Antikes oder gutes Modernes zu Gesicht bekommen hat, folgt daraus notwendigerweise, daß er, vorausgesetzt er hätte sie gesehen, seine Werke unendlich weiterentwickelt hätte und, immer besser werdend, schließlich zum höchsten Grad der Vollendung emporgestiegen wäre.«²

Auch wenn der Autor dem Künstler durch den Rückgriff auf das rhetorische Mittel der kontrafaktischen Imagination immerhin das Potential zugesteht, Wunder zu vollbringen und anderen gewisse Mühen zu bereiten, so blieb Correggio nach Vasaris kunsthistoriographischem Modell letztlich das Genie eines Michelangelo oder eines Raffael verwehrt – mit den Worten Sebastiano Restas »partendo l'uno [Raffael] celeberrimamente coronato dal Teatro, entrando l'altro [Correggio] occultamente nella Palestra«³ – und dies auf Grund der Tatsache, dass Letzterer Vasari zufolge die Grenzen seiner lombardischen Heimat niemals überschritten habe, um Augen und Geist in Rom an den antiken und modernen Meisterwerken zu schulen, was letztlich, man ahnt es bereits, in einem Mangel an *disegno* resultierte.⁴

In der Zeit um 1700 konnte sich Sebastiano Resta bekanntermaßen in eine richtiggehende Tradition antivasarianischer Polemik und Historiographie einreihen, die sich vor allem von Seiten anderer künstlerischer Regionen gegen die Vorrangstellung der römisch-toskanischen Kunst richtete.⁵ Im Folgenden soll jedoch nicht die genannte Tradition, sondern der Umgang des Sammlers, Kenners und Historiographen mit verschiedenen schriftlichen, mündlichen wie bildlichen Überlieferungen hinsichtlich Correggios Leben und Werk im Mittelpunkt stehen.

Indem Resta sich anschickt, Beweise und Begründungen (»prove« und »argomenti«) hervorzubringen, die sowohl für (mindestens) einen Romaufenthalt als auch für eine vorhandene zeichnerische Begabung des Künstlers aus der Lombardei sprechen, zielt er darauf ab, Correggio – entgegen der allseits bekannten Vita Vasaris – ins rechte Licht zu rücken. Obgleich Restas Schlüsse und Methoden nicht selten kritisiert wurden, bedient er sich durchaus zeitgemäßer Modi der Beweisführung, wobei er auch auf andere rhetorische Mittel des Zeigens und Überzeugens zurückgreift. In diesem Sinne gilt es, Restas argumentative Ebenen oder Register herauszustellen, die von einer Praxis des Anführens und Interpretierens von überlieferten bzw. selbst recherchierten Fakten bis hin zu einer mitunter stark subjektiv und emotional geprägten Imagination reichen können. Welche Traditionen und Funktionen offenbaren sich in diesem »Methodenmix«? Kann neben der Lebendigkeit der Erzählung auch deren Glaubwürdigkeit gesteigert werden? Kreiert Resta durch seine »Komplizenschaft« mit Correggio nicht nur eine emotionale, sondern gewissermaßen auch eine intellektuelle Nähe? Oder übernehmen dies vielmehr methodische Anleihen aus Bereichen der gelehrten Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen die Objekt- und Quellenforschung bereits einen höheren Stellenwert besaß als in der zeitgenössischen Kunstliteratur?

Um zum Auftakt doch noch einmal auf Restas Auffassung der italienischen Kunstgeschichte *contra Vasarium* einzugehen, sei erwähnt, dass er als gebürtiger Mailänder, als Wahl-Römer und mit einem ganz Italien umspannenden Netzwerk an Kontakten (wobei Bologna vielleicht – neben Rom – als sein intellektuelles Zentrum gelten kann), weniger der toskanischen als der lokalen, sprich neben der römischen vor allem der lombardo-emilianischen Kunst zugetan war, als deren *caposcuola* bereits Giovanni Battista Agucchi eben jenen Antonio Allegri da Correggio auserkoren hatte.⁶ Restas kritische Einstellung gegenüber Vasari äußert sich etwa in der vielsagenden Notiz zu einer

jenem zugeschriebenen Zeichnung in der *Galleria Portatile*, dass es genüge, Vasari zu erwähnen, weil dieser bekannt sei («Basta nominarlo perché sia noto.»)⁷ sowie letztlich gipfelnd in dem Band *Felsina vindicata contra Vasarium*, in dem Resta mittels Zeichnungen und Kommentaren ganz explizit eine ruhmreiche (und dabei natürlich Vasaris Modell in den Schatten stellende) Kunstgeschichte Bolognas und der Emilia/Lombardei entwirft.⁸

Bild und Text: Zur Rhetorik des Überzeugens

Eher implizit fällt Restas Vasari-Kritik in dem erhaltenen und überschaubaren Band mit dem Titel *Correggio in Roma* im Cabinet of Prints and Drawings des British Museum in London aus.⁹ Es geht Resta in jenem Album unter anderem darum zu zeigen, dass sich Correggio, ganz entgegen Vasaris Ausführungen, sogar zweimal in Rom aufgehalten habe und von der dortigen Kunst beeinflusst worden sei.¹⁰ Anders als in den meisten seiner weiteren Zeichnungsalben ist Resta hier vielmehr als Autor zu sehen, der mittels Text und korrespondierender Bilder operiert; es soll hier bewusst nicht von Zeichnungen die Rede sein, da es sich vielmehr um Ab-Bilder, um Kopien von Zeichnungen oder Gemälden, die die Argumentation stützen oder tragen, handelt.

Der mit insgesamt dreizehn Blättern im Folioformat eher schmale Band besteht aus zwei Teilen. Im ersten, chronologisch jedoch späteren Teil, der *Aggiunta [...] d'un Quadro d'un San Giovanni* (ca. 1710), geht es um die kennerschaftliche Einordnung einer Ölskizze, die Correggio nach einem Entwurf Raffaels angefertigt habe, worauf Resta, das Sichere vom Unsicheren unterscheidend («segregando il certo dall'incerto»¹¹ – wie er sich ausdrückt), schließen konnte. Neben seiner eigenen Erfahrung als Sammler und Kenner und dem darauf gründenden Seh- und Urteilsvermögen beruft sich Resta auf sein großes Netzwerk und lässt die kennerschaftliche Herleitung als sozialen Prozess erscheinen. Die gezogenen Schlüsse werden zudem immer wieder vereinfacht, wiederholt und für die Leser nachvollziehbar gemacht – in Bild und Text vor Augen gestellt –, was der *Aggiunta* durch Restas Selbstinszenierung und die intendierte Zurschaustellung seiner Methode einen performativen Charakter verleiht.

Den thematischen Schwerpunkt bildet jedoch der zweite, chronologisch frühere Hauptteil des *Correggio in Roma*-Bandes, das *Supplemento [...] d'un Quadro della Zitella d'Orleans, dal quale s'arguisce essere stato in Roma ben*

due volte, wie die Titelseite verrät.¹² In Erweiterung eines bestehenden Zeichnungsalbums, das sich quasi monographisch der Kunst Correggios sowie seiner Schüler- und Nachfolgerschaft widmete und das sich zur Entstehungszeit jenes Supplements (ca. 1701/02) im Besitz von Restas wohl größtem Gönner Bischof Giovanni Matteo Marchetti befand,¹³ argumentiert Resta nun nicht mehr nur für eine Romreise des Künstlers, wie er es in jenem ersten Album getan hatte, sondern er führt die Gründe für zwei Aufenthalte Correggios in der Ewigen Stadt an – entsprechend lautet der Zusatz zur Überschrift: »Motivi per questo Supplem.[en]to / Nuove Riflessioni sopra il Quadro della Zitella d’Orleans, che stà nella Casa di S.[ant]a Brigida di Roma, mi fanno argomento, che non una, ma ben due volte il Correggio sia stato in Roma.«¹⁴

Die in Titel und Überschrift verwendeten Begriffe *arguire* (von *arguzia*)¹⁵ und *argomento* lassen bereits anklingen, welche Bedeutung der bild- und text-rhetorischen Beweisführung in Restas – anachronistisch gesprochen – kunst-historischer Abhandlung über Correggios wiederholte Romreisen zukommt. Bei erwähntem »Quadro della Zitella d’Orleans« handelt es sich um ein Tafelbild, das inzwischen dem Correggio-Nachfolger Giorgio Gandini del Grano zugeschrieben wird und das nicht die Jungfrau von Orléans, sondern die Personifikation Parmas mit den Stadtheiligen zeigt.¹⁶ Um 1700 befand sich das Gemälde im Ospedale di Santa Brigida in Rom, wo Resta die zeichnerische Kopie von Santo Picinetti anfertigen ließ, die schließlich Eingang in den *Correggio in Roma*-Band fand (Abb. 1).¹⁷

Besagte Kopie, die in ihren Abmessungen nahezu dem Originalgemälde entspricht, ist blätterbar auf den Steg einer herausgeschnittenen Seite montiert und nimmt somit die gesamte rechte Hälfte der Doppelseite ein. Die integrierte Bilderserie im unteren Bereich der linken Hälfte fungiert als Bindeglied zwischen dem Text der *Sezione 2.da [seconda]* links und der Zeichnung rechts. Mit Hilfe jenes nahezu comicartig anmutenden Streifens, dessen umrahmte Einzeldarstellungen auf beschriebenen, postamentartigen Zonen über einer durchlaufenden markanten Plinthe zu ruhen scheinen, lässt sich Restas Argumentation, von links nach rechts, folgendermaßen zusammenfassen: Der während Correggios erster Romreise amtierende Rektor des Ospedale war nunmehr verstorben – dementsprechend die Wiedergabe der Grabplatte mit Bildnis und Inschrift. Dessen Nachfolger habe Correggio auf seiner zweiten Romreise angetroffen und ihn als Auftraggeber des Gemäldes darin porträtiert (am rechten Rand im unteren Bereich der ganzseitigen Nachzeich-



1. Doppelseite mit Santo Picinettis Kopie der Zitella d'Orleans, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 8v/9r, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

nung). Ebenso habe er sich selbst in fortgeschrittenem Alter im Antlitz des San Giuseppe verewigt (auf der Nachzeichnung rechts oben, mit der Schulter vor dem Ausblick in die Landschaft), wie die Nähe zu Correggios Porträtstich verdeutlichen soll. Schließlich gelte ein kleines Tafelbild mit dem Haupt einer Maria als eindeutiger Beleg dafür, dass Correggio das *Zitella*-Gemälde während einer zweiten Romreise geschaffen habe, denn anlässlich eines entsprechenden zweiten Aufenthalts im Ospedale habe er dem Rektor jenes Bildnis, das sich an einem nachweislich nach Correggios erster Romreise entstandenen Gemälde orientiere (s. S. 264), als Gastgeschenk überreicht. Darüber hinaus zeige das *Zitella*-Gemälde dem Marienbildnis gegenüber eine fortgeschrittene Manier und sei deshalb ein zusätzlicher Beweis für sein späteres Entstehen.¹⁸

Dies alles wird von Resta ausführlich im Text dargelegt und kontextualisiert. Obgleich die skizzierte Argumentation wenig stichhaltig und nicht immer leicht nachvollziehbar erscheinen mag, so ist dennoch die Art und Weise hervorzuheben, wie Resta mittels Bild- und Textelementen seine Beweiskette



2. Bilderserie zur Unterstützung der These einer zweiten Romreise Correggios, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 8v (Ausschnitt), London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

konstruiert. Hierzu sei in besonderem Maße auf die beiden Textabschnitte oberhalb der Bilderserie verwiesen, in denen Teile der Argumentation in Worten und Gestaltung auf anschauliche Weise hervorgehoben und alle Elemente miteinander verschränkt werden (Abb. 2).¹⁹ Der Pater auf dem Gemälde, das hier als Kopie zu finden sei («che in appresso darò in copia»), sei der damals amtierende Prior, was durch die beigegebene Insignie verdeutlicht werde – dies sei sowohl in der Bilderserie («qui abbasso») als auch in der Kopie des gesamten Gemäldes zu sehen. Beweis dafür, dass das Gemälde in Rom entstanden sein müsse, sei zudem die Tatsache, dass die *Brigitini* an keinem anderen Ort innerhalb Italiens ansässig waren, und aus dem Umstand, dass Correggio in jenem Gemälde sowohl den Prior als auch sich selbst porträtiert habe, folgt, dass sowohl der eine als auch der andere zugegen gewesen sein müssten, als das Werk entstand: «cioè Correggio, frate[,] Roma e Quadro«.

Im nächsten, leicht eingerückten Absatz, nimmt Resta noch einmal auf die darunter stehende Bilderserie Bezug – eine visuelle Juxtaposition seiner ›Zeugen‹, »perche la coesistenza convinca.«

Allein die Lektüre jener beiden Textabschnitte und der einzelnen Bildunterschriften macht deutlich, wie oft sich Resta in seiner Argumentation wiederholt. Bezieht man den Text der ganzen Seite mit ein sowie einige Passagen aus dem Anhang (*Corollario p.[rim]o*, s. S. 267),²⁰ wird dieser Eindruck noch verstärkt. Diese Wiederholungen mögen auf den ersten Blick überflüssig erscheinen, doch geht es dem Autor hier ganz offensichtlich um die Eingängigkeit und Nachvollziehbarkeit seiner Thesen, wobei die einzelnen Formulierungen ganz unterschiedliche Gradationen eines Miteinanders von Text und Bild aufweisen. Restas Spiel zwischen visueller und textueller Evidenz lässt sich richtiggehend nachverfolgen, wobei das ›Visuelle‹, das Bild als Argument, letztlich die Oberhand zu erlangen scheint, was nicht zuletzt durch den Seitenaufbau und die Textabfolge suggeriert wird.

Skizzen und Kopien: Zum argumentativen Potential verschiedener Zeichnungen

Auf das *Supplemento* und Restas argumentative Strategien in Bild- und Textform wird zurückzukommen sein. Als kurzes Zwischenspiel sei darauf hingewiesen, mit welcher Regelmäßigkeit Resta auch in anderen Alben auf sein »Libro delle 12 prove, ò sia, argomenti della doppia venuta del Correggio a Roma« oder »Libro di memorie, e di argomenti della doppia venuta in Roma del Correggio« zu sprechen kommt und somit die Bedeutung, die er seiner Argumentation beimaß, zu unterstreichen suchte. Die zitierten Zeilen sind dem 1707 gedruckten Index des *Parnaso de' Pittori* entnommen,²¹ einem von Restas nicht mehr existierenden Alben, dessen Notizen aber (auch über den Index hinaus) als Transkription des frühen 18. Jahrhunderts in der British Library erhalten sind.²²

Als anschaulicher erweist sich der Blick in die *Galleria Portatile*, da dieser Band in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand weitgehend erhalten geblieben ist.²³ Es finden sich eingestreute Hinweise zu erwähntem ersten Album, in dem Resta zunächst für eine Romreise Correggios votiert hatte,²⁴ sowie zu jenem *Correggio in Roma*-Supplement, das sich zur Entstehungszeit der *Galleria Portatile* (1705/06) ebenfalls im Besitz Bischof Marchettis befand.²⁵ Darüber hinaus trifft man auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit der



3. Agostino Carracci oder Umkreis [Resta: Agostino Carracci], Kreuzabnahme, in: Sebastiano Resta, *Galleria Portatile*, ca. 1705/06, S. 192, Mailand, Biblioteca Ambrosiana. © akg-images / Mondadori Portfolio.

Porträtfrage (es sei hier einmal mehr an das *Zitella*-Gemälde und den Correggio-San Giuseppe erinnert)²⁶ und eine inhaltliche Zusammenfassung der Argumentation zu Gunsten von zwei Romaufenthalten Correggios, passenderweise auf einem recht übersichtlich gestalteten Blatt mit einer Agostino Carracci zugeschriebenen Zeichnung nach Correggios Kreuzabnahme von San Giovanni in Parma (Abb. 3).²⁷ Hervorzuheben ist das Profil der Maria am linken Rand, an deren Original sich eben jenes Tafelbild orientiert habe, das Correggio dem zweiten Prior von Santa Brigida anlässlich seines zweiten Besuchs in Rom im dortigen Ospedale überreicht habe. Interessant ist nun, dass Resta das kleine Tafelbild mit dem Haupt der Maria nun nicht mehr Correggio, sondern einem seiner Schüler mit Namen Gerola, und zwar als nach-

träglichen Einschub, zuschreibt – also vermutlich erst nach Vollendung der Seite, möglicherweise in einer Korrekturphase der fertigen Montagen für die *Galleria Portatile*.²⁸ Nicht zu übersehen ist die mit Feder gezeichnete Kartusche am rechten unteren Rand, die als eine Art monumentale Fußnote ihrerseits auf das *Supplemento* verweist: »in un libro à parte [...] hò procurato provare con 12 indicij che il Correggio fù à Roma, e con qualche indicio, che ci sia stato due volte. d.[ett]o libro sarà in Casa Marchetti.«

Man mag aus diesen Zeilen herauslesen, dass Resta die hundertprozentige Gewissheit einer zweiten Romreise Correggios ein wenig abmildert, ähnlich wie er ebenfalls in der *Galleria Portatile* im Fall des Correggio-San Giuseppe auf dem *Zitella*-Gemälde lediglich die große Wahrscheinlichkeit, nicht aber die



4. Doppelseite mit Santo Picinetti's (?) Kopie von Correggios Kreuzabnahme, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 7v/8r, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

Faktizität einer Selbstporträtierung des Künstlers betont.²⁹ Dabei fällt auf, dass sämtliche Relativierungen – hinsichtlich der zweiten Romreise, des Selbstporträts im Antlitz des heiligen Joseph sowie der Zuschreibung des Marienbildnisses an Correggio selbst – das Ergebnis nachträglicher Überarbeitungen zu sein scheinen, sei es als zusätzlicher Text auf einem eingeklebten Papierstreifen, als Einschub in den Fließtext oder als ergänzende Kartusche. In den knapp fünf Jahren zwischen Restas Arbeit am *Supplemento* und der Fertigstellung der *Galleria Portatile* müssen sich die Erkenntnisse und Überzeugungen des Autors demnach ein wenig verschoben haben.³⁰

Jene Seite aus der *Galleria Portatile*, die so vieles in konziser Form vereint – eine Zeichnung Agostino Carraccis, einen angedeuteten Vergleich der Manier Agostinos mit jener Correggios sowie Restas leicht relativiert erscheinende Argumentation zu Correggios Romreisen –, führt wiederum zurück zum *Supplemento* des *Correggio in Roma*-Bandes (Abb. 4). Was Art und Verwendung der Zeichnungen angeht, ist die Doppelseite, die der eingangs

betrachteten *Zitella*-Doppelseite vorausgeht, eigentlich die interessantere. »Qui prima d'unire le prove per l'intento della setzione 2.da [seconda] [...]«, also vor der Zusammenführung der einzelnen Beweise zu Gunsten der These, dass Correggio zweimal in Rom gewesen sei und auf jener zweiten Reise das Gemälde der *Zitella d'Orleans* geschaffen habe, zeigt Resta – auf eine visuelle Gegenüberstellung ausgelegt – drei verschiedene Zeichnungen. Einer Nachzeichnung von Correggios Kreuzabnahme auf der linken Seite (wohl wiederum durch Santo Picinetti), die am Rand, neben der entsprechenden Figur, mit folgender Notiz versehen ist: »Questa è la Maria che il Correggio donò all'Ospedale di S.[anta] Brigida in Roma circa l'anno 1529 e 30.«, stehen rechts eine inzwischen Correggios Umkreis zugeschriebene Kompositionsskizze sowie darunter die ›herausisolierten‹ ersten Striche Correggios gegenüber, »perchè è bene à vedere come quel grand'huomo studiava in comporre, e concertare le sue istorie«. ³¹

Wie bereits am Beispiel der *Zitella d'Orleans* mit der ganzseitigen Kopie des Gemäldes sowie der Bilderserie und den Textpassagen auf der gegenüberliegenden Seite kenntlich gemacht, kommt es auch hier zu (von Resta sicherlich intendierten) inhaltlichen Wiederholungen im Fließtext wie auch in den Bildüber- und -unterschriften, die im Verbund mit den integrierten Zeichnungen aufeinander verweisen, sich gegenseitig bedingen und schließlich ein nicht minder komplexes ›Bild‹ des Ganzen abgeben.

In einer Art visuellem Exkurs ergänzt Resta die großformatige Nachzeichnung auf der linken Seite, ³² die mit dem Marienprofil am linken Rand als eigentliches Argument seiner Beweisführung fungiert, um zwei angebliche Entwurfszeichnungen für die Komposition von San Giovanni in Parma, eine Entwurfsskizze und eine wesentlich spätere, vermutlich zeitgenössische isolierte Darstellung des ersten Stadiums jenes Entwurfs ohne die nachfolgenden *pentimenti*. Der Betrachter ist also mit drei ganz verschiedenartigen Zeichnungen – Resta zufolge jeweils des gleichen Sujets – konfrontiert, wobei dem Autor Correggios Original (Tafel 10), ³³ das er als »Dono del Sig.[nor] Magnavacca« auszeichnet, und auch die zeichnerische Wiedergabe der ›ersten Striche‹ darunter (Tafel 11), ebenfalls ein Geschenk Magnavaccas aus Bologna, ³⁴ mit ihren Goldrahmungen offenbar besonders wertvoll oder hervorhebenswert erschienen. Ob die oben stehende Skizze überhaupt mit Correggios Kreuzabnahme von San Giovanni in Verbindung zu bringen ist, ist fraglich. Doch durch den imaginativ-intellektualisierenden Akt des zeichnerischen

Herausfilterns der »primi leggeriss.[imi] Segni del Correggio« und die begleitenden Textzeilen (»Non sia meraviglia, che tanto variasse l'Opera da i primi pensieri: Ciò spesso soleva farlo.« [...])³⁵ wird eine Verbindung zur finalen Komposition auf der linken Seite geschaffen und die drei Zeichnungen erscheinen in ihrem Zusammenspiel nicht nur als visuelle Argumente für Restas Romreise-Thesen, sondern *en passant* auch für Correggios *ingegno* und *disegno*.

Augen und Ohren: Zur Funktionalität der Vorstellungskraft

Das *Supplemento* wäre nicht komplett ohne die *Corollari*, die sich über sieben Seiten am Ende des Bandes erstrecken und, so Resta, der Vervollständigung und Ausschmückung der »parte istorica« sowie der weiteren Klärung der einzelnen Argumente dienen.³⁶

Um die visuellen Argumente vor Augen zu haben, muss der Leser zurückblättern bzw. Restas Beschreibungen folgen. Blättern wir zunächst zurück: Im ersten *Corollario* geht es um die verschiedenen existierenden Porträts von Correggio und die Frage, ob der Künstler bewusste Selbstporträts hinterlassen habe: »Corollario p.[rim]o del Ritratto del Correggio«.³⁷ Natürlich kommt Resta auf den San Giuseppe des *Zitella*-Gemäldes zurück, indem er diesen mit dem gestochenen Profilbildnis bzw. einer ihm vorliegenden zeichnerischen Vorlage Annibale Carraccis vergleicht (Abb. 1). Trotz des Unterschieds zwischen Profil- und Frontalansicht offenbare jener Vergleich solch überzeugende physiognomische Übereinstimmungen, dass quasi jeder Zweifel daran, dass es sich bei dem heiligen Joseph um ein Porträt des Künstlers Correggio selbst handle, ausgelöscht werde und die Kopräsenz des Malers, des Priors, der Stadt Rom und des Gemäldes, um die von Resta zwei Seiten zuvor unterstrichenen Termini zu bemühen, derart deutlich vor Augen geführt werde, dass es eigentlich keiner weiteren Argumente bedürfe:

»et al confronto del S.[an] Giuseppe benche in faccia ed alquanto inclinato vedo che nella fisionomia e nelle fatezze principali tanto accorda, che non puol essere altro che lui [Correggio], e cosi viene quasi ad oculum certificata la dimostrazione della sua coesistenza in Roma col Priore Brigitino, quando anche non ci fusse altro argomento.«³⁸

Resta beruft sich auf seine Autopsie, sein visuelles Urteilsvermögen – er sieht, erkennt und führt vor Augen –, wobei er so weit geht zu behaupten, das angeführte visuelle Argument allein würde genügen, um seine These zu verifizieren.³⁹

Ein direktes Vor-Augen-Führen war Resta beim nächsten Beispiel nicht möglich: Thema des zweiten *Corollario* ist die Klärung der genaueren Umstände sowie die Unterscheidung der beiden Romreisen des Malers, die dieser jeweils vor seinen beiden großen Kuppelaufträgen in Parma unternommen habe: »Corollario 2.do [secondo]. occasione di venir à Roma la 2.da [seconda] volta il Correggio«. ⁴⁰

In einem Exkurs zur Ausgestaltung der Domkuppel und damit einhergehenden Entwurfszeichnungen sucht Resta mit Worten die Rolle der Bilder zu übernehmen, indem er die Zeichnungen bzw. Kopien in Form von Kupferstichen beschreibt, es jedoch bedauert, diese im vorliegenden Band nicht zeigen zu können.⁴¹ Das, was er selbst gesehen und eingehend betrachtet, ja untersucht habe (»visto, e considerato«),⁴² könne er in jenem Fall lediglich den Ohren, nicht aber den Augen der Leser/Betrachter wiedergeben:

»Se io sapevo di dover fare la presente fatica, belle prove de' studij del Correggio potrei mostrare à gl'occhi, che così di quello che ho visto, e considerato non posso parlarne se non à gl'Orecchi. Ma già che non è questa nobilissima Arte, materia da discorrere ad orecchi infedeli parliamone in buona fede, e conosceremo che cosa era la Cuppola in mente dell'Artefice prima che fusse partorita alla pubblica ammirazione.«⁴³

Der »gute Glaube« muss also die direkte Anschauung und somit die visuelle Nachvollziehbarkeit von Restas Rede ersetzen. Entsprechend geht es weiter und der Duktus wird zunehmend schwärmerisch und emotional. Auf einen ersten Entwurf (»primo entusiasmo«)⁴⁴ folgt ein zweiter und Resta berichtet, wie er – gefühlsmäßig – an jene Zeichnung gelangte: »ed ecco comparirmi (quasi direi per commercio del mio Genio con lo spirito benevolo dell'Autore, che sia in gloria) un disegno dove fece un tentativo d'introdurre un Angelo grande [...]«. ⁴⁵ Die tatsächliche Provenienz der Zeichnung scheint Resta in diesem Falle weniger erwähnenswert gewesen zu sein als – zwar in Klammern – die Erwähnung, dass ihm sowohl sein eigener kenntnisreicher Sammeleifer als auch der wohlwollende Geist des Malers, Correggios selbst, jenes Stück

beschert habe, das er, wie auch die erste und eine weitere Entwurfszeichnung, zu Zwecken der Dokumentation und Weiterverwendung von Francesco Faraone Aquila in Kupfer hatte stechen lassen.⁴⁶

Dies ist eine von vielen Stellen, an denen Resta eine Art Zusammenspiel, ja eine Komplizenschaft mit seinem lange verstorbenen Lieblingskünstler imaginiert und inszeniert. Correggios Wohltätigkeit seinem Bewunderer gegenüber sollte nicht abreißen und einmal mehr scheint Giuseppe Magnavacca aus Bologna der Lieferant einer Correggio-Zeichnung gewesen zu sein: »Continuando meco la beneficenza del Correggio mi capitò, non mi ricordo d'onde, ma credo del mio maggior canale, Sig.[nor] Giuseppe Magnavacca, un disegno [...]«. ⁴⁷ Man fühlt sich an einen bereits mehrfach zitierten Brief an Pellegrino Antonio Orlandi in Bologna erinnert, in dem Resta beschreibt, wie er auf die berühmte Schlusszeichnung seines *Felsina Vindicata*-Bandes, passenderweise eine *Vittoria* Correggios, gestoßen war – als sei ihm der Maler, fast wie in einer Heiligenvision, leibhaftig erschienen und habe ihn geheißt, seine Zeichnung quasi als Zeichen des Sieges der emilianischen über die toskanische Kunst ans Ende des Bandes zu setzen.⁴⁸

Solch eine kontrafaktische Darlegung einer emotionalen Nähe und eines quasi direkten Austauschs mag zum einen die Vorstellungskraft des Lesers steigern und zum anderen der gegenseitigen Erhöhung und Legitimierung von Resta als Sammler und Kenner und Correggio als großem, wenn nicht größtem Künstler der italienischen Kunstgeschichte dienen. Dementsprechend endet Restas Exkurs zu Correggios ruhmreichstem Auftrag im Dom zu Parma mit folgenden Worten: »del Correggio lamentar non mi posso, e tutta gratitudine subalternata Virtù alla Giustitia che li devo, se lui mi manda i suoi segreti, io propalando in parte i suoi fasti.« ⁴⁹ Diesem Passus geht eine für Restas Verhältnisse ungewöhnlich ausführliche Beschreibung einer Zeichnung (»un portentoso disegno in foglio Papale tinto pavonazzo«) voraus, die er ob ihrer Schönheit in einem Ebenholzrahmen (wohl an der Wand hängend) aufbewahrt hatte, bevor sie in den »Cartellone di 44 disegni del Correggio« für Bischof Marchetti Eingang finden sollte. Der Prozess des Einfügens in jenen Band, wofür sich Resta offenbar der Hilfe eines Buchbinders bedient hatte, scheint die wertvolle Zeichnung beschädigt zu haben (»così mi restò lacrimevolmente deteriorato«). Hierauf bezieht sich die abschließende Bemerkung, dass Resta nicht über Correggio selbst klagen könne – ganz im Gegenteil schulde er jenem seine größte unterwürfigste Dankbarkeit, bedenke der

Maler den Sammler und Bewunderer doch mit seinen Geheimnissen, die dieser teilweise ausplaudere. Restas Geschwätzigkeit zielt selbstredend darauf ab, den Ruhm Correggios zu vergrößern.

Die Beschreibung der verschiedenen Entwürfe für die Domkuppel von Parma kulminiert hier in einer recht genauen Darlegung von Format, Sujet und Technik, von Aufbewahrung und weiterer Verwendung einer besonders herausragenden Zeichnung Correggios, die Resta, ganz anders als in den ›üblichen‹ Fällen, wenn Bilder oder Ab-Bilder tatsächlich zu sehen sind, mit allerlei Worten bedenkt. Auch die zuvor beschriebenen Zeichnungen werden relativ exakt evoziert. Der Autor Resta operiert hier textuell, nicht visuell, wobei die stets präsente Komponente einer gewissen Subjektivität und Emotionalität die suggestive Kraft der Rede unterstreicht. Jene lässt den Sammler in Abwesenheit des Objektes vielleicht auch zu einem glaubhafteren Augenzeugen werden, selbst wenn man ihn – ob seiner zwar vorhandenen Kenntnisse, doch fehlenden Objektivität – als befangen zu bezeichnen hätte; nah am Geschehen erscheint er dadurch in jedem Falle.

Autopsie und Empirie: Zur Bedeutung von (kollektiver) Quellen- und Objektkritik

Ob jenes metaphorisch-imaginative Erzählregister letztlich die Glaubwürdigkeit der Argumentation stützt oder diese vielmehr untergräbt, lässt sich nicht ohne weiteres festmachen. Rüdiger Campe etwa hat der affektlosen, evidenz-erzeugenden Beschreibung und der »Figur der [metaphorisch operierenden] Hypotypose als Affektmittel schlechthin« analoge Funktionen zugeschrieben und sie als »einander zugekehrte Spiegel« bezeichnet.⁵⁰ Die angeführten Beispiele aus Restas Alben und Briefen mögen dies bestätigen, zumal die ›bildhafte Sprache‹ bei ihm oft gerade beim Fehlen tatsächlicher Bilder zum Einsatz zu kommen scheint. Erkenntnisse, Gefühle und Emotionen, die sonst durch die Zeichnung selbst vermittelt werden sollten, fanden somit gewissermaßen ihre (text-)rhetorische Entsprechung.

Restas Methoden als Kenner und Historiograph sowie seine Zugehörigkeit zum Orden der Oratorianer, dessen Mitglieder sich seit seiner Entstehung in den eng miteinander verbundenen Bereichen der christlichen Archäologie, der Kirchenhistoriographie und Hagiographie hervorgetan hatten,⁵¹ verorten ihn in einer Tradition, in der Legende und Objekt, Wunder und Wirklichkeit,

Kontemplation und Verifikation oft Hand in Hand gingen. In der Heiligen- und Reliquienverehrung galt die Verknüpfung natürlicher und übernatürlicher Beweismittel sozusagen als fester Standard, auch wenn dieser allmählich zu Gunsten ›wissenschaftlicherer‹, ja autoptisch-empirischer Verfahren verschoben wurde, wobei das Konzept der (gemeinsamen) Augenzeugenschaft als sozialer Akt, vorzugsweise innerhalb einer Gruppe kirchlicher Autoritäten, zunehmende Bedeutung erlangte.⁵²

Auch Sebastiano Resta bediente sich in großem Umfang verschiedener Methoden, die sich mit den Schlagworten Autopsie und Empirie umreißen lassen und die sich mit seiner ebenfalls stets zum Ausdruck kommenden Fantasie – den wiederkehrenden Metaphern, den unverhohlenen Emotionen und Imaginationen – mindestens die Waage halten, was den Eindruck entstehen lässt, er habe ganz bewusst auf verschiedenen perceptiven Ebenen operiert und sich unterschiedlicher Arten der Beweisführung bedient. Auf den Gebrauch des Bildes als Quelle bzw. als visuelles Argument im Kontext eines Albums wurde anhand verschiedener Beispiele bereits ausführlich eingegangen. Ein weiterer interessanter und sehr facettenreicher Aspekt, der immer wieder Niederschlag in den Alben findet, ist Restas Reisetätigkeit und die Art und Weise, wie in diesem Zusammenhang Erkenntnisse und Informationen gewonnen wurden: im Austausch mit seinen Reisepartnern und den Menschen vor Ort, im Vergleich des mitgeführten Bildmaterials mit den Originalen an Ort und Stelle, durch das Aufspüren von Dokumenten und die Befragung der Einheimischen etc.⁵³

Eindrucksvoll vor Augen bzw. Ohren geführt wird all das in einem ausführlichen Text, der in den fast monumental anmutenden Stammbaum Correggios und seiner Familie bzw. Schule in der *Galleria Portatile* integriert ist (Abb. 5).⁵⁴ Resta hält darin die Ergebnisse seiner ›Feldforschungen‹ in dem Ort Correggio fest, wohin er sich im Jahre 1690 mit seinem Reisebegleiter, dem römischen Maler und eifrigen Zeichner Giuseppe Passeri,⁵⁵ begeben hatte. So berichtet Resta etwa von der Auffindung und Konsultation des Testaments von Pellegrino Allegri, Correggios Vater, sowie von dessen eigenen Hinterlassenschaften. Auf die Wiedergabe einiger anekdotenhafter Erzählungen der Bewohner des Ortes folgt ein detaillierter Bericht über den Besuch des bescheidenen Hauses des Malers, des Oratorio della Misericordia als damaligem Unterbringungsort des Gemäldes der *Quattro Santi* und der Kirche San Francesco, wo sich Correggios Grabstätte befand. Resta wurde bei seinem

Gang durch den Ort offenbar nicht nur von Giuseppe Passeri begleitet, sondern auch von einigen »Signori Antiani« und schließlich einer Gruppe von siebzehn der wichtigsten und gebildetsten Bürger der Stadt (»con comitiva di 17 Cittadini principali, e più eruditi delle cose della loro Patria«),⁵⁶ also einem ganzen Tross von Autoritäten und Zeugen, deren alleinige Anwesenheit die Relevanz von Restas Besuch in Correggio und die Authentizität seiner Berichtserstattungen zu unterstreichen vermochte.

Diese nachfolgend zwar nur als »circonstanti« bezeichneten Autoritäten und Zeugen werden auch im zweiten *Corollario* des *Supplemento* zu Akteuren, die Restas Methode nachvollziehbar erscheinen lassen. Im Vorfeld der Erläuterung von Correggios erster Romreise geht Resta auf die Bedeutung von Raffaels *Santa Cecilia* als dem Gemälde ein, das der wesentliche Motor für die Reiseambitionen des Malers gewesen sei. Doch zunächst habe Correggio, inspiriert von Raffaels Werk, die *Quattro Santi* für das Oratorio della Misericordia in seiner Heimatstadt geschaffen⁵⁷ – so schreibt Resta:

»penso di collocar le quattro figure d'esso ritte in piedi alla Raffaellesca ad imitatione del Quadro accennato della S.[ant]a Cecilia di fresca comparsa in Bologna. Questo fù il Quadro, che al mio primo incontro dissi {al Sig.[nor] Passari} haver il Correggio veduto la S.[ant]a Cecilia, al che sentito da circonstanti risposero, che si, e mandarono subito à cercare del Sig[nor]. Ottaviano Donini, q[ua]le era noto haver documenti di tale traditione [...]«⁵⁸

Die Umstehenden werden mit eingebunden bzw. partizipieren aus eigenem Antrieb, indem sie nach einem weiteren Zeugen bzw. Zeugnis schicken lassen, habe besagter Herr Donini doch entsprechende Dokumente besessen, die der Verifizierung von Restas These dienen sollten. Einen fast analogen Vorgang des Betrachtens im Plenum und der anschließenden Bestätigung bzw. Beglaubigung von Restas Thesen als sozialem Prozess offenbart eine weitere Textstelle aus dem bereits erwähnten Index des *Parnaso de' Pittori* (s. S. 263), in der sich Resta mit einem vorder- und rückseitig bezeichneten Blatt Correggios aus dem Kontext der malerischen wie architektonischen Ausgestaltung von San Giovanni in Parma auseinandersetzt:

»Nel mio viaggio di Lombardia l'anno 1690. portai meco trà gli altri questo Disegno doppio per confrontarlo con la Cuppola, e col Camino in faccia all'opera, e così feci presente il Signor Passari Pittore mio Compagno virtuoso del Viaggio Pittorico, e presenti i Padri, che confermarono il confronto, asserendo essere stato il Correggio non solamente lor Pittore, ma loro Architetto.«⁵⁹

Über die Konsultation von schriftlichen Dokumenten und die Befragung von Zeugen hinaus stellte Resta Vergleiche zwischen mitgeführten Zeichnungen ((vermeintlichen) Originalen wie auch Kopien) und den Werken vor Ort an.⁶⁰ In ihrer Eigenschaft als erkenntnisförderndes Objekt erfährt die Zeichnung – ob als ›embryonales‹ Ur-Bild oder als kopiertes Ab-Bild – eine klare Aufwertung, eine Autorisierung als Zeugnis. Der Sammler und Kenner Sebastiano Resta begibt sich damit in die Nähe der archäologischen und antiquarischen Studien sowie der Historiographie und Hagiographie seiner Zeit – und damit in Bereiche, in denen der Quellen- und Objektkritik bereits im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts ein wachsender Stellenwert zugekommen war.⁶¹ Die Zeichnung wird bei Resta jedoch bei weitem nicht zur reinen Quelle, zum Faktum, sie bleibt auch Träger von Gefühl und appelliert dabei gewissermaßen an die emotionale Intelligenz der Leser und Betrachter. Dadurch eröffnen sich verschiedene Ebenen des Nachvollziehens und des aktiven Eintauchens in Restas Kunstgeschichte in Text und Bild, als deren Teil – zwar als *dilettante*, Sammler und Kenner – er sich auch selbst zu sehen scheint, etwa indem er sich als ›Komplize‹ Correggios inszeniert und seine emotionale Verbindung zu dessen Manier darzulegen sucht, die mit Sicherheit als ein nicht unerheblicher Motor seiner historiographischen und kennerschaftlichen Bemühungen gewertet werden kann. In diesem Sinne tritt die Darlegung von recherchierten, von autorisierten und bezeugten Fakten in Korrespondenz mit dem Bildmaterial, das oftmals entsprechend interpretiert und kommentiert wird, mitunter zurück und räumt dem Auge bzw. der geistigen Ergriffenheit angesichts jener *muta poesia* der Zeichnung den Vorrang gegenüber dem Wort ein. So vermag Resta auch zu schweigen und seine gesammelten Schätze in ein stummes Zwiegespräch mit dem Betrachter treten zu lassen, um mit einer Zeile aus dem *Parnasso della Pittura* zu schließen, die – wie sollte es anders sein? – einer Reihe von Correggio-Zeichnungen vorausging: »io tacerò, e parlino i Suoi Disegni, anzi non parlino per non interrompere il rapimento dell'anima, che pate godendo«.⁶²

Anmerkungen

Erläuterung zu den Zitaten: Hervorhebungen (Unterstreichungen und Großschreibungen) sind, sofern nicht anders angegeben, den Originaltexten entnommen. Die in Restas Alben immer wiederkehrenden Randbemerkungen und Einschübe sind durch geschweifte Klammern kenntlich gemacht.

- 1 VASARI/FESER/GRÜNDLER 2008, S. 35.
- 2 Ebd., S. 35f.
- 3 Correggio in Roma, fol. 7r; vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 33.
- 4 Zur kontrafaktischen Imagination vgl. DE ANGELIS 2011, insbes. S. 182–184. Zu Vasaris kunsthistoriographischem Modell und der Bedeutung des *disegno* vgl. ausführlich VASARI/BURIONI/FESER 2004; zudem GRÜNDLER 2014, insbes. S. 78–80 sowie noch immer grundlegend KEMP 1974. Zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit der Beurteilung Correggios durch Vasari sei auf SPAGNOLO 2005, S. 44–65 verwiesen.
- 5 Protagonisten wie Literatur sind hier äußerst umfassend. Stellvertretend für die (selbstredend nicht immer gleichermaßen kritischen) Positionen bedeutender Vertreter der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, wie Malvasia, Baldinucci oder Bellori, und darüber hinaus sei auf die Sammelbände JONIETZ/NOVA 2016 und DUBUS/LUCAS-FIORATO 2017 verwiesen. Zudem sind einzelne Aufsätze (CROPPER 2013; PERICOLO 2015) und Forschungsprojekte zu nennen, darunter das Teilprojekt 04 der DFG-Forschergruppe FOR 2305 – *Diskursivierungen von Neuem* (FU Berlin) mit dem Titel *Diskrepante Traditionen, ›alt-‹-›neu-‹-Hybride und Gattungsmischungen in der venezianischen Malerei und Kunsttheorie des Seicento* unter der Leitung von Valeska von Rosen und der Mitarbeit von Anja Brug sowie das abgeschlossene Dissertationsprojekt von Isabell Franconi mit dem Titel ›Un non so che della storia‹: Die *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681–1728) von Filippo Baldinucci und ihre Verortung in der europäischen Kunsthistoriographie im 17. Jahrhundert. Nicht zuletzt möchte ich auf die Beiträge von Elisabeth Oy-Marra, Lorenzo Pericolo und Eva Struhal im vorliegenden Band hinweisen.
- 6 Zu Resta und Bologna vgl. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013A (darin vor allem die Beiträge der Herausgeberin sowie von Maria Rosa Pizzoni). Zu Resta allgemein sei neben den grundlegenden bzw. neuen Publikationen von WARWICK 2000 und BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017 auf die Beiträge von Francesco Grisolia und Simonetta Prospero Valenti Rodinò in diesem Band verwiesen. Zu Agucchis Traktat und Schulprinzip vgl. MAHON 1947 sowie OY-MARRA 2016, insbes. S. 184. Eine besondere Rolle nimmt Correggio auch in Francesco Scannellis *Microcosmo della pittura* (Cesena 1657) ein. Vgl. neben dem Aufsatz von Lorenzo Pericolo in diesem Band auch SPAGNOLO 2005, S. 256–269; HUTSON 2012, insbes. S. 97–101.
- 7 Galleria Portatile, S. 61; vgl. auch RESTA/FUBINI 1955, S. 61 sowie BORA 1976, Kat. Nr. 65 (Zeichnung) und S. 270 (Transkription).
- 8 Vgl. hierzu Lansdowne 802, Lib. E sowie PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013B. Über die im Text genannten Beispiele hinaus sei auf die kürzlich edierten Postillen Restas in zwei Exemplaren der Viten Vasaris verwiesen, denen etliche kritische und bisweilen bissige Kommentare zu entnehmen sind. Vgl. AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015.

- 9 Correggio in Roma und RESTA/POPHAM 1958. Die folgenden Textzitate sind allesamt dem Original aus dem British Museum entnommen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit seien jedoch zusätzlich die entsprechenden Seiten aus Pophams kommentierter Transkription angegeben. Zu weiteren Informationen und Auseinandersetzungen um Restas *Correggio in Roma-Album* vgl. WARWICK 2000, S. 39–46 (zur Entstehung/Provenienz), 104–110 (zum Inhalt, mit Abbildungen) sowie konziser zu jenem und einigen weiteren quasi monographischen Correggio-Alben Restas WARWICK 1996, S. 251–260; darüber hinaus PIZZONI 2010/11 und 2013 mit erweiterten Erkenntnissen zur Zusammenstellung der verschiedenen Correggio-Bände sowie BORA 2017, S. 252–256.
- 10 Seit dem Aufkommen der Hypothese einer (bzw. zweier) Romreisen Correggios (sehr wahrscheinlich durch Sebastiano Resta) wurde die Thematik immer wieder zum Gegenstand von sowohl kritischer als auch affirmativer Auseinandersetzung. Vgl. etwa AFFÒ/MAGOSTINI 2016 (erstmalig 1794); HAGEN 1917; LONGHI 1958; EKSERDJIAN 1997, S. 77–80; VACCARO 2009.
- 11 Correggio in Roma, fol. 3v; RESTA/POPHAM 1958, S. 24. Zum hier anklingenden Konzept des *discrimen veri ac falsi* aus der zeitgenössischen Diplomatik vgl. BICKENDORF 1998, S. 52–63.
- 12 Correggio in Roma, fol. 2r; RESTA/POPHAM 1958, S. 21.
- 13 Zu Resta und Giovanni Matteo Marchetti vgl. WARWICK 1996 sowie SACCHETTI LELLI 2005. Zu den verschiedenen Correggio-Alben Restas s. Anm. 9.
- 14 Correggio in Roma, fol. 7r; RESTA/POPHAM 1958, S. 32.
- 15 In der dritten Edition des *Vocabolario degli accademici della Crusca* aus dem Jahre 1691 wird *arguire* unter anderem mit den Begriffen *argomentare* (mit der passenden Belegstelle »Non giudicherà, secondo la vision degli occhj, e non arguirà, secondo l'udir delle orecchie« aus den *Annotazioni sopra gli Evangelii* von Bastiano de' Rossi) und *inferire* (etwas aus etwas folgern/schließen) umschrieben. Der aus der Rhetorik bekannte Terminus der *arguzia* (Scharfsinnigkeit) wird folgendermaßen eingeführt: »Una certa prontezza, e vivezza, siasi nello scrivere, o nel parlare.« *Vocabolario della Crusca* 1691, Bd. 2, S. 135 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=135&tipo=1>).
- 16 Vgl. RESTA/POPHAM 1958, S. 64–66, Anm. 38; GAMBARA 1964; CIRILLO/GODI 1978, S. 11–16 sowie Fig. 1.
- 17 Dies geht nicht zuletzt aus einem viel zitierten Brief an den »signor N.N.« hervor (BOTTARI/TICOZZI 1822, Bd. 3, S. 482–487), in dem Resta als Sammler und Kenner ausführt, dass in Zeichnungen und quasi vollendeten Werken ein und desselben Künstlers (in diesem Falle Correggios!) teils eine, teils verschiedene *maniere* zum Ausdruck kommen könnten: »Parmi ancora veder questa cosa [un misto di diversità] nell'abbozzo della Zittella d'Orleans, in piccolo quadretto fatto al rettore dello spedale di s.[anta] Brigida in Roma, che ancora si conserva in quelle stanze sopra la nuova chiesa. Il Correggio non poté finire il quadro [...]. Feci copiare questo quadretto in lapis due volte dal signor Picinetti, quando fu in Roma.« Ebd., S. 486f. Vgl. zu jenem Brief auch WARWICK 2000, S. 111f.
- 18 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v; RESTA/POPHAM 1958, S. 39.
- 19 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v; RESTA/POPHAM 1958, S. 38f. Die Vollzitate lassen sich darüber hinaus auf der integrierten Detailabbildung nachlesen.
- 20 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v, 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 37–43.
- 21 RESTA 1707, S. 22, 65.

- 22 Vgl. Lansdowne 802, Lib. J sowie zu Chronologie und Provenienz, Inhalt und Gestalt des Bandes WARWICK 1996, S. 251, 258–260, 264 und WARWICK 2000, S. 39–46, 119, 143.
- 23 Vgl. zur *Galleria Portatile* RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976; WARWICK 2000, S. 9f. (zu Bestimmung, Inhalt und Entstehungskontext) und S. 113, 119 (zu Titelseite, Ordnungsstruktur und weiteren inhaltlichen Fragen) sowie den Aufsatz von Annkatrin Kaul in diesem Band.
- 24 *Galleria Portatile*, S. 15. Hierbei handelt es sich um eine in ihrer Gänze und Komplexität bislang unpublizierte Montage, mit der sich Resta offenbar anschiekt, anhand von Zeichnungskopien und erläuternden Notizen an seinerzeit (beinahe) nicht mehr existente Werke zu erinnern. Eine kleine längsrechteckige Zeichnung im oberen Bereich wird durch ein geschwungenes Spruchband mit der Überschrift »Per memoria di Bramantino da Milano« eingeführt, darauf folgen die knappe Ergänzung: »furono questi putti cavati dà un pezzo del parapetto dell'Organo di S.[an] Franc.[es]co di Milano rovinata che fù la Chiesa Vecchia« sowie längere Textabschnitte und eine schematisierende Architekturzeichnung unter der Zeichnung und am linken Rand. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 19 (Zeichnung) und S. 267 (Transkription). Den mittleren und unteren Teil der Montage nimmt eine hochrechteckige zweigeteilte Zeichnung mit spielenden bzw. ein Wappen präsentierenden Putten ein. Ein langes flatterndes Spruchband gibt Auskunft über die Vorlage, an die erinnert werden soll: »Per memoria del Benozzi fior.[entin]o ovvero sia Melozzi da Forlì in S.S. Apostoli di Roma«, während die Unterschrift nähere Informationen preisgibt: »Standosi di giorno in giorno per demolire la Tribuna de S.S.[an]ti Apostoli di Roma per la costruzione del nuovo Tempio, che fù la prima à dar norma al dipingere {Tribune} dal sotto in sù; hò stimato bene di far copiare questi putti, che ivi stanno all'imposta dell'Arcone {e perciò non scuriano molto} per mostrare ab ungue leonem. [...] La feci copiar tutta per il libro à parte, ch'io composi in prova, che il Correggio fusse stato in Roma«. Vgl. ebd., Kat. Nr. 20 und S. 267; außerdem EPIFANI 2010. Es leuchtet ein, dass Resta ausgerechnet an dieser Stelle auf den Correggio und Correggeschi-Band im Besitz Marchettis hinweist, wertete Resta den Apsisbereich des quattrocentesken Neubaus von Santi Apostoli mit seinen Ausmalungen von der Hand Melozzo da Forlì doch durchweg als Hauptinspirationsquelle für Correggios Kuppelfresken, wie etliche Textstellen im *Correggio in Roma*-Band deutlich werden lassen. Vgl. *Correggio in Roma*, fol. 7r (unten), 8v (oben), 10v, 11r; entsprechend RESTA/POPHAM 1958, S. 34, 38, 45, 49.
- 25 *Galleria Portatile*, S. 77, 192. Jene erste Montage (vgl. RESTA/FUBINI 1955, S. 77) widmet sich ganz verschiedenen Inhalten. Correggios Antikenstudium (natürlich vor Ort in Rom!) wird von Resta in Zeichnung und Text im oberen linken Drittel thematisiert. Bedauerlicherweise trägt die Faksimile-Seite in den von Giorgio Fubini bearbeiteten *Cento Tavole* nicht der Tatsache Rechnung, dass es sich bei der Zeichnung um eine Klappkarte mit Vorder- und Rückansicht sowie darunter verborgenem Text handelt, so fehlt auch der folgende Passus: »Il Correggio fù à Roma due volte per le raggioni, et argomenti, che io ho portato nel tomo à parte, che diedi à M. Marchetti«. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 81 und S. 273 sowie ausführlicher die Auseinandersetzung mit der Montage im Aufsatz von Annkatrin Kaul, S. 372–379. Die zweite Montage (S. 192) wird im weiteren Verlauf meines Aufsatzes besprochen (s. S. 263–265).
- 26 *Galleria Portatile*, S. 71f. Auch diese überaus komplex angelegte Doppelseite mit insgesamt sieben Zeichnungen, die den Abschnitt über Correggio und dessen Schüler/-

- Nachfolgerschaft einläutet, wurde bislang nicht in Gänze publiziert. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 74–77 und S. 271. Den oberen Bereich nimmt eine fortlaufende Reihe von fünf medaillon- oder mit ihren teils elaborierten Sockeln gar büstenartig anmutenden Porträt Darstellungen Correggios ein, darunter ein Ausschnitt aus dem Zitella-Gemälde von Santa Brigida mit dem Haupt des heiligen Joseph respektive Correggios sowie die gestochene Profilansicht des Künstlers, die insgesamt gleich dreimal im *Correggio in Roma*-Band zu finden ist (Correggio in Roma, fol. 2r, 6v, 8v). Umlaufende beschriftete Rahmungen und verbindende, ebenfalls gerahmte Textfelder kontextualisieren jene Einzelbilder, was wiederum an geprägte Münzen oder Medaillen und deren Wiedergabe in Druckwerken denken lässt (vgl. etwa ANGELONI 1641 sowie HASKELL 1993, S. 13–127; DAVIS 2004). Von inhaltlicher Relevanz ist ein langer schmaler nachträglich eingeklebter Papierstreifen, der sich am rechten Rand der linken Seite vom oberen Bereich bis an ihr unteres Ende erstreckt und in dem Resta auf die Wahrscheinlichkeit (!) eingeht, dass es sich bei besagter Figur um ein Selbstporträt des Künstlers handeln könnte (»Il voler asserrirlo di certo, sarebbe un voler fare temerariam[en]te da Indovino«) und im weiteren Verlauf die Geschichte des Ospedale zu Zeiten Correggios sowie die Umstände von dessen zweiter Romreise im Vorfeld der Ausgestaltung der Domkuppel in Parma nachzeichnet.
- 27 Galleria Portatile, S. 192; vgl. zudem BORA 1976, Kat. Nr. 205 u. S. 282; außerdem WOOD 1996, S. 7f., der jedoch eine Zuschreibung an Agostino Carracci ablehnt. Correggios Gemälde befindet sich heute in der Galleria Nazionale in Parma. Vgl. zu jenem Werk und seinem Entstehungskontext EKSERDJIAN 1997, S. 123–133 sowie zur Nachwirkung und Rezeption der ganzen Komposition wie auch einzelner Figuren SPAGNOLO 2005, S. 92–94, 152–156, 262–264. Möglicherweise entstand Agostinos zeichnerische Kopie nach einer Kopie Annibales (»tutta quest'istoria [...] si vede [...] nel Palazzo Farnese communem.[en]te in Roma reputata Copia d'Annibale«), wie Restas Erläuterung auf der Montage selbst vermuten lässt.
- 28 »Ma l'accennata testa d'in [sic] S.[ant]ja Brigida la reputo di mano {del Gerola scolaro} del Correggio, e da lui portata in dono al Priore dell'Ospedale di S.[ant]ja Brigida la seconda volta ch'egli venne à Roma.« Galleria Portatile, S. 192.
- 29 Anm. 26 und 39.
- 30 Vgl. hierzu ausführlich PIZZONI 2013, S. 109–112.
- 31 Correggio in Roma, fol. 7v, 8r. Die Textzitate finden sich auf fol. 7v. Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 34f.
- 32 Die Bildunterschrift legt dar, dass nicht Correggios Originalgemälde, sondern eine (eigenhändige?) Kopie in Form eines kleinen Tafelbildes als Vorlage für jene Nachzeichnung diente: »Anni sono da un P.[adre] Benedettino mio Cugino hebbi in piccole tavolette queste due Pitture [Pietà e S.[an] Placido] per traditione donate dal Correggio al d.[ett] o P.[adre] Ab.[bate] D.[on] Placido, ed io cedei all'Em.[inentissim]o Sig.[no]r Card.[inale] della Carpegna mio Sig.[no]re da cui feci copiar questa per mostrare dal donativo d'una di queste Marie fatto à S.[ant]ja Brigida di Roma, che l'Opera di S. Gio[vanni] era finita alla 2.a [seconda] volta ch'egli fù à Roma«. Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 35f. Das Abzeichnen nach Kopien berühmter (und oft weit entfernter) Werke war sicherlich eher Usus als die Ausnahme und erscheint mir auch im Falle der zeichnerischen Kopie Agostino Carraccis wahrscheinlich (s. Anm. 27).
- 33 Correggios vermeintliches Original wurde dem Album entnommen und befindet sich in einem separaten Karton. An seiner Stelle findet man eine neuzeitliche Kopie, die den

- Gesamteindruck der Doppelseite leider stark verfälscht. Während Popham die Zeichnung seinerzeit tatsächlich Correggio zuschrieb (POPHAM 1957, S. 61f. und Kat. Nr. 43; RESTA/POPHAM 1958, S. 62f., Anm. 26; POPHAM 1967, Bd. 1, S. 7f., Kat. Nr. 11), gilt sie heute als Stück aus dem Umkreis bzw. der Schule des Künstlers.
- 34 Leider findet sich in der umfassenden Briefkorrespondenz zwischen Resta und Magnavacca kein Anhaltspunkt, der auf die obere oder untere Zeichnung hindeuten oder gar weiteren Aufschluss über deren Provenienz bzw. Entstehung liefern würde. Ich danke Maria Rosa Pizzoni an dieser Stelle für ihre Auskünfte.
- 35 Correggio in Roma, fol. 8r. Der zitierte Passus verbindet die obere mit der unteren Zeichnung. Letztere wird im unteren Bereich der Seite (ganz ähnlich wie im Fließtext) wie folgt beschrieben: »Sera per osservatione de primi leggeriss.[imi] segni del Correggio prima di calcare la Mano à fare il sopra posto Disegno. In opera però nella Capella variò l'idea volendo arricchire l'Istoria. fù regalo fattomi dal mio Sig.[nor] Magnavacca di Bologna in Agosto del 1709«; Correggios vermeintliches Original wird ebenfalls durch eine Überschrift gemäß der Information aus dem Fließtext charakterisiert: »Questo è Originale del CORREGGIO. Dono del Sig.[no]r Magnavacca. Uno de' primi pensieri della Pietà per la Capella famosa di S.[an] Giovanni di Parma.« Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 36f.
- 36 »Settione. III. Corollarij. / Li seguenti Corollarij serviranno per integrità et ornato della parte storica, secondariam.[en]te per cavare al miglior lume gl'argomenti della nostra proposta, che sin ora latuerunt in nucleo.« Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 40.
- 37 Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 40–43.
- 38 Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 41.
- 39 Es sei an dieser Stelle wiederum darauf verwiesen, dass Restas Überzeugung von der argumentativen Aussagekraft des Correggio-San Giuseppe mit der Zeit offenbar abnahm (s. S. 264f. und Anm. 26). In der *Galleria Portatile* ist die Gewissheit einer hohen Wahrscheinlichkeit gewichen, nicht zuletzt, weil Correggio das *Zitella*-Gemälde unvollendet habe zurücklassen müssen und folglich nicht alle Details habe ausarbeiten können. Zudem scheint Resta im Unklaren über die Ikonographie des Dargestellten, den er nicht als heiligen Joseph, sondern als Vater der Jungfrau von Orléans bezeichnet: »Il Correggio imitò se stesso nell'esprimere il P[ad]re della Zitella, non però in qualità di Ritratto / come restasse il quadro sud.[et]to imperfetto / Il voler asserirlo di certo sarebbe un voler fare temerariam.[en]te da Indovino.« *Galleria Portatile*, S. 71. Direkt neben dieser Erläuterung folgt auf der nächsten Seite der *Galleria Portatile* die ausschnittshafte Nachzeichnung jenes mutmaßlichen Selbstporträts (*Galleria Portatile*, S. 72; BORA 1976, Kat. Nr. 76). Interessant ist hier die umlaufende Beschriftung der Zeichnung: »S'ARGUISCE IL RITRATTO DEL CORREGGIO IN S:[ant]Ja BRIGIDA NEL QUADRO DELLA PULCELLA D'ORLEANS. MDXX.« Resta schlussfolgert, dass es sich um ein Porträt handelt, doch ist, wie bereits geschehen, darauf hinzuweisen, dass die zuvor zitierte Relativierung einem nachträglich eingeklebten Textstreifen entnommen ist.
- 40 RESTA 1702/12, f. 10v/11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 43–50.
- 41 Zwei von Restas weiteren, im Wesentlichen dem (zeichnerischen) Werk und der Wirkung Correggios gewidmeten Alben setzten sich ausschließlich mit den Kuppelentwürfen auseinander, wie bereits dem berühmten Brief des Agenten John Talman vom 2. März 1710 zu entnehmen ist: »Vol. XIV. This book contains [...] several designs for the Cupola of

Parma, viz. three different designs for the assumption, and two for the apostles, all in red chalk, by Correggio. Pages 7, drawings 5; with large notes. Vol. XV. This Volume has more designs for the said Cupola, of the hand of Correggio: and with abundance of notes.«
Zitiert nach POPHAM 1937, S. 6.

- 42 Zwar lassen sich die Begriffe *vedere* und *considerare* in gewisser Hinsicht synonym verwenden, wie die Definitionen im *Vocabolario della Crusca* nahelegen: »VEDERE [...] Comprendere coll'occhio l'obbietto illuminato, che ci si para davanti. [...] Conoscere, comprendere. [...] Considerare, avvertire« sowie »CONSIDERARE [...] Attentamente osservare, por ben mente, ponderar col discorso.« *Vocabolario della Crusca* 1691, Bd. 3, S. 1754 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=3&pag=1754&tipo=1>) bzw. Bd. 2, S. 390 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=390&tipo=1>), doch impliziert *considerare* zumeist eine stärkere Involvierung des Geistes [mente], ist somit also mit einer bestimmten Erkenntnis verknüpft; entsprechend lautet die erste Belegstelle im *Vocabolario*: »Esempio: Boc.[caccio] Nov.[ella] 2.18. Sì veramente, ch'io voglio andare a Roma, e quivi vedere [colui il quale tu di' che è Vicario di Dio in terra], e considerare [i suoi modi ed i suoi costumi, e similmente de' suoi fratelli Cardinali.], ec.« (Ebd.; Komplettierung des Zitats nach *Vocabolario della Crusca* 1863–1923, Bd. 3, S. 517 §1 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=3&pag=517&tipo=3>)). Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht der Eintrag im *Vocabolario Etimologico Pianigiani* (erstm. 1907): »[...] CON insieme che indica comparazione di un termine con l'altro ed anche mezzo o strumento ed inusit. SÍDERÀRE che vena da SIDUS - plur. Sídera - *costellazione, astro*, propr. *fissare una stella* per leggervi i decreti del fato, essendo opinione degli antichi che i destini degli uomini dipendessero dalle stelle (v. *Siderale* e cfr. *Desiderare*). – Fissare attentamente gli occhi della mente in una cosa, come chi fissa una stella.« [Hervorhebung im letzten Satz durch die Autorin] (<http://etimo.it/?term=considerare&find=Cerca>).
- 43 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 47.
- 44 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 47.
- 45 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 48.
- 46 Vgl. hierzu (neben den genannten Textstellen) RESTA/POPHAM 1958, S. 48f. (weitere Entwurfszeichnung) sowie S. 71–73, Anm. 66, 67, 71 und Fig. 11, 12, 14 zu Aquilas Stichen.
- 47 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 48.
- 48 »[...] rivedo i suoi disegni [del Prior Renzi] et il Sig.[nor] Correggio amico mio mi si presenta con un disegnone di lapis ingegnosissimo d'idee e suavissimo di maniera e dice P.[adre] Resta amcio mio: ecco un disegno mio per il tuo finale della Felsina Vindicata e Vincitrice gloriosa. Questo disegno è una VITTORIA disegnata di mia mano mettila in fine, e spari.« Biblioteca Universitaria di Bologna, Resta an Orlandi, 3. März 1700. Zitiert nach PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, S. 80. Nur wenige Jahre später sollte die hier anklingende Vertrautheit zwischen Resta und Orlandi einer gewissen Reserviertheit weichen, wie einige Briefe Restas aus den Jahren 1703/1704 an Magnavacca und Orlandi selbst belegen. Dies mag nicht zuletzt an Restas Argumentation zu Gunsten der beiden Romreisen Correggios im genau in der Zwischenzeit zusammengestellten *Supplemento* (1701/02) liegen. Vgl. hierzu PIZZONI 2013, S. 109–112. Zur *Vittoria*-Zeichnung Correggios, die sich in der Devonshire Collection in Chatsworth befindet, vgl. JAFFÉ 1994, S. 222, Kat. Nr. 650; WARWICK 2000, S. 203, Anm. 52; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, S. 80, 188f. sowie Tafel II.

- 49 Correggio in Roma, fol. 11r. Vgl. zum in der Folge beschriebenen Kontext des Zitats auch RESTA/POPHAM 1958, S. 49f.
- 50 CAMPE 1997, S. 219.
- 51 Erwähnt seien an dieser Stelle Cesare Baronio als Kompilator/Autor des *Martyrologium Romanum und der Annales ecclesiastici* (vgl. die umfassenden Sammelbände DE MAIO 1985 und GULIA 2009; zudem DITCHFIELD 2005 und 2013) sowie Pompeo Ugonio und Giovanni Severano, die Antonio Bosio, Autor der *Roma sotterranea*, bei der Erforschung der Katakomben begleitet hatten bzw. sein Werk vollendet und posthum herausgegeben haben (vgl. MERZ 2003; DITCHFIELD 2005; HERKLOTZ 2010; THIMANN 2012).
- 52 Als beispielhaft kann hier die Wiederauffindung des Leichnams der heiligen Caecilia im Jahre 1599 gelten, einer Begebenheit, mit der sich auch Baronio und Bosio ausführlich auseinandergesetzt hatten. Vgl. BOSIO 1600, u. a. mit einer Abbildung der Auffindung des Sarges und der sterblichen Überreste der Heiligen im Beisein einiger Zeugen (S. 47) sowie einer umfangreichen Liste der während des Ereignisses Anwesenden (»Cardinales, qui numero quadraginta duo aderant, hi fuerunt.« S. 164–166); außerdem kritisch MONTANARI 2005, der Bosio folgendermaßen paraphrasiert: »Appena scoperto il sarcofago, il cardinale Sfondrati, grande regista dell'operazione, si astenne dall'aprirlo, e quindi dal ›vedere‹, finché non fossero presenti alcuni qualificati personaggi che ›vedessero‹ insieme a lui, e quindi fossero in seguito testimoni oculari« (S. 151), die generelle Glaubwürdigkeit der autoritären Augenzeugenschaft jedoch in Frage stellt (S. 158). Zur Heiligen- und Reliquienverehrung im Mittelalter und allmählich einsetzenden Veränderungen vgl. SCHREINER 1966.
- 53 Zu Restas Reisen vgl. etwa INCISA DELLA ROCCHETTA 1977, S. 93; WARWICK 2000, S. 8f., 94f.; PIZZONI 2012, S. 60–63; PIZZONI 2013, S. 92–96.
- 54 Galleria Portatile, S. 74; vgl. zudem BORA 1976, S. 272 (nur Transkription, keine Abbildung).
- 55 Zu Giuseppe Passeri und seiner Aktivität als Zeichner vgl. BAUMGÄRTEL 1995; GRAF 1995 und 1996.
- 56 Galleria Portatile, S. 74; Transkription bei BORA 1976, S. 272.
- 57 Zu Correggios Gemälde der *Quattro Santi*, das sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, vgl. EKSERDJIAN 1997, S. 52–57, der allerdings nicht von einem Vorbildcharakter der *Santa Cecilia* Raffaels ausgeht.
- 58 Correggio in Roma, fol. 10v; RESTA/POPHAM 1958, S. 44.
- 59 RESTA 1707, S. 68. Zu Restas Argumentation, dass Correggio nicht ausschließlich als Maler, sondern auch als Architekt tätig war, vgl. jüngst BORA 2017, S. 256–259.
- 60 Darüber hinaus ließ er von Giuseppe Passeri Kopien nach den besuchten Originalen anfertigen oder gar vorhandene Zeichnungen überarbeiten, wie der Leser des Index (bzw. auch der damalige Betrachter des Albums) wenige Seiten darauf erfährt: »Veramente questi due Disegni [due Triangoli della detta Cuppola del Duomo di Parma] erano originali del Correggio, ma tanto svaniti, che non potevano godersi, ed era necessario, che si ponessero per mostrare la degna mutazione in meglio, che aveva fatto il Correggio da i primi a i secondi pensieri; onde io con più che giovanile risoluzione li feci ritoccare dallo spiritoso Sig.[nor] Passari sù la fresca memoria portata nel nostro viaggio dell'opera, tanto che anco così son dilettevoli a vedersi.« RESTA 1707, S. 71. Zu Passeris umfassender Aktivität als Kopist (auch über Resta und die gemeinsame Reise durch Norditalien hinaus) vgl. GRAF 1996.

- 61 Vgl. hierzu noch immer grundlegend die Positionen von MOMIGLIANO 1950; GINZBURG 1989; BICKENDORF 1998.
- 62 Lansdowne 802, Lib. J, fol. 138r. Entsprechend lautet der vollständige Titel nach Transkription: »Parnasso Della Pittura. Poesia muta in cui Le nove Muse non cantano in diversi Metri all'Orecchie, ma Le diverse maniere del disegnare fanno armonia a gl'occhi [Hervorhebung durch die Autorin]. Si distribuiscono in nove chori o Presidenze per far eco a i novi modi et epoche delle Scuole antiche e moderne.« Ebd., fol. 133r.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

- Felsina Vindicata contra Vasarium, London, British Library, ms. Lansdowne 802, Lib. E.
- Parnasso Della Pittura, London, British Library, ms. Lansdowne 802, Lib. J.
- Sebastiano Resta, Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento, ca. 1702/12, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings, Nr. 1938,0514.4(1).
- Sebastiano Resta, Galleria Portatile, ca. 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- AFFÒ/MAGOSTINI 2016: Ireneo Affò, Correggio nel monistero di San Paolo a Parma, con un'introduzione di Alessandra Magostini, Rom 2016 (Nachdruck von: Ragionamento del Padre Ireneo Affò [...] sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma, Parma 1794).
- AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle ›Vite‹ di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt 2015.
- ANGELONI 1641: Francesco Angeloni, La historia augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie, Rom 1641.
- BAUMGÄRTEL 1995: Bettina Baumgärtel (Hg.), Zeichne, Passeri, zeichne ... und verliere keine Zeit! Giuseppe Passeri, 1654–1714, in seiner Zeit. Zeichnungen und Östudien des Barock, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Düsseldorf 1995.

- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, Rom 2017.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BORA 2017: Giulio Bora, Resta e il disegno lombardo, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- BOSIO 1600: Antonio Bosio, Historia passionis Beatae Caeciliae virginis [...], Rom 1600.
- BOTTARI/TICOZZI 1822: Giovanni Gaetano Bottari und Stefano Ticozzi (Hg.), Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Bd. 3, Mailand 1822.
- CAMPE 1997: Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.
- CIRILLO/GODI 1978: Giuseppe Cirillo und Giovanni Godi, Pier Giorgio Gandini del Grano, »pupillo« del Correggio, in: Parma nell'arte 10, 1978, S. 7–31.
- CROPPER 2013: Elizabeth Cropper, Malvasia and Vasari. Emilian and Tuscan Histories of Art, in: Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque, hg. von Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis und Nicholas Terpstra, Bologna 2013, S. 97–105.
- DAVIS 2004: Margaret Daly Davis, Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004, S. 367–398.
- DE ANGELIS 2011: Simone De Angelis, *Demonstratio ocularis* und *evidentia*. Darstellungsformen von neuem Wissen in anatomischen Texten der Frühen Neuzeit, in: Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich, hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardig, Berlin/New York 2011, S. 168–193.
- DE MAIO 1985: Romeo De Maio u.a. (Hg.), Baronio e l'arte, Sora 1985.
- DITCHFIELD 2005: Simon Ditchfield, Reading Rome as a Sacred Landscape, c. 1586–1635, in: Sacred Space in Early Modern Europe, hg. von Will Coster und Andrew Spicer, Cambridge u.a. 2005, S. 167–192.
- DITCHFIELD 2013: Simon Ditchfield, Gli oratoriani e l'agiografia. Filippo Neri, Cesare Baronio, Antonio Gallonio, in: La canonizzazione di Santa Francesca Romana.

- Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna, hg. von Alessandra Bartolomei Romagnoli und Giorgio Picasso, Florenz 2013, S. 195–214.
- DUBUS/LUCAS-FIORATO 2017: Pascale Dubus und Corinne Lucas-Fiorato (Hg.), *La réception des Vite di Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e–XVIII^e siècles*, Genf 2017.
- EKSERDJIAN 1997: David Ekserdjian, *Correggio*, New Haven u.a. 1997.
- EPIFANI 2010: Mario Epifani, Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli. Precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza, in: *Bollettino d'arte* 95, 2010, S. 21–34.
- GAMBARA 1964: Lodovico Gambara, ›Parma consacrata alla Vergine‹. Storia di un quadro di G. Gandini del Grano, Parma 1964.
- GINZBURG 1989: Carlo Ginzburg, *Montrer et citer. La vérité de l'histoire*, in: *Le débat* 56, 1989, S. 43–54.
- GRAF 1995: Dieter Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, 2 Bde., Düsseldorf 1995.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: *Ars naturam adiuvars. Festschrift für Matthias Winner*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 529–547.
- GRÜNDLER 2014: Hana Gründler, ›Gloriarsi della mano e dell'ingegno‹: Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Marieke von Bernstorff, Henry Keazor und Elisabeth Oy-Marra, Wiesbaden 2014, S. 77–103.
- GULIA 2009: Luigi Gulia (Hg.), *Baronio e le sue fonti*, Sora 2009.
- HAGEN 1917: Oscar Hagen, Correggio und Rom, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 52, 1917, S. 110–120.
- HASKELL 1993: Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993.
- HERKLOTZ 2010: Ingo Herklotz, Antonio Bosio e Giovanni Severano. Precisazioni su una collaborazione, in: *Studi romani* 56, 2008 (2010), S. 233–248.
- HUTSON 2012: James L. Hutson, ›Un modo più chiaro‹. Francesco Scannelli and the Physiology of Style, in: *Storia dell'arte* 132, 2012, S. 95–124.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1977: Giovanni Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile* del p. Sebastiano Resta d.O., in: *Oratorium* 8, 1977, S. 85–96.
- JAFFÉ 1994: Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London 1994.

- JONIETZ/NOVA 2016: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.), *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, Venedig 2016.
- KEMP 1974: Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240.
- LONGHI 1958: Roberto Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in: *Paragone* 9, 1958, S. 34–53.
- MAHON 1947: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport 1947 (Nachdruck Westport 1971).
- MERZ 2003: Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona und das Frontispiz zu Antonio Bosios *Roma sotterranea**, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, S. 229–244.
- MOMIGLIANO 1950: Arnaldo Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 285–315.
- MONTANARI 2005: Tomaso Montanari, *Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di Santa Cecilia. Testimoni oculari, immagini e dubbi*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 149–165.
- OY-MARRA 2016: Elisabeth Oy-Marra, *Arbeiten an Vasaris *terza età*. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder*, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192.
- PERICOLO 2015: Lorenzo Pericolo, *Statuino: an Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory*, in: *Art History* 38, 2015, S. 862–889.
- PIZZONI 2010/11: Maria Rosa Pizzoni, *„Il cuore va al gusto del Correggio“: Episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in: *Proporzioni, Nuova serie* 11/12, 2010/11, S. 69–91.
- PIZZONI 2012: Maria Rosa Pizzoni, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in: *La ricerca storica locale a Correggio*, hg. von Patrik Perret, Correggio 2012, S. 55–72.
- PIZZONI 2013: Maria Rosa Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in: *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 91–132.
- POPHAM 1937: Arthur Ewart Popham, *Sebastiano Resta and His Collections*, in: *Old Master Drawings* 11, 1937, S. 1–15.
- POPHAM 1957: Arthur Ewart Popham, *Correggio's Drawings*, London 1957.

- POPHAM 1967: Arthur Ewart Popham, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists Working in Parma in the Sixteenth Century, 2 Bde., London 1967.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, Rom 2013.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la *Felsina vindicata contra Vasarium*, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 45–89, 175–189.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori, Perugia 1707.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, Cento tavole del codice Resta, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, Correggio in Roma, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Florenz 2005.
- SCHREINER 1966: Klaus Schreiner, Discrimen veri ac falsi. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte 48, 1966, S. 1–53.
- SPAGNOLO 2005: Maddalena Spagnolo, Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528–1657), Mailand 2005.
- THIMANN 2012: Michael Thimann, Das unterirdische Rom als Bildraum. Zur *Roma sotterranea* des Antonio Bosio (1632/34), in: Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp, hg. von Ulrike Feist und Markus Rath, Berlin 2012, S. 395–421.
- VACCARO 2009: Mary Vaccaro, Correggio and Parmigianino. On the Place of Rome in the Historiography of Sixteenth-Century Parmese Drawing, in: *Artibus et historiae* 30, 2009, S. 115–124.
- VASARI/BURIONI/FESER 2004: Giorgio Vasari, Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, neu übersetzt von Victoria Lorini, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

VASARI/FESER/GRÜNDLER 2008: Giorgio Vasari, Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, neu übersetzt von Victoria Lorini und Hana Gründler, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Sabine Feser und Hana Gründler, Berlin 2008.

WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Restas Drawing Collection, in: Master Drawings 34, 1996, S. 239–278.

WARWICK 2000: Genevieve Warwick, The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge 2000.

WOOD 1996: Jeremy Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, in Master Drawings 34, 1996, S. 3–71.

Online-Wörterbücher

Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete, 1. April 2020 <<http://www.lessicografia.it>>

Dizionario etimologico online, 1. April 2020 <<http://etimo.it/>>

Claudia Reufer

Geordnete Unordnung. Ästhetische Evidenzerzeugung im Pariser Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis

*»L'ordre est le plaisir de la raison,
mais le désordre est le délice de l'imagination.«¹*

Der Name des venezianischen Malers Jacopo Bellini (um 1400–1471) ist heute hauptsächlich mit zwei, etwa Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungsbüchern verbunden und insbesondere mit den zahlreichen darin enthaltenen Zeichnungen komplexer perspektivischer Konstruktionen.² Schriftlichen Quellen zufolge war es im 15. Jahrhundert eine übliche und weitverbreitete Praxis in den Werkstätten der Maler, Zeichnungen von vorbildhaften Motiven und Ikonographien sowie Studien und Entwürfe in Büchern zusammenzustellen. Allerdings haben sich nur wenige dieser Sammlungen, zumal in Buchform, bis heute erhalten.³ Die beiden Zeichnungsbücher aus der Werkstatt Jacopo Bellinis sind ein solcher Fall und unterscheiden sich zugleich durch ihre Größe, ihren Umfang und den Grad der Ausarbeitung von anderen erhaltenen Beispielen.⁴ Bilden die beiden Bände heute auch den Hauptzugang zum Werk Jacopo Bellinis, so war seine Kunst im 17. und 18. Jahrhundert kaum mehr bekannt. Schon in den *Vite* Vasaris dient er »primär [der] Funktion [...], der Karriere seiner ihn überstrahlenden Söhne den Boden zu bereiten.«⁵ Seine Zeichnungen, von denen Vasari offenbar keine Kenntnis hatte, werden nicht erwähnt. Vasari zählt zwar verschiedene malerische Werke auf, doch konnte er die großen Zyklen mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, die für die *scuole* Venedigs dokumentiert sind, nicht mehr mit eigenen Augen sehen. Denn bereits kurz nach Jacopos Tod 1471 fielen seine monumentalsten Werke im öffentlichen Raum nach und nach der Zerstörung anheim.⁶ Mit ihnen verschwand der Name Jacopo Bellini zunehmend aus den kunsttopographischen Beschreibungen Venedigs.⁷ Schon Mitte des 16. Jahrhunderts war der Ruhm, den er zu Lebzeiten etwa als Bildnismaler genossen hatte,⁸ verblasst und seine

Kunstwerke in Vergessenheit geraten. Erst im 19. Jahrhundert änderte sich dies wieder. 1855 kaufte das British Museum ein hundert Seiten umfassendes Buch aus venezianischem Privatbesitz an, das mit ganzseitigen Bleigriffelzeichnungen gefüllt ist. Auf der ersten Seite wurde nachträglich, aber vermutlich noch im 15. Jahrhundert vermerkt, dass das Buch von der Hand des Venezianers Jacopo Bellini gemacht sei.⁹ Aufgrund dieser Inschrift wird es als dasjenige identifiziert, das Marcantonio Michiel um 1530 im Haus des venezianischen Patriziers und Sammlers Gabriele Vendramin nennt: »El libro grande in carta bombasina de disegni de stil de piombo fu de man de Giacomo Bellino.«¹⁰ Zwei Jahre nach dem Ankauf nahm Gustav Friedrich Waagen die Neuerwerbung in den Supplementband zu seinen *Treasures of Art in Great Britain* auf, wo er ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte folgendermaßen beschrieb: »[...] a book of this kind, containing such a store of artistic ideas by the chief master of the [Venetian] school, becomes of the greatest importance, and the more so as scarcely a picture by his hand can be with certainty pointed out.«¹¹ Erst auf Grundlage der im Buch versammelten Zeichnungen wurde Jacopo Bellini wieder eine bedeutende Rolle für die venezianische Malerei zugesprochen. Die Existenz eines zweiten Buches war zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Erst 1884 wurde es in der Gegend von Bordeaux wiederentdeckt und für den Louvre angekauft.¹² Mit Kenntnis der Zeichnungen seien nicht nur die künstlerischen Ideen, die – wie Waagen formulierte – im Buch eingelagert sind, rekonstruierbar. Corrado Ricci meinte 1903 aufgrund der Zeichnungen die »personalità artistica del grande maestro«¹³ erkennen zu können. Auch heute noch gelten Zeichnungen als dasjenige Medium, in dem sich die Persönlichkeit des Künstlers, seine Ideen und Kreativität am unmittelbarsten zeigt – und das häufig ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei Malerei und Zeichnung um unterschiedliche Materialitäten und Medialitäten mit jeweils spezifischen Eigenheiten handelt, die nur bedingt füreinander eintreten. Im Folgenden sollen jedoch weniger kennerschaftliche Aspekte thematisiert, als vielmehr das Medium des Buches, das gemeinhin als *das* Medium der Ordnung, Speicherung und Vermittlung von Wissen schlechthin gilt, in den Vordergrund der Betrachtung gestellt werden. Was bedeutet es, dass die Zeichnungen nicht allein für sich stehen, sondern in einem Buch eingebunden sind? Und inwiefern prägt die Form und Struktur des Kodex ein darin zur Anschauung kommendes Wissen, bringt dieses hervor oder beeinflusst es?¹⁴ Gleichermäßen sind für die Frage, wie in den Büchern Evidenzen erzeugt werden, die

Zeichentechnik bzw. die konkreten Liniengefüge der Darstellungen zu berücksichtigen. Ist es doch die Zeichnung, die im 15. Jahrhundert aufgrund ihrer medialen und materialen Eigenschaften als der intellektuellen Fähigkeit bzw. dem Denken am nächsten kommend konstruiert wurde.¹⁵

Die Ordnung des Buches

Von Beginn an ist das Buch als Medium eng mit der Vorstellung eines Wissensspeichers, eines Archivs der Erinnerungen und der Ordnung von Wissen verknüpft.¹⁶ Richard von Bury, der von 1333 bis 1345 Bischof von Durham gewesen war, thematisiert mit der Überschrift des ersten Kapitels des vermutlich von ihm verfassten *Philobiblon* die Funktion von Büchern als Schatzkammer der Weisheit [*thesaurus sapientie*].¹⁷ Nicht zuletzt ist es die konkrete physische Struktur, die den Kodex als Behälter, als geeignetes Medium für die Ordnung und Fixierung von Wissen erscheinen lässt. Durch die Sequenzierung und das ›Hintereinander‹ klar definierter Einheiten, sprich durch die Seiten, kommt der Kodex einem »Interesse an Strukturierung, Gliederung und Relationierung« entgegen, wie Bruno Reudenbach mit Bezug auf die frühchristliche Text- und Kunstproduktion formulierte.¹⁸ Bereits im 11. und 12. Jahrhundert wurde die von den Kodizes vorgegebene Ordnung auf der Textebene durch die Einführung von Kapitelüberschriften, durch Indices und farbige Rubrizierungen weiter differenziert und systematisiert, wodurch u. a. ein schnelleres Auffinden, ein vereinfachtes System an Querverweisen, aber auch eine bestimmte Art des Denkens ermöglicht wurden.¹⁹

All diese Ordnungsstrukturen kamen im Falle der Zeichnungsbücher Jacopo Bellinis nicht zum Einsatz. In Anbetracht der Tatsache, dass kein Text enthalten ist, ist dies auch nicht verwunderlich. Doch auch abgesehen davon lassen sich aus heutiger Sicht keinerlei Ordnung oder Systematik erkennen. Zwar unterscheiden sie sich grundlegend dadurch, dass die Zeichnungen in einem Buch – heute im British Museum – durchgehend mit Bleigriffel auf Papier ausgeführt worden sind, während der Band im Louvre hauptsächlich Federzeichnungen auf Pergament enthält. Doch weist sich besonders das Pariser Buch, um das es im Folgenden gehen wird, durch eine Heterogenität an Materialien, Motiven und Darstellungstechniken aus. Es ist etwa 30 x 40 cm groß und beinhaltet 103 Zeichnungen. Häufig sind diese auf die recto-Seiten beschränkt, während die verso-Seiten leer bleiben. Vereinzelt finden sich

jedoch auch doppelseitige Kompositionen oder Zeichnungen, deren Architektur- oder Landschaftselemente ein Stück weit über den Falz hinweggeführt werden.²⁰ Die Ausrichtung ist in unregelmäßiger Folge im Hochformat oder im Querformat angelegt, so dass das Buch während der Betrachtung immer wieder hin- und hergedreht werden muss. Ein ›Leseverhalten‹, wie es bei geschriebenen Büchern üblich ist und wo nur die Seiten bewegt werden, nicht aber das ganze Buch, wird dadurch immer wieder unterbrochen. Beim Großteil der Darstellungen handelt es sich um religiöse Themen in großen perspektivisch konstruierten Architektur- oder Landschaftssettings (Tafeln 12 und 13). Daneben finden sich jedoch ebenso antike, antikisierende und mythologische Themen, Zeichnungen einzelner Figuren oder Figurengruppen, Tierdarstellungen oder auch Monumente und Altäre. Jede Seite ist einer einzelnen Darstellung vorbehalten, die in den meisten Fällen ohne Rahmung bis an die Kanten führt. Ohne erkennbare chronologische, stilistische oder thematische Ordnung folgen die Zeichnungen im Buch aufeinander. Offenbar handelt es sich also nicht um eine systematische Sammlung, die zusammengestellt wurde, um eine bestimmte Argumentation oder Entwicklung unmittelbar nachvollziehbar zu machen oder um eine fortlaufende Geschichte zu erzählen. Es mag sich daher zunächst der Eindruck einstellen, dass es sich um eine reine Akkumulation von Darstellungen verschiedener Themen und Sujets handelt. Auch das noch im 15. Jahrhundert angefügte Inhaltsverzeichnis listet lediglich die Themen der Reihe nach auf, unternimmt jedoch keinen Versuch der Systematisierung oder nachträglichen Ordnung.²¹

Zur Entstehungsweise, zur Dauer oder dem konkreten Prozess der Produktion, etwa zur Frage, ob die Zeichnungen in einem fertig gebundenen Buch realisiert oder die Seiten erst nachträglich vernäht wurden, lassen sich keine eindeutigen Angaben machen. Ebenso unklar bleiben muss, ob eventuell mehrere Künstler beteiligt waren, ob die Seiten fortlaufend von der ersten bis zur letzten gefüllt wurden oder jeweils ›wahllos‹ eine freie Seite aufgeschlagen wurde. Albert Elen, der die alte, aufgrund von Restaurierung und Neubindung nicht mehr erhaltene Lagenstruktur rekonstruierte, geht davon aus, dass die einzelnen Lagen des Buches schon bestanden, bevor der Künstler mit dem Zeichnen begann. Aus praktischen Gründen waren diese jedoch vermutlich noch nicht zu einem Buchblock zusammengebunden.²² Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt erkennen hingegen einen wesentlich komplexeren Entstehungsprozess bzw. ein »unregelmäßige[s] Wachstum [...]

des Konvolutes«. ²³ Ungeachtet der Frage, ob die Abfolge der Lagen bereits feststand und damit vom Künstler intendiert war, wurde spätestens mit der Bindung eine Reihenfolge festgelegt, die nicht ohne weiteres verändert werden konnte. Somit wird durch die Struktur des Kodex, durch das Hintereinander der Seiten, eine Abfolge und damit eine (wenn auch nicht thematische) Ordnung geschaffen, die die Wahrnehmung der Zeichnungen und die Rezeption des Buches, wie gezeigt werden soll, prägen und bestimmen kann.

Ungeordnete Narration – ein Beispiel: *Geißelung Christi* und *Christus wird vor den Hohen Rat geführt*

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Großteil der Zeichnungen um religiöse Sujets. Besonders zahlreich sind Darstellungen aus dem Leben Mariae und Christi sowie der Passion. ²⁴ Die Episoden sind jedoch nicht in chronologischer Reihenfolge oder einem narrativen Strang folgend in den Büchern eingebunden. Ungeordnet und unterbrochen von einzelnen Figuren oder auch mythologisierenden Triumphzügen, ²⁵ von Tierdarstellungen und Szenen höfischen Lebens werden Episoden aus dem Leben und der Passion Christi gezeigt. Darstellungen, die gemäß der Bibel erzählzeitlich früher zu verorten sind, finden sich weiter hinten im Buch, wie z. B. die Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* auf folio 35 des Pariser Bandes (Tafel 12). ²⁶ Hinter einem ausgedehnten Proszenium, das sich über zwei Stufen in die Tiefe erstreckt, erhebt sich eine monumentale Architektur mit einem Bogen, der den Blick in einen Innenhof freigibt, an dessen Ende Pilatus thront. Christus, der sich links vor dem Bogen befindet und sich nur durch den Heiligenschein von den umstehenden Figuren abhebt, wird gefesselt und mit einer Kette um den Hals zum Hohen Rat geführt. Der Bogen, der die Zeichnung dominiert, nimmt auf den Sergierbogen in Pula Bezug ²⁷ – ebenso wie der leicht variierte Bogen auf folio 8, einem Blatt, das die *Geißelung Christi* zeigt (Tafel 13). Mit Blick auf die Abfolge der Ereignisse, wie sie in der Bibel geschildert werden, sind die beiden Episoden in vertauschter Reihenfolge eingebunden. Das Motiv des Bogens vermag jedoch auch über dreißig Seiten hinweg einen Zusammenhang für die Rezipienten herzustellen. Zudem schließt sich in beiden Zeichnungen ein venezianisch anmutender *palazzo* hinter dem Bogen an, so dass sie durch die dargestellte Architektur als an einem Ort stattfindend ausgewiesen werden. Neben dem narrativen Zusammenhang stellt sich bei

der Betrachtung der Eindruck einer zeitlichen Abfolge zwischen den beiden Zeichnungen ein. Auf folio 35 steht Christus noch vor dem Bogen; auf folio 8 hat Christus diesen bereits durchschritten und wird am Ende des Innenhofes geißelt. Mit dem Fortschreiten der Ereignisse scheint sich aber nicht nur Christus bewegt zu haben. Auch der Betrachter ist Christus folgend die beiden Stufen, die auf folio 35 an der ästhetischen Grenze des Bildes in ungewöhnlich aufwendigem Dekor gestaltet sind, hinaufgegangen und hat sich scheinbar dem Geschehen genähert. Der Bogen, der zunächst in einiger Entfernung gezeigt war, erscheint bei der Geißelung ›heranzoomt‹. Beim Blättern von vorn nach hinten ergibt sich natürlich eine gegenläufige Bewegung. Mit fortschreitendem Blättern im Buch scheint sich der Betrachter vom Bogen zu entfernen, der erst auf folio 35 als Sergierbogen in Pula erkennbar wird. Schon in der Zeichnung der *Geißelung Christi* auf folio 8 ist ein vielschichtiges System aus narrativen Strängen angelegt.²⁸ So verweist Judas auf der linken Seite des Proszeniums mit dem Strick um den Hals auf seinen bereits begangenen Verrat und Petrus neben ihm auf die in der Zukunft stattfindende Verleumdung Christi. In Zusammenschau mit der Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* kommt eine weitere Erzähl- und Sinnebene hinzu. Christus kann bei der *Geißelung Christi* nicht anders wahrgenommen werden als durch den Triumphbogen, den er auf seinem Weg zum Kalvarienberg durchschreiten wird. Ist der letztliche Triumph über den Tod in dieser Zeichnung bereits angelegt, so wird er dreißig Seiten weiter, wenn der Betrachter zur Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* ›vorgeblättert‹ hat, einerseits durch die gesteigerte Monumentalität des Bogens, andererseits durch zwei Viktorien in den Zwickeln zusätzlich figurativ ins Bild gesetzt.

In gewisser Weise würden die Zeichnungen auch isoliert voneinander funktionieren.²⁹ Maßgeblich ist in diesem Fall jedoch, dass es sich nicht um Einzelblätter handelt, sondern um Seiten in einem Buch, das durch die Buchdeckel als eine Einheit definiert ist. Darin stehen sie nicht für sich, sondern im Verbund mit der Gesamtheit der Zeichnungen, auf die sie ein- und zurückwirken und deren Wahrnehmung und Interpretation sie beeinflussen (können). Eine der strukturellen Eigenheiten des Kodex besteht darin, dass er nicht aus einer Fläche besteht, »auf der per se etwas sichtbar ist, sondern aus einer Akkumulation von Flächen, die ihren Inhalt erst sichtbar werden lassen, wenn sie geblättert werden.«³⁰ Die Form des Buches und die ihm eigene Sequenzialität fordern das Suchen nach Zusammenhängen, nach Bezügen und

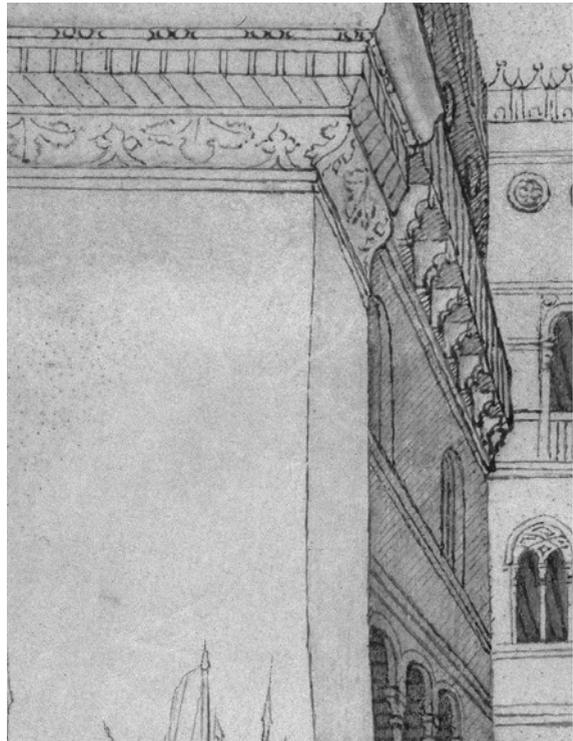
Assoziationen geradezu heraus. Wie Peter Stallybrass eindrücklich darlegte, macht das eigentliche Potenzial eines Kodex nicht das kontinuierliche, lineare ›Lesen‹ von der ersten bis zur letzten Seite aus. Viel entscheidender sei die Möglichkeit, im Buch rasch vor- und zurückspringen zu können.³¹ Gerade ein diskontinuierliches Blättern schafft dabei immer wieder neue Kombinationsmöglichkeiten, die – mal mehr, mal weniger – neue Sinnebenen evident werden lassen. Narrative Zusammenhänge können mittels einer Motivübernahme wie des Bogens auch über viele Seiten hinweg hergestellt werden, wobei die Wahl unterschiedlicher Ausschnitte, das ›Näherrücken‹ von Figuren oder der Architektur im fortschreitenden Schauen den Eindruck eines zeitlichen Ablaufs suggerieren. Trotz der thematischen Unordnung und der ›Unterbrechungen‹ stellen sich in den Zeichnungsbüchern im Rezeptionsvorgang Zusammenhänge und Bezüge ein, die beim Blättern durch die Bücher und die zugänglich gemachte Fülle an Bildern aktiviert werden. Die räumliche Entfaltung einer Erzählung, die im Buch »nicht auf die Horizontale und Vertikale beschränkt [ist], sondern [...] auch mehrere Seiten oder das ganze Buch mit ein[bezieht]«,³² bildet eine der epistemischen Qualitäten, die Zeichnungsbücher als *Bücher* besitzen, als welche sie Erfahrungen ermöglichen, die im Sehen *und* Blättern vollzogen werden.

Patricia Fortini Brown deutet die »persistent, even unruly, randomness« und »the very lack of a consistent organizing principle« in den Büchern Jacopo Bellinis als Ausdruck von und Reflexion auf Spannungen und Ambiguitäten eines kreativen Prozesses, die sich in der Gesamtheit der Zeichnungen zeigten.³³ Die kreativitätsfördernde Dimension des Buches hebt auch Jorge L. Borges hervor, der Bücher als Werkzeuge, als Erweiterung des Gedächtnisses *und* der Fantasie versteht.³⁴ Sie dienen nicht nur der Fixierung, Ordnung und Speicherung von Wissen, sondern sie schaffen und eröffnen auf den hintereinander folgenden Seiten einen Raum, der Kreativität und Einfallsreichtum befördert und dadurch neues Wissen generieren kann. Mit jeder neuen Seite ergibt sich die Möglichkeit, von vorne zu beginnen, dem Abgeschlossenen etwas Neues hinzuzufügen oder gegenüberzustellen, ein Ergebnis als Ausgangspunkt für die nächste Seite zu nutzen; ein Thema wieder aufzugreifen, neu zu bedenken oder auch verschiedene Versionen eines Themas als alternative und ergänzende Möglichkeiten nebeneinanderzustellen, wie es im Falle der sieben Darstellungen der *Geißelung Christi*³⁵ oder der zehn *Kreuzigungen*³⁶ in den Zeichnungsbüchern Jacopo Bellinis der Fall ist – auch unabhängig von

einer vorgegebenen Ordnung. Doch wie oben ausgeführt, lässt sich dieses Potenzial, das im Buch wirksam wird, nicht auf die Produktionsebene begrenzen. Im Pariser Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis wird das Potenzial der Unordnung gleichermaßen auch auf der Rezeptionsebene wirksam. Die aus heutiger Sicht fehlende thematische oder stilistische Systematik ist nicht zwangsläufig als Mangel zu verstehen, sondern als Möglichkeit einer andersartigen Erfahrung, in der Wissensformen in einer anderen, alternativen Weise Gestalt annehmen bzw. annehmen können.³⁷ So erklärt sich die *Geißelung Christi* in der Rückschau, im Erinnern an die zuvor gesehene Zeichnung, in einer erweiterten Sinndimension.

Ausschlaggebend ist jedoch nicht nur, *was* im Buch gezeigt und vor Augen gestellt wird oder in welcher Reihenfolge. Eine ästhetische Evidenzerzeugung schließt das *Wie* der konkreten Gestaltwerdung stets und intrinsisch mit ein, ist mithin nicht von der faktischen Ausführung gelöst zu denken. Die großen Formen der Architektur in *Christus wird vor den Hohen Rat geführt*, der geometrische Aufbau etwa der polygonal gebrochenen Treppe im Vordergrund und die Betonung der Fußbodenquadrierung sowie die Verwendung von Lineal und Zirkel geben der Zeichnung eine geometrische, fast technische Anmutung, die durch die in regelmäßigen Abständen gesetzten, isolierten Parallellinien in den verschatteten Partien neben gänzlich unstrukturierten ›weißen‹ Flächen noch betont wird (Abb. 1). Jedes Detail dieser Szene ist sorgfältig konstruiert und gleichmäßig mit der Feder ausgeführt.³⁸ Im Unterschied zur Abfolge der Zeichnungen herrscht in der linearen Gestaltung der Seite durchaus der Eindruck von Ordnung und Regelmäßigkeit. Die Möglichkeit, mit unterschiedlich starkem Druck die Linie an- und abschwellen zu lassen und somit ein differenzierteres Ausdruckspotenzial zu erreichen, wird nicht eingesetzt. Degenhart und Schmitt sehen in dieser Technik bzw. der Ästhetik der Linie einen Hinweis auf eine frühe Entstehung der Zeichnung um 1435 bis 1440.³⁹ Doch zeigte Marzia Faietti am Beispiel von Zeichnungen Pisanellos eindrücklich auf, dass ein variierendes Spektrum an graphischen Ausdruckspotenzialen schon im Quattrocento intendiert und bewusst eingesetzt wurde.⁴⁰ Unterschiedliche Modi der Linienführung beeinflussen und prägen die Art und Weise, wie Dinge in den Bereich des Sichtbaren kommen und somit auch, worauf sich die Aufmerksamkeit des Zeichners richtet. Letztlich, so auch David Rosand, stehen sie mit unterschiedlichen Weisen des Wissens und Verstehens in

Verbindung.⁴¹ Eine umreiende Zeichnung mit durchgehenden Linien drückt ein anderes Verandnis der Zeichnung und des zu zeichnenden Objekts aus, als eine strichelnd-tentative, eher modellierende Gestaltung; eine Umrisszeichnung macht etwas sichtbar und erfahrbar, das in der Natur in dieser Weise nicht beobachtet werden kann. Die Feder als Zeicheninstrument vermag dabei äußerst präzise und nuancenreich Genauigkeit und Aussagekraft zu erreichen. Sie bietet den Vorteil, so Stefan Morét im Zusammenhang mit Antikennachzeichnungen, »der sehr getreuen Aufnahme des Gesehenen und der detailgenauen Wiedergabe der Einzelformen insbesondere der Umrisse.«⁴² Was die



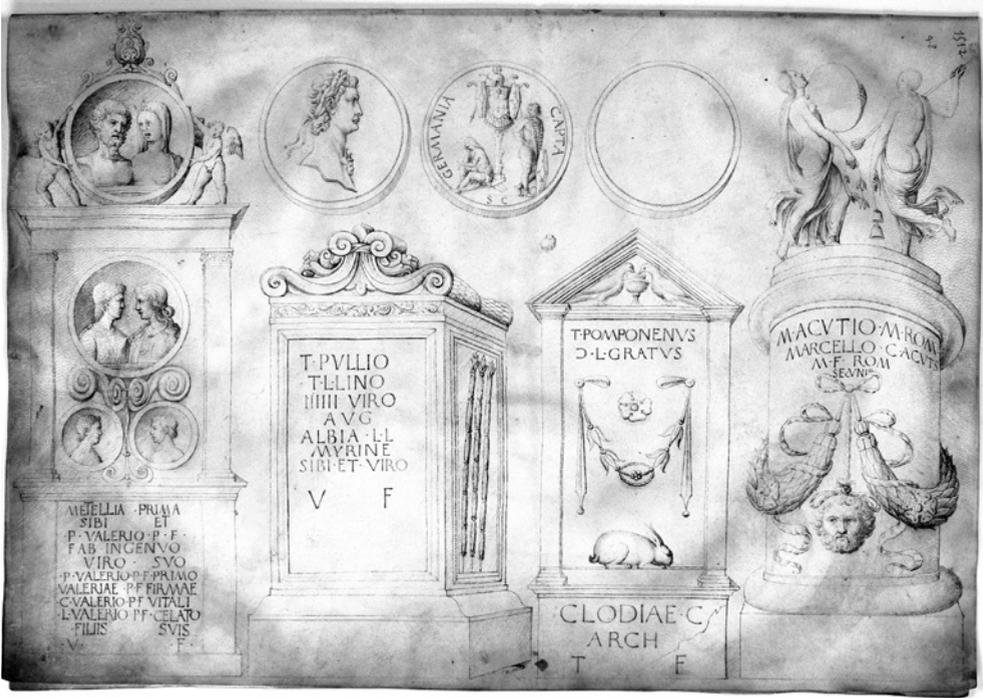
1. Jacopo Bellini, *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* (Detail von Tafel 12).

Zeichnung auf folio 35 zeigt, ist jedoch gerade nicht die getreue Aufnahme von etwas Gesehenem; aber ebenso wenig die unmittelbare Materialisierung einer Idee oder Erfindung im Geiste. Die spezifische Linienfuhung, die eine große Kontrolle des Zeichenstiftes voraussetzt, lässt zusammen mit den wenigen Korrekturen vielmehr den Eindruck eines Resultats entstehen und erhebt schon dadurch einen Anspruch auf Geltung des Dargestellten in genau dieser Weise. Gezeigt werden in den Darstellungen mithin nicht Zeichnungen nach der Natur, eine Wirklichkeit, die mit eigenen Augen gesehen wurde oder werden kann. Evident gemacht wird vielmehr die Konstruktion einer Wirklichkeit, die nur im Medium der Zeichnung erfahrbar ist.⁴³ Der Zeichner nutzt dafür eine Technik bzw. eine Ästhetik der Liniengefüge, die zur gleichen Zeit in zunehmendem Maße auch für Antikennachzeichnungen bzw. zur Dokumentation von durch Autopsie gewonnenen Erkenntnissen auf Grundlage der materiellen Überreste der sichtbaren Vergangenheit verwendet wurde.

Jacopo Bellini und die *antiquarii* seiner Zeit

Der Bogen, der in beiden Zeichnungen die Darstellung dominiert, ist dem Sergierbogen in Pula, einem Ort in Istrien, der im 15. Jahrhundert zum venezianischen Staatsgebiet gehörte, nachgebildet.⁴⁴ Zwar handelt es sich nicht um eine exakte Nachzeichnung des antiken Bogens, dennoch dient er der Authentifizierung und verortet die Geißelung als historisches Ereignis in der römischen Antike.⁴⁵ Der Bogen ist nicht der einzige Hinweis für ein aufkommendes Interesse an der Vergangenheit in den Zeichnungen Jacopo Bellinis. Unmittelbar auf die Zeichnung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* folgt die erste Darstellung mit einem mythologischen Thema, der *Triumphzug des Bacchus* (fol. 36). Und nochmals einige Seiten weiter, auf folio 44 und 45 (Abb. 2), werden auf den quergelegten Pergamentseiten antike Denkmäler mit Inschriften, Statuen und Münzen gezeigt.⁴⁶ Die einzelnen Elemente sind gleichmäßig auf der Seite arrangiert und komponiert. Mit feinen, langen und präzisen Federstrichen in hellbrauner Tinte werden die Monumente zum Teil unter Zuhilfenahme von Lineal und Zirkel umrissen und mittels eines lavierenden Pinsels oder mit sorgfältig und isoliert gesetzten Diagonalen Plastizität und Räumlichkeit angedeutet – der linearen Gestaltung des Bogens auf folio 35 nicht unähnlich. An diesen beiden Seiten (fol. 44 und 45) wird häufig ein antiquarisches und epigraphisches Interesse Jacopo Bellinis festgemacht und ein Zusammenhang mit den Syllogen von Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova und Felice Feliciano proklamiert, mit denen er nicht nur die Begeisterung für die Antike, sondern auch eine »visual world« geteilt habe.⁴⁷ Bei den Syllogen handelt es sich hauptsächlich um Inschriftensammlungen, wobei auch andere, die Antike betreffende Komponenten, etwa Exzerpte von Texten griechischer oder römischer Autoren, Beschreibungen der Stadt Rom oder Zeichnungen in den Büchern vereint werden konnten.⁴⁸ Die Inschriften auf den beiden Seiten des Pariser Zeichnungsbuches lassen sich in der Tat ohne Ausnahme in einer oder mehreren der Syllogen Ciriacos, Marcanovas und Felicianos nachweisen.⁴⁹ Fortini Brown vermutet gar, dass Jacopos Idee, seine Zeichnungen in Büchern zusammenzustellen, unmittelbar auf die Kenntnis der Syllogen Ciriacos zurückzuführen sei, es handle sich quasi um »pictorial versions« der Syllogen.⁵⁰

Mögliche Verbindungen zwischen Jacopo Bellini und den sogenannten *antiquarii*, die durchaus plausibel erscheinen, aber nicht nachweisbar sind,



2. Jacopo Bellini, *Antike Monumente und Denkmäler*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 1484, fol. 44. © bpk/RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.

sowie Zusammenhänge zwischen den Syllogen und den Zeichnungsbüchern waren bereits mehrfach Gegenstand von Untersuchungen.⁵¹ An dieser Stelle sei daher zur Frage, ob sich der Zeichner und die *antiquarii* kannten und gemeinsam Inschriften dokumentierten, auf diese Studien verwiesen und der Blick darauf gerichtet, inwiefern eine solche Verbindung die Rezeption der Zeichnungen beeinflusste und mithin auch Auswirkungen auf den Modus der Evidenzerzeugung hatte.

Ciriaco di Filippo de' Pizzicolti (1391–ca. 1452) war ein Kaufmann aus Ancona, der auf seinen Reisen unermüdlich antike Inschriften und Denkmäler sammelte und abschrieb. Dabei beschränkte er seine Suche nicht wie seine Vorgänger, etwa Giovanni Dondi oder Nicola Signorili, auf Rom, sondern weitete sie auf ganz Italien und über Dalmatien, Griechenland, Byzanz und den Vorderen Orient aus.⁵² Francesco Scalamonti, sein Freund und Biograph,⁵³ berichtet, dass es das erklärte Ziel Ciriacos gewesen sei, alle noch erhaltenen Überreste

der Antike, die es auf der Erde gebe, mit eigenen Augen zu sehen: »quascunque alias mundi partes videre scrutarique«. ⁵⁴ Wie vor ihm schon für Manuel Chrysoloras ⁵⁵ war für Ciriaco die Autopsie, die unmittelbare Beobachtung der materiellen Überreste der Vergangenheit, von entscheidender Bedeutung. ⁵⁶ Dieser, so hatte er Scalamonti zufolge erklärt, sei mehr Glauben und mehr Aufmerksamkeit zu schenken als Büchern. ⁵⁷ Schon 1424 habe Ciriaco sich bei einem Romaufenthalt täglich auf die Suche gemacht:

»[...] he daily rode round the city on his white horse closely and diligently inspecting, examining and taking note [*incredibili diligentia sua viderat, exscrutarat exceperatque*] of whatever venerable antiquities survived in that great city – temples, theaters, vast palaces, marvelous baths, obelisks, and arches, aqueducts, bridges, statues, columns, bases and historical inscriptions. These he faithfully recorded exactly as they were written, so that some day later on he would be able to put them together properly in his *commentaria* [*ut postea ex his quandoque digna conficere commentaria posset, fide quoque suis ordine litteris commendavit*].« ⁵⁸

Demnach scheint für Ciriaco zunächst einmal alles aus der Antike gleichermaßen wert gewesen zu sein, gesammelt und studiert zu werden. ⁵⁹ Zu seinen Untersuchungsgegenständen, die er mit großer Sorgfalt und auf Vollständigkeit bedacht in Augenschein nahm, fertigte er vor Ort Notizen an, die er später geordnet ins Reine übertrug. ⁶⁰ Seine Annäherung an diese Gegenstände beschreibt er in einem erhaltenen Autographen mit verschiedenen Verben der visuellen und intellektuellen Wahrnehmung: »inspeximus« – »conspeximus« – »comperimus«. ⁶¹ Als eine der Leistungen Ciriacos kann demnach sein Vermögen angesehen werden, eine Auswahl aus einer Fülle visueller Informationen zu treffen [*inspicio*] und diese nicht nur mit den Augen wahrzunehmen, sondern auch erforschend zu erkennen [*comperio*]. Die Ergebnisse der Autopsie, seine Sammlung römischer, aber auch griechischer Inschriften, stellte er in sechs großen Bänden, die er *commentarie* ⁶² nannte, zusammen. Das Besondere und Neue an Ciriacos Methode war, dass er nicht nur den Wortlaut der Inschriften abschrieb und Beschreibungen der besichtigten Bauwerke erstellte, sondern auch die Schriftart imitierte und Zeichnungen von Inschriftenträgern und Monumenten anfertigte. Offenbar ging es nicht um eine reine Dokumentation der Inschriften, sondern darum, ein spezifisches

Wissen von der Antike angemessen und möglichst umfangreich zu vermitteln, was allein durch Beschreibung bzw. durch den Wortlaut der Inschriften nicht möglich gewesen zu sein scheint. Die konkrete Gestaltung spielte dabei eine wichtige Rolle. Von den Originalhandschriften der *commentarie* haben sich nur einige Seiten, eingebunden im sogenannten Codex Trotti 373, erhalten.⁶³ Eine dieser Seiten, folio 107, zeigt die Zeichnung eines Reliefs aus einer Kirche in Keria in Lakonien (Abb. 3), das unter einem beschreibenden Text etwas laienhaft, aber mit sorgfältigen langen Federstrichen realisiert wurde. Neben der architektonischen Form des Monuments werden besonders die Gewänder der Figuren in ihren jeweiligen Faltenverläufen festgehalten.

Im Codex Hamilton 254, einer Sylloge, die dem Paduaner Bischof und Freund Ciriacos Pietro Donato gehörte, ist eine Lage eingebunden, die als Autograph Ciriaco d'Anconas angesehen wird.⁶⁴ Auf diesen Seiten, etwa auf folio 81v–82, zeigt sich, dass die ästhetische Gestaltung eine enorme Bedeutung für Ciriaco gespielt haben muss. Mit verschiedenen Tinten und Schriftarten werden unterschiedliche Ebenen markiert, wobei er sich in den beschreibenden Passagen einer humanistischen Grundform bedient, die er mit fantastisch wirkenden Formen durchmischt, möglicherweise um die Schrift griechisch-antikisch oder auch unvertrauter und exotischer wirken zu lassen.⁶⁵ Ob die Zeichnungen auf diesen Seiten ebenfalls von seiner Hand sind, ist umstritten.⁶⁶



3. Ciriaco d'Ancona, Antikes Relief aus der Kirche Johannes des Täufers in Keria in Lakonien, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 107. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana.



4. Giovanni Marcanova, *Collectio Antiquitatum*, Modena, Biblioteca Estense, α L.5.15, fol. 138 verso. © <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.l.5.15.html>.

Durch seine Zeichnungen, Exzerpte und Inschriften brachte Ciriaco »first-hand eye-witness knowledge of the ancient world«⁶⁷ in den lateinischen Westen, wo die *commentarie* vielfach kopiert wurden. Im Jahr 1465 publizierte Giovanni Marcanova (ca. 1418–1467), ein Paduaner Arzt und Philosoph seine *Collectio antiquitatum*. Neben Textauszügen lateinischer Autoren und achtzehn ganzseitigen Ansichten Roms, die mit der Werkstatt Marco Zoppo in Zusammenhang gebracht werden, beinhaltet sie eine Sammlung von Inschriften, die auf derjenigen Ciriaco d’Anconas aufbaut und durch eigene Beispiele und Funde ergänzt wurde.⁶⁸ Die Ausführung überließ Marcanova geschulten Schreibern und Künstlern in seinem Bologneser Scriptorium. Neben einem

historischen hatten die Objekte und Inschriften für Giovanni Marcanova wie schon für Ciriaco offenbar auch einen ästhetischen Wert.⁶⁹ Im kostbarsten ausgeschmückten Exemplar, heute in Modena, werden die Inschriften in goldener und farbiger Tinte ausgeführt und die Darstellungen der Monumente farbig laviert (Abb. 4).⁷⁰ Im Unterschied zu dieser Prachthandschrift handelt es sich bei den Ausgaben der *Collectio* in Paris (Abb. 5) und Princeton⁷¹ sowie einer großen Anzahl weiterer Syllogon um reine Federzeichnungen, die die Inschriften und Monumente ausschließlich linear realisieren.

Trotz des hohen Stellenwerts, den die unmittelbare Anschauung des Originals und die Autopsie hatten, waren Abwandlungen von Details oder stilisti-

scher Art beim Transfer von einer Sammlung oder Abschrift zur nächsten durchaus legitim. Die Zeichnungen der Grabstele der Metellia Prima, die in zahlreichen Syllogen⁷² und auch im Pariser Buch Jacopo Bellinis dargestellt ist (Abb. 2), weichen von der üblichen Darstellung auf römischen Grabmonumenten ab. Statt in strenger Frontalität werden die Porträtbüsten in Modena und Paris schräg gestellt und im Falle der Bellini-Zeichnung gar im Profil gezeigt. Obgleich der Anspruch der Authentizität und Geltung der Syllogen darauf gründet, auf unmittelbare Anschauung und Autopsie zu beruhen, konnten mit jeder neuen Kopie bewusste Veränderungen und Variationen vorgenommen werden, ohne den Geltungsanspruch zu verlieren.⁷³



5. Giovanni Marcanova, *Collectio Antiquitatum, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F, fol. 113 verso.*
© Bibliothèque nationale de France.

Inwieweit Jacopo Bellini an der antiquarischen Bewegung seiner Zeit teilhatte, darüber ist, wie bereits erwähnt, wenig bekannt. Degenhart und Schmitt konnten zeigen, dass die Monumente auf folio 44 und 45 des Pariser Bandes mit einer Ausnahme alle aus der Umgebung von Venedig und Verona stammten und es Jacopo somit durchaus möglich war, dorthin zu reisen, sie mit eigenen Augen zu sehen und vor dem Original abzuzeichnen – und dies zumindest in einem Fall nachweislich auch getan hat.⁷⁴ Jacopo Bellini dokumentiert die Denkmäler jedoch nur selten ›originalgetreu‹, sondern kombiniert verschiedene Monumente miteinander, rekonstruiert sie oder wandelt sie fantasievoll ab.⁷⁵ Es handelt sich bei dem Pariser Zeichnungsbuch also nicht um den Versuch einer möglichst vollständigen Erfassung der materi-

ellen Überreste der Antike mit dem Ziel der Rekonstruktion der Vergangenheit und mithin auch nicht um eine gezeichnete Sylloge. Lediglich zwei Seiten in diesem Buch weisen Monumente mit Inschriften auf. Doch verweist der Zeichner durch die Aufnahme der Darstellungen (fol. 44 und 45) unmittelbar auf diese aktuelle humanistische Bewegung und damit auf eine gelehrte Praxis seiner Zeitgenossen, die sich auf Autopsie als zugrundeliegende Methode berufen. Derart wird eine mögliche Rezeptionsweise eröffnet, die auf andere Zeichnungen im Buch – auch religiöse Darstellungen – zurückwirkt und deren Wahrnehmung und Rezeption beeinflussen kann. Die Zeichnungen *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* und *Geißelung Christi* zeigen etwas, das in dieser Weise in der Wirklichkeit des Betrachters nicht wahrnehm- oder beobachtbar ist. Durch den antikischen Triumphbogen wird das Passionsgeschehen als ein historisches, auf Erden stattgefundenes Ereignis ausgewiesen. Gleichzeitig wird das weit in der Vergangenheit liegende Geschehen um Jesus mittels der Darstellung des venezianisch anmutenden *palazzo* im Hintergrund paradoxerweise in der venezianischen Gegenwart des 15. Jahrhunderts verortet, einem zeitgenössischen Betrachter somit unmittelbar vor Augen und gegenübergestellt. Die wenige Seiten nach *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* eingebundenen Darstellungen der Denkmäler auf folio 44 und 45 erwecken zusammen mit der Anspielung auf einen konkreten Bogen, den Sergierbogen in Pula, den Eindruck eines möglichen Zusammenhangs mit der antiquarischen Praxis. Dies umso mehr, als beide Darstellungen, die religiöse wie die antiquarische, mittels derselben Art der Liniengefüge, die sich durch eine Betonung der Umrisse, lange, durchgehende Linien und eine Schattierung durch regelmäßig gesetzte Parallelstriche auszeichnet, realisiert werden. Mit dem Zeicheninstrument, der Feder, werden weitere Assoziationen aufgerufen, die mit in die Wahrnehmung und Deutung des Dargestellten eingehen. Die Feder ist dasjenige Instrument, das der Künstler mit den Gelehrten, mit den *antiquarii*, teilt.⁷⁶ Sie ist nicht korrigierbar, fixiert die Linien unabänderlich auf dem Pergament oder dem Papier und schreibt sich dort ein.

Nicht zuletzt aufgrund dieser medialen Eigenheiten erhebt die Zeichnung den Anspruch auf Geltung des Dargestellten, einen Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Wahrheit. Der zeichnerische Verweis auf die Tätigkeit der *antiquarii*, auf die Rekonstruktion der Vergangenheit auf der Grundlage von Autopsie materieller Zeugnisse, suggeriert, dass die religiösen Zeichnungen ebenfalls Ergebnis und Dokumentation einer Autopsie sind. Dem Betrachter wird das

Passionsgeschehen in einer Weise präsentiert, als sei es mit eigenen Augen gesehen, erforscht, rekonstruiert und für den Betrachter im Buch festgehalten worden.

Anmerkungen

- 1 Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (1929 geschrieben, 1943 erstmals aufgeführt). Zitiert nach STEINER 1994, S. 505.
- 2 Der Aufsatz entstand im Rahmen des Projektes *Das Wissen der Kunst. Episteme und ästhetische Evidenz in der Renaissance* am SFB 980 *Episteme in Bewegung*. Zu den beiden Zeichnungsbüchern siehe grundlegend EISLER 1989; DEGENHART/SCHMITT 1990; REUFER (in Vorbereitung).
- 3 Siehe u. a. NESSELRATH 2014, insbes. S. 9–23. Allgemein zu Musterbüchern siehe SCHELLER 1995.
- 4 Die erhaltenen Beispiele von Zeichnungsbüchern aus dem 15. Jahrhundert sind höchst heterogen und weisen jeweils ganz eigene Charakteristika und Funktionsweisen auf, so dass Beobachtungen, die im Folgenden erörtert werden, nur bedingt übertragbar sind.
- 5 MÜLLER 2010, S. 10.
- 6 1485 zerstörte ein Brand die Bilder der Kreuzigung in der *Scuola grande di San Marco* und 1594 entschied sich die *Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista* die Bilder aus dem Leben Christi und Mariens von Jacopo Bellini durch neue Bilder, u. a. von Tintoretto, zu ersetzen. Siehe EISLER 1989, S. 521–524; LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24. Die folgenden Ausführungen beruhen auf der umfassenden Darstellung der Rezeption und Beurteilung der Kunst Jacopo Bellinis von LEHMANN-BROCKHAUS 1990.
- 7 Francesco Sansovino nennt 1581 in seiner Beschreibung Venedigs nur noch zwei Bilder. Siehe LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24. Carlo Ridolfi (RIDOLFI/VON HADELN 1914, S. 52–55) ergänzt und korrigiert den Bericht Vasaris in *Le maraviglie dell'arte* (1648) zwar in Bezug auf einige Werke Jacopos, folgt ihm jedoch ansonsten in Konzeption und Bewertung. Marco Boschini (BOSCHINI/PALLUCCHINI 1966, S. 665) lässt die venezianische Malerei in *La carte del navegar pitoresco* (1660) erst mit Giovanni Bellini als Begründer beginnen und in der 1771 in Venedig erschienenen und chronologisch wie topographisch geordneten Abhandlung *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* von Anton Maria Zanetti junior wird Jacopo Bellini nicht einmal mehr als Vater von Gentile und Giovanni genannt. Zur Rezeption und zum Nachruhm Jacopo Bellinis siehe v. a. LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24–26.
- 8 Es haben sich zwei Sonette von der Hand Ulisse Aleottis (gest. 1488), einem venezianischen Notar und Literaten am Hof der Este, erhalten, die die Kunst Jacopo Bellinis rühmen. Neben seinen Qualitäten als Lehrer stellt Aleotti besonders Jacopos Fähigkeiten als Bildnismaler heraus. Siehe GRAMACCINI 1982, S. 27f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 19f. Zudem berichtet Marcantonio Michiel von zwei Porträts von der Hand Jacopo Bellinis, die sich in der Sammlung Pietro Bembo befunden und seinem Vater, Bernardo Bembo, gehört haben sollen. Siehe EISLER 1989, S. 516; WINDOWS 2000, S. 68.

- 9 London, British Museum [im Folgenden BM], 1855,0811.1.g (fol. 1). Zum Vergleich der Handschrift mit Autographen der Bellini siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 442.
- 10 ANONIMO MORELLIANO/VON FRIMMEL 1888, S. 108. Siehe auch WINDOWS 2014, S. 2. Vom 17. Jahrhundert an, als sich das Buch im Besitz von Jacopo Soranzo befand, ist die Provenienz in Venedig durchgehend bis zum Ankauf durch das British Museum im Jahr 1855 nachgewiesen. Siehe EISLER 1989, S. 96; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 435f.
- 11 WAAGEN 1857, S. 27.
- 12 Die Provenienz dieses Bandes ist nur lückenhaft bekannt. Da er sich 1728 nachweislich in Smyrna befunden hat, wird vermutet, dass Gentile das Buch auf seiner Reise nach Konstantinopel mitgenommen hat – eine These, die nicht unwahrscheinlich ist, allerdings spekulativ bleiben muss. Zur Provenienz siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 294. Laut GOLUBEW 1908, Bd. 2, o. S., Vorbemerkungen, § 1, war es Louis Courajod, Kurator am Louvre, der die Zeichnungen auf Grundlage eines Vergleichs mit dem Londoner Buch als Erster Jacopo Bellini zuschrieb. Ein Zusammenhang zwischen den Büchern ist aufgrund der zahlreichen, fast identischen Kompositionen auch nicht von der Hand zu weisen. Die Möglichkeit, dass die Bücher von zwei verschiedenen Künstlern gefertigt worden sein könnten, ist jedoch niemals diskutiert worden.
- 13 RICCI 1903, S. 346.
- 14 An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Form des Buches bzw. des Kodex nicht immer oder nicht zwangsläufig der Speicherung und Vermittlung eines darin festgehaltenen Wissens dienlich ist. Im Gegenteil wurde die Verbreitung und eine breitere Rezeption der Zeichnungen Jacopo Bellinis vom 16. bis zum 19. Jahrhundert gerade durch ihr Eingebundensein in einem Kodex erschwert. Sie sind nur an einem bestimmten Ort und meist nur für einen kleinen Kreis zugänglich. Und bei Verlust eines einzigen Buches gehen gleich hunderte von Zeichnungen verloren.
- 15 Weiterhin grundlegend KEMP 1974.
- 16 Zum Kodex als Metapher für die Erinnerung siehe u. a. CARRUTHERS 1990, S. 28f. Zum Zusammenhang der *memoria* mit dem Buch bzw. der Bibliothek siehe ebd., passim, insbes. S. 9f., 33, 37–39, 151f. Schon 794 formulierte Alkuin in der Epistula 22: »O how sweet was life when we sat quietly among the shrines of wisdom, among the abundance of books, among the venerable wisdom of the Fathers.« Zitiert nach CARRUTHERS 1990, S. 47.
- 17 DE BURY/CARENA 2006, S. 26: »Quod thesaurus sapientie potissime sit in libris.« Deutsche Übersetzung von Franz Blei, in: DE BURY/LEHNERT 1989, S. 27: »Der Schatz der Weisheit ist vornehmlich in Büchern zu suchen.« Die Autorschaft Richard de Burys ist nicht gesichert, wird jedoch zumeist angenommen. Siehe CARRUTHERS 1990, S. 38 und S. 298, Anm. 84. Der vermutlich um 1340 entstandene Text war auch in Italien weitverbreitet (Petrarca schrieb de Bury unbeantwortet gebliebene Briefe) und ein frühes Manuskript des Textes venezianischer Provenienz hat sich in Venedig, in der Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. lat. I 41, erhalten. Siehe dazu HERMAN 2011, S. 201 und S. 210, Anm. 76.
- 18 REUDENBACH 2009, S. 61.
- 19 PARKES 1976, insbes. S. 115–126. Siehe auch STALLYBRASS 2002, insbes. S. 43–46 für eine vergleichbare Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert.
- 20 Die *Beweinung Christi* auf fol. 52v–53 oder die *Stigmatisation des Hl. Franziskus* auf fol. 64v–65 sind Beispiele für die wenigen doppelseitig angelegten Kompositionen. Hier

bleibt die thematragende Szene jedoch stets auf die recto-Seite beschränkt. *Hieronymus in der Wüste* auf fol. 18v oder die *Erweckung des Lazarus* auf fol. 20v sind zwei der insgesamt elf Zeichnungen, die auf verso-Seiten realisiert wurden und keinen Zusammenhang zur gegenüberliegenden Komposition aufweisen. Bei den Zeichnungen auf fol. 15v–16, 16v–17, 24v–25, 28v–29, 29v–30, 37v–38, 45v–46, 46v und 48v–49 wird lediglich ein Dachabschluss, eine Bergspitze oder das Ende eines Lanzenschaftes auf der verso-Seite fortgeführt.

- 21 Louvre [im Folgenden L] fol. 93. Siehe dazu Degenhart/Schmitt 1990, Bd. II-6, S. 427–430. In einigen Fällen benennt das Inhaltsverzeichnis das architektonische Setting, in das die Narration eingebunden ist (z.B. *caxamento, archo trionfal* oder *tenpio*) oder technische Besonderheiten (»mit Silberstift« – *designia di stilo d'ariento*), doch scheint dies keiner systematisierenden Absicht zu dienen.
- 22 ELEN 1995, insbes. S. 449f. (ebenfalls abgedruckt in EISLER 1989, S. 454–479). Die Ergebnisse der kodikologischen Untersuchung sind aufgrund des Erhaltungszustandes und der undokumentierten Restaurierungsmaßnahmen nicht eindeutig. Für den Londoner Band lässt sich aufgrund der Einheitlichkeit der Papierbögen und der regelmäßigen Lagenstruktur mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruieren, dass die einzelnen Lagen schon bestanden haben, bevor der Zeichner mit seiner Arbeit begann. Im Fall des Pariser Buches lassen Spuren der alten Bindung, die durchgehend gute Qualität der großen Pergamentbögen und eine als komplementär angenommene Lagenstruktur dies ebenfalls als möglich erscheinen.
- 23 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 276 gehen davon aus, dass während des Entstehungsprozesses und auch noch danach mehrere Umstellungen (u. a. von Jacopo Bellini selbst) vorgenommen wurden. Zudem sei die Wiederverwendung von Bifolien (Doppelblättern) aus einem älteren Musterbestand als Hinweis darauf zu verstehen, dass das Konvolut über einen längeren Zeitraum gewachsen, also nicht vorab konzipiert worden sei.
- 24 Für einen Überblick über die Zeichnungen mit christlicher Thematik siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 569f.
- 25 Zu den mythologischen und mythologisierenden sog. *set-pieces* im Zusammenhang mit dem Paduaner Humanismus ausführlich: WINDOWS 2000, S. 149–155.
- 26 EISLER 1989, S. 327; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356f.
- 27 Zu den Übereinstimmungen mit dem antiken Vorbild und Freiheiten bei der Abwandlung, etwa der Hinzufügung eines klassizistischen Frieses, siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356; FORTINI BROWN 1997, S. 130; GUDEJ 2015, insbes. S. 287f.
- 28 GRAVE 2014, S. 85; REUFER (in Vorbereitung).
- 29 Im Laufe der Zeit wurden einzelne Seiten aus dem Buch herausgelöst und – so steht aufgrund der verblassten Tinte oder Rahmungen zu vermuten – wurden in der Tat als einzelne Zeichnungen, möglicherweise an einer Wand hängend, ausgestellt. Drei der herausgetrennten Zeichnungen fanden 1878 über die Sammlung His de la Salle ebenfalls Eingang in den Bestand des Louvre (L Inv. R.F. 427, 428 und 425). Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 275.
- 30 SCHULZ 2015, S. 41.
- 31 STALLYBRASS 2002, S. 46–48.
- 32 LOGEMANN 2009, S. 30. Zur räumlichen Dimension des Buches siehe auch REUDENBACH 2009.
- 33 FORTINI BROWN 1997, S. 125.

- 34 BORGES 1981, S. 227. Das Buch, so Borges, ist das einzige Werkzeug des Menschen, das nicht als Erweiterung seines Körpers funktioniert.
- 35 Zu den Geißelungsdarstellungen siehe GRAVE 2014, der jedoch m. E. zu Unrecht davon ausgeht, dass die Londoner Zeichnungen als Korrekturen der Pariser Zeichnungen anzusehen sind. Siehe auch REUFER (in Vorbereitung).
- 36 AURENHAMMER 2015, S. 336–343.
- 37 Vgl. LARGIER 2011, S. 88–91, der am Beispiel der *Summa theologica* des Thomas von Aquin als »Medium systematischer Wissenskonstruktion« und dem *Liber de vere fidelium experientia* der Angela von Foligno als »Medium der Konstruktion und Reflexion mystischer Erfahrung« – als Buch des Wissens bzw. als Buch des »Nichtwissens« – die produktiven Möglichkeiten des Experimentierens und Brechens theologischer Wissensformationen beschreibt.
- 38 In der Forschung wird der Modus der Liniengefüge als »trocken« und »spröde« bezeichnet. In Bezug auf L fol. 66 siehe MARIANI CANOVA 1972, S. 27; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 462. Es handelt sich dabei um eine Charakterisierung, die Vasari als Merkmal der *seconda età* zuschreibt. Siehe dazu u. a. FAIETTI 2008a, insbes. S. 376 und 384.
- 39 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356f. Zur angenommenen Chronologie des zeichnerischen Werks allgemein siehe ebd., Bd. II-5, S. 103–191, insbes. S. 115–119 zur zeitlichen Entwicklung der formalen, ästhetischen Liniensysteme im Verständnis der beiden Autoren. Die Datierung der Zeichnungen wie auch die relative Chronologie der beiden Bücher ist bis heute jedoch sehr umstritten und nicht abschließend geklärt. Siehe zuletzt zusammenfassend CHAPMAN 2010, S. 127–129.
- 40 FAIETTI 2008b, S. 45–52.
- 41 ROSAND 2002, S. 13f.: »Such a drawing [with a firmer contour] depends upon and reveals a certain confidence: not only in the firmly drawn line and in its ability to perform that complex representational function, but a confidence as well in the object represented, a faith, as it were, in the continuity of surface, in the existence of the far, unseen side. [...] Conversely, the graphic shaping of an object through the accumulation of short, broken strokes [...] reveals a different temperament.«
- 42 MORÉT 2008, S. 30. Dieses Potenzial der Zeichentechnik, das im Zusammenhang mit eher dokumentarischen Zeichnungen angeführt wird, gilt auch allgemein für die Federtechnik.
- 43 REUFER 2015.
- 44 Zu den Übereinstimmungen mit dem antiken Vorbild und Freiheiten, etwa der Hinzufügung eines klassizistischen Frieses, siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356; FORTINI BROWN 1997, S. 130; GUDEJL 2015, insbes. S. 287f. Zu Ciriaco d'Anconas Aufenthalt in Pula siehe SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 34–35.
- 45 Auf die komplexen Verbindungen zwischen »authentischer« römischer Vergangenheit durch die Darstellung des Bogens und der gleichzeitigen Verortung in der venezianischen Gegenwart des 15. Jahrhunderts wurde bereits in FORTINI BROWN 1992, S. 74 und FORTINI BROWN 1997, S. 130 hingewiesen.
- 46 Im Inhaltsverzeichnis, das dem Pariser Band nachträglich hinzugefügt wurde, werden die Zeichnungen mit »molti Epitafii antichi [sic] romani« (fol. 44, alt 48) und »molti altri Epitafij antichi romani« (fol. 45, alt 49) bezeichnet. Zu den beiden Seiten siehe die ausführlichen Untersuchungen bei DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201–213 und Bd. II-6, S. 370–373; FORTINI BROWN 1997, S. 121–124; GALLERANI 1999; WINDOWS 2000, S. 90–142. Zeichnungen von antiken Inschriften, Monumenten oder Münzen beschränken sich auf das Buch in Paris,

- während im Londoner Band lediglich fünf aufeinanderfolgende Seiten mit leeren Kreisformen ausgeführt sind (BM fol. 61–65, jeweils recto), die vermutlich eine Sammlung von Zeichnungen nach antiken Münzen aufnehmen sollten. Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 216–218 und Bd. II-6, S. 503.
- 47 Siehe etwa FORTINI BROWN 1997, S. 118–126. In DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 192–201 wird vermutet, dass Ciriaco d’Ancona die Inspirationsquelle, wenn auch nicht zwingend für die Entstehung der Zeichnungsbücher, so doch für die Antikenbegeisterung Jacopo Bellinis, war.
- 48 Neben der Inschriftensammlung enthielten die Bände Ciriaco d’Anconas, von denen die ersten beiden bereits 1441 publiziert wurden, auch Beschreibungen antiker Stätten, Reiseberichte oder Exzerpte von Texten antiker und byzantinischer Autoren. Siehe BODNAR 1960, S. 69. Je nach Vorlieben und Interessen der Kompilatoren konnten die Syllogen ganz unterschiedlich gestaltet sein. Während die Inschriften in einigen Syllogen nach topographischen Gesichtspunkten und ihren Anbringungsorten (Stadtmauern, Wände, Bögen, Tempel etc. bis zu öffentlichen Toiletten) geordnet sind, weisen sich etwa die Syllogen des Bartholomaeus Fontius durch eine derartige Unordnung aus, dass es Fritz Saxl zu der Aussage führte: »Who ever had the book was supposed to read in it at random, enjoying one inscription after another.« SAXL 1940/41, S. 24. Siehe auch FORTINI BROWN 1997, S. 124f.
- 49 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201 und Bd. II-6, S. 370–373; FORTINI BROWN 1997, S. 122; WINDOWS 2000, S. 108–118.
- 50 FORTINI BROWN 1992, S. 69. In einer späteren Publikation mildert Fortini Brown das Abhängigkeitsverhältnis etwas ab, indem sie es als Konditional formuliert: »If Jacopo Bellini’s albums are pictorial counterparts to the antiquarian sylloges, then [...].« FORTINI BROWN 1997, S. 125.
- 51 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, insbes. S. 201–205; FORTINI BROWN 1992 und 1997, S. 118–126; GALLERANI 1999; WINDOWS 2000, S. 108–121. Die Untersuchungen stellten häufig die Suche nach den zugrundeliegenden originalen Inschriften und die Frage nach den Übereinstimmungen zwischen den Inschriften im Zeichnungsbuch und den Syllogen in den Mittelpunkt. Zu möglichen Kontakten zwischen Jacopo Bellini und antiquarisch interessierten Humanisten wie Giovanni Marcanova oder Bernardo Bembo, die mehr oder weniger plausibel, jedoch nicht nachweisbar sind, siehe WINDOWS 2000, S. 65–75. Zu Jacopo Bellinis Verhältnis zur Vergangenheit siehe besonders FORTINI BROWN 1997, S. 126–133, 193–197; WINDOWS 2000, S. 198–221.
- 52 Offenbar war Ciriaco bereits zu seinen Lebzeiten dafür bekannt, enorm weite Reisen und alle möglichen Unannehmlichkeiten auf sich zu nehmen, um Inschriften zu sammeln. Denn schon um 1450 machte Francesco da Niccolò Contarini, Mitglied einer venezianischen Patrizierfamilie, mittels einer gefälschten Inschrift einen Witz darüber, wie ESPLUGA 2011 aufzeigt.
- 53 Die *Vita* hat sich in einem einzigen Manuskript, einem Autographen Felice Felicianos, in der Biblioteca Capitolare in Treviso erhalten (Cod. I, 138). Zuletzt publiziert von Mitchell, Bodnar und Foss, siehe SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 2–171. Neben der *Vita* beinhaltet das Manuskript auch Briefe und eine Auswahl griechischer und lateinischer Inschriften.
- 54 Ebd., S. 2–3: »*ut saepe suo audivimus ore, quicquid in orbe reliquum est ad extrema Oceani promontoria et ad Thylem usque insulam et abmotas quascunque alias mundi partes videre*

- scrutarique indefesso nempe animo proposuerat, suis quibusque incommodis, laboribus atque vigiliis omnibus expertis posthabitisque*«. [»and, as we have often heard him say himself, his indefatigable resolve, regardless of all discomforts, toils and sleepless nights the task involved, was to inspect and examine whatever ancient remains were to be seen in the world as far as the last rocky heights jutting into Ocean, to the island of Thule, and any other remote parts of the earth.«]
- 55 Manuel Chrysoloras, Brief an Johannes VIII. Palaiologus: »[...] Herodotus and some other writers of history [ἱστορίας συγγραψαμένον] are thought to have done something of great value when they describe these things; but in these sculptures one can see all that existed in those days among the different races, so that it is a complete and accurate history – or rather not a history so much as an exhibition [...] and manifestation of everything that existed anywhere at that time. [...]« Zitiert nach BAXANDALL 1971, S. 81. Siehe auch BARBANERA 2010, S. 33, der darauf hinweist, dass sich Chrysoloras auf das visuelle Wissen von Kleidern oder Technologien vergangener Zeiten beschränkt habe.
- 56 Siehe auch GRÜNER 2012, S. 15; CHATZIDAKIS 2017, S. 53.
- 57 SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 48–49: »*At et cum maximas per urbem tam generosissimae gentis reliquias undique solo disiectas aspexisset, lapides et ipsi magnarum rerum gestarum maiorem longe quam ipsi libri fidem et notitiam spectantibus praebere videbantur.*« [»It appeared to him, as he looked upon the great remains left behind by so noble a people, cast to the ground throughout the city, that the stones themselves afforded to modern spectators much more trustworthy information about their splendid history than was to be found in books.«] CHATZIDAKIS 2017, S. 53, betont jedoch, dass dies nicht bedeute, dass Ciriaco die schriftliche Überlieferung für unwichtig befunden hätte. In seinem kykladischen Tagebuch hebe er deren Bedeutung vielmehr hervor, wenn er sagt, dass die *memoria* ohne *commentaria* in der dazwischenliegenden Zeit verwischt worden wäre.
- 58 SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 46–47 und 48–49.
- 59 Siehe auch FORTINI BROWN 1997, S. 87.
- 60 Vgl. FRIEDRICH 2002, S. 392, der als ein Kennzeichen des humanistischen Bildungsideals die schiere Quantität der Lektüre ansieht. Zunächst stehe die Kompilation, die Wissenstotalität, im Vordergrund, wohingegen die Frage der Ordnung und der Systematik später durch Negation und Selektion hinzukomme. Zur Vorgehensweise Ciriacos siehe FORTINI BROWN 1997, S. 84; GRÜNER 2012.
- 61 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. Trotti 373, f. 110v: »*Ad villam dryeam et eiusdem nauetae Lares venimus. Ubi per diem morantes plerasque alias lata in planicie villas inspeximus. cultis agris vinetisque et oliveis arboribus uberes. Quas inter non nulla conspeximus antiqua taenariae almae nobilitatis monumenta et eadem ipsa dryea in villa antiqui colonum habitus marmoream imaginem huiusmodi figurae comperimus.*« Zitiert nach FORTINI BROWN 1997, S. 307, Anm. 87. Siehe auch ebd., S. 86, wo zu Recht angemerkt wird, dass Ciriaco für die letzte Untersuchung der Objekte *comperio*, also kein Verb des Sehens, verwendete. In der Folge unterscheidet Fortini Brown m. E. jedoch zu dichotomisch zwischen *vedere* und *conspicio* als kognitiven Prozessen des Sehens und *comperio* als intellektuellem Prozess des Entdeckens und Lernens. Ich danke Prof. Dr. Marc Laureys und Matthias Grandl für die Hilfe beim Verständnis der semantischen Konnotationen der Begrifflichkeiten.
- 62 Schon die Bezeichnung als *commentarie* weist darauf hin, dass Ciriaco die Bücher nicht lediglich als Notizbücher oder Reisetagebücher verstand. Der Begriff impliziert viel-

- mehr ein Werk historischen Inhalts. Zum Begriff der *commentaria* bei Ciriaco, v. a. im Unterschied zur gerade aufkommenden Bezeichnung *antiquitates*, siehe CHATZIDAKIS 2017, S. 53f.
- 63 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 101–125. Die Seiten, bei denen auch die Zeichnungen Ciriaco zugeschrieben werden, befinden sich inmitten einer Zusammenstellung aus einer Chronik, Genealogien römischer Familien und religiösen wie profanen Gedichten. Der Großteil der *commentarie* soll bei dem Brand der Sforza-Bibliothek 1514 zerstört worden sein. Siehe dazu zuletzt CHATZIDAKIS 2017, S. 53f. und Anm. 345. Daneben gibt es mehrere Schriften, so etwa den Codex Hamilton 254 in der Staatsbibliothek zu Berlin, in dem einige Passagen als Autograph Ciriaco d'Anconas angesehen werden. Siehe zusammenfassend DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f., Anm. 2 und 3. Darüber hinaus fertigte Ciriaco selbst mehrere Abschriften für Freunde und Kollegen an, die diese wiederum kopierten, wodurch sich heute noch ein Eindruck von den *commentarie* erhalten lässt.
- 64 Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 254. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f.; WINDOWS 2000, S. 98 und 131f., Anm. 36–39.
- 65 Zur Einschätzung des Schriftbildes Ciriaco d'Anconas danke ich Philippa Sissis für ihre Expertise und Hilfsbereitschaft.
- 66 Siehe zusammenfassend DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f., Anm. 2 und 3.
- 67 FORTINI BROWN 1997, S. 83.
- 68 TRIPPE 2010, S. 767.
- 69 Siehe auch DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193.
- 70 Modena, Biblioteca Estense, α L. 5.15. FORTINI BROWN 1997, S. 120; TRIPPE 2010.
- 71 Giovanni Marcanova, *Collectio antiquitatum*, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F und Princeton, Princeton University Libraries, Manuscript Division, MS Garrett 158.
- 72 Modena, Biblioteca Estense, α L. 5.15 (Lat. 992), fol. 138v; Princeton, Princeton University Libraries, Manuscript Division, MS Garrett 158, fol. 127; Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F, fol. 113v. Zum Vergleich der Zeichnungen siehe u. a. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 207f.; FORTINI BROWN 1997, S. 122–124. FORTINI BROWN 1992, S. 70 vermutet, dass die Zeichnung im Pariser Zeichnungsbuch vor den beiden Versionen in Princeton und Modena angefertigt wurde.
- 73 FORTINI BROWN 1997, S. 122. CHATZIDAKIS 2017, S. 122, betont, dass es sich auch bei den Zeichnungen Ciriacos trotz der genauen Beobachtungen nicht um eine »bloße Dokumentation« handelte, sondern größtenteils um »geistreiche antikisierende Schöpfungen«, weshalb seine Arbeit als künstlerische zu verstehen sei.
- 74 Grabstele des Titus Pomponenus Gratus (heute Wien, Kunsthistorisches Museum). Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201–203; WINDOWS 2000, S. 121. Auch von Brunelleschi wird berichtet, dass er, um vorbildhafte antike Monumente mit eigenen Augen sehen und zeichnen zu können, Reisen auf sich nahm. Vasari berichtet die Anekdote, dass Brunelleschi sich, nachdem Donatello einen in Cortona befindlichen Sarkophag lobend erwähnt hatte, umgehend auf den Weg dorthin machte, um den Sarkophag abzuzeichnen. Siehe NESSELRATH 2014, S. 24.
- 75 Die gezeichneten Monumente lassen sich teilweise noch heute in Sammlungen nachweisen. Es handelt sich demnach also nicht um reine Fantasieprodukte Jacopo Bellinis, auch wenn Abwandlungen und Neukombinationen durchaus vorkommen. Auf L fol. 45

- kombinierte er beispielsweise einen unvollendeten römischen Grabstein (heute Verona, Museo Archeologico) ohne Inschrift mit der Inschrift des Bogens der Gavier in Verona. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 203; WINDOWS 2000, S. 94 und S. 208–215.
- 76 PETRARCA/MAURACH 2014, S. 8: »[...] paene ars una, vel si plures, unus (ut diximus) fons artium, graphidem dico [...]«.

Bibliographie

- ANONIMO MORELLIANO/VON FRIMMEL 1888: Anonimo Morelliano, Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno, hg. und übersetzt von Theodor von Frimmel, Wien 1888.
- AURENHAMMER 2015: Hans H. Aurenhammer, Schräge Blicke, innere Landschaften. Räume der ›Kreuzigung Christi‹ bei Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Antonello da Messina, in: Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Daniela Bohde und Hans H. Aurenhammer, Bern 2015, S. 335–375.
- BARBANERA 2010: Marcello Barbanera, Dal testo all'immagine. Autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento, in: Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700, Ausst.-Kat. Rom, hg. von Carolina Brook und Valter Curzi, Mailand 2010, S. 33–38.
- BAXANDALL 1971: Michael Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford 1971.
- BODNAR 1960: Edward W. Bodnar, Cyriacus of Ancona and Athens, Brüssel 1960.
- BORGES 1981: Jorge Luis Borges, Das Buch, in: Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke – Essays 1952–1979, München/Wien 1981, S. 227–237.
- BOSCHINI/PALLUCCHINI 1966: Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco, hg. von Anna Pallucchini, Venedig 1966.
- CARRUTHERS 1990: Mary J. Carruthers, The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge 1990.
- CHAPMAN 2010: Hugo Chapman, A Tournament. From an Album of 99 Folios, in: Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings, Ausst.-Kat. London/Florenz, hg. von Hugo Chapman und Marzia Faietti, London 2010, S. 122–129.
- HATZIDAKIS 2017: Michail Chatzidakis, Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert, Petersberg 2017.

- DE BURY/LEHNERT 1989: Richard de Bury, *Philobiblon*. Das ist der Traktat des Richard de Bury über die Liebe zu den Büchern, übersetzt von Franz Blei, hg. und eingeleitet von Martin Lehnert, Leipzig 1989.
- DE BURY/CARENA 2006: Richard de Bury, *Philobiblon*. La passione per i libri, lateinischer Text, eingeleitet und ins Italienische übersetzt von Carlo Carena, Turin u. a. 2006.
- DEGENHART/SCHMITT 1990: Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt unter Mitarbeit von Hans-Joachim Eberhardt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil II Venedig: Jacopo Bellini, 4 Bde., Berlin 1990.
- EISLER 1989: Colin Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989.
- ELEN 1995: Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach*, Leiden 1995.
- ESPLUGA 2011: Xavier Espluga, *First History of a Forged Inscription (CIL II 149*)*. A Joke about Cyriacus of Ancona by Francesco Contarini (1450 circa), in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 176, 2011, S. 295–300.
- FAIETTI 2008a: Marzia Faietti, *Mantegna's Line. Beyond Vasari's Terza Maniera*, in: *Renaissance Theory*, hg. von James Elkins und Robert Williams, New York/London 2008, S. 376–385.
- FAIETTI 2008b: Marzia Faietti, *Disegni italiani a penna del Quattrocento. Forme e significati*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, S. 45–72.
- FORTINI BROWN 1992: Patricia Fortini Brown, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in: *Artibus et Historiae* 13, 1992, S. 65–84.
- FORTINI BROWN 1997: Patricia Fortini Brown, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven/London 1997.
- FRIEDRICH 2002: Ugo Friedrich, *Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts*, in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, hg. von Christel Meier, München 2002, S. 391–408.
- GALLERANI 1999: Paola Isabella Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, in: *Aquileia Nostra* 120, 1999, S. 177–214.
- GOLUBEW 1908/1912: Viktor Golubew, *Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis*, 2 Bde., Brüssel/Paris 1908/1912.
- GRAMACCINI 1982: Norberto Gramaccini, *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea* 1, 1982, S. 27–53.

- GRAVE 2014: Johannes Grave, Allegorisierung durch Ikonisierung? Architekturen bei Jacopo und Giovanni Bellini, in: Die Oberfläche der Zeichen. Bildallegorien der frühen Neuzeit in Italien und die Hermeneutik visueller Strukturen, hg. von Klaus Krüger, Paderborn 2014, S. 77–95.
- GRÜNER 2012: Andreas Grüner, Archäologie als Kapital. Die medialen Strategien des Cyriacus von Ancona (1390–1452), in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 63, 2012, S. 7–36.
- GUDELJ 2015: Jasenka Gudelj, Dialoghi Quattrocenteschi. Arco dei Sergii nell'interpretazione di Jacopo Bellini, in: Scripta in honorem Igor Fisković. Festschrift on the Occasion of His 70th Birthday, hg. von Miljenko Jurković und Predrag Marković, Zagreb 2015, S. 283–290.
- HERMAN 2011: Nicholas Herman, Excavating the Page. Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460–1520, in: Word & Image 27, 2011, S. 190–211.
- KEMP 1974: Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219–240.
- LARGIER 2011: Niklaus Largier, Das Buch als Experiment. Georges Bataille liest Angela von Foligno, in: Buchkultur und Wissensvermittlung im Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Andreas Gardt, Mireille Schnyder und Jürgen Wolf, Berlin 2011, S. 87–97.
- LEHMANN-BROCKHAUS 1990: Ursula Lehmann-Brockhaus, Die Fama Jacopo Bellinis. Der Künstler im Spiegel von Zeitgenossen und Nachwelt, in: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Jacopo Bellini, hg. von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Berlin 1990, Bd. II-5, S. 18–33.
- LOGEMANN 2009: Cornelia Logemann, Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der Vie de Saint Denis 1317 und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, Köln 2009.
- MARIANI CANOVA 1972: Giordana Mariani Canova, Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre, in: Arte veneta 26, 1972, S. 9–30.
- MORÉT 2008: Stefan Morét, Zur Technik von Antikennachzeichnungen im Quattrocento und frühen Cinquecento. Technik und Funktion im Wandel, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 52, 2008, S. 23–44.
- MÜLLER 2010: Rebecca Müller, Einleitung zum Leben der Maler Jacopo, Giovanni und Gentile Bellini, in: Giorgio Vasari, Das Leben der Bellini und des Mantegna, übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Rebecca Müller, Berlin 2010, S. 9–16.

- NESSLRATH 2014: Arnold Nesselrath, Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert, Mainz 2014.
- PARKES 1976: Malcolm Beckwith Parkes, The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book, in: Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt, hg. von Jonathan J. G. Alexander, Oxford 1976, S. 115–141.
- PETRARCA/MAURACH 2014: Francesco Petrarca, On Panel Painting and Sculpture: De tabulis pictis; De statuis, aus: De remediis utriusque fortunae, hg. und übersetzt von Gregor Maurach, kommentiert von Claudia Echinger-Maurach, in: fontes 78, 2014 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2209>)
Letzter Zugriff: 27.03.2019.
- REUDENBACH 2009: Bruno Reudenbach, Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher, in: Codex und Raum, hg. von Stephan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch und Peter Strohschneider, Wiesbaden 2009, S. 59–84.
- REUFER 2015: Claudia Reufer, Eine aus Linien aufgebaute Bildwelt. Die Zeichnungsbücher aus der Werkstatt Jacopo Bellinis, in: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger, Wiesbaden 2015, S. 393–413.
- REUFER (in Vorbereitung): Claudia Reufer, Artikulation und Generierung bildlichen Wissens in den Zeichnungsbüchern aus der Werkstatt Jacopo Bellinis, Diss. FU Berlin 2016 (Publikation in Vorbereitung).
- RICCI 1903: Corrado Ricci, I dipinti di Iacopo Bellini, in: Emporium 18, 1903, S. 345–354.
- RIDOLFI/VON HADELN 1914: Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell'arte, hg. von Detlev Freiherr von Hadeln, Bd. 1, Berlin 1914.
- ROSAND 2002: David Rosand, Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2002.
- SAXL 1940/41: Fritz Saxl, The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4, 1940/41, S. 19–46.
- SCALAMONTI/MITCHELL 2015: Francesco Scalamonti, The Life of Cyriac of Ancona, in: Cyriac of Ancona. Life and Early Travels, hg. und übersetzt von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, London 2015, S. 2–171.
- SCHELLER 1995: Robert W. Scheller, Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle-Ages ca. 900–ca. 1470, Amsterdam 1995.

- SCHULZ 2015: Christoph Benjamin Schulz, *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim/Zürich/New York 2015.
- STALLYBRASS 2002: Peter Stallybrass, *Books and Scrolls. Navigating the Bible*, in: *Books and Readers in Early Modern England. Material Studies*, hg. von Jennifer Andersen und Elizabeth Sauer, Philadelphia 2002, S. 42–79.
- STEINER 1994: Reinhard Steiner, *Formen der Unordnung. Über Drôlerien im Mittelalter*, in: *Studien zur Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 505–513.
- TRIPPE 2010: Rosemary Trippe, *Art of Memory. Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's Collectio antiquitatum*, in: *Art History* 33, 2010, S. 766–799.
- WAAGEN 1857: Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain, Supplement*, London 1857.
- WINDOWS 2000: Peter Windows, *Jacopo Bellini's Drawings and Their Artistic and Intellectual Context, with Particular Reference to Venetian and Paduan Humanism*, unveröffentlichte Diss. University of Central England, Birmingham. Birmingham Institute of Art and Design 2000, <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.325508>.
- WINDOWS 2014: Peter Windows, *Gabriele Vendramin's ›disegni divini‹. The Anatomy of an Early Collection of Drawings*, in: *Journal of the History of Collections* 26, 2014, S. 1–19.

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

Storia dell'arte in figure.

I libri di disegni di padre Resta in Italia

Molto si è scritto di recente sulla figura di padre Sebastiano Resta (Fig. 1), tanto da poter affermare che si sta attuando una vera e propria rivalutazione di questo personaggio, sia nell'ottica del teorico che del *connoisseur*: l'oratoriano, tanto dileggiato dagli studiosi positivisti italiani, in particolare Pungileoni, Comolli e Tiraboschi, che lo accusavano di essere un «ciarlatano» giudicando le sue troppo facili attribuzioni di disegni a Correggio, fu parzialmente riabilitato sul versante teorico per le sue postille dal Cicognara, dal Bossi e dal Mongeri.¹ Dalla fine del Novecento notiamo un crescendo di studi a lui dedicati: da quelli di Wood nella metà degli anni '90 del secolo scorso, a quelli della Warwick, cui va il merito di aver dedicato al filippino un'interessantissima monografia incentrata sugli aspetti antropologici e sociali connessi al mercato dell'arte in Europa nel finire del Seicento, di cui Resta fu un protagonista indiscusso, preceduti nel 1982 da un affondo della Dunn sul ruolo svolto dal padre nell'organizzazione delle pale nella navata della Chiesa Nuova,² sino ai più recenti studi pubblicati da chi scrive e dal gruppo da me coordinato in merito ai fogli di scuola bolognese, lombarda, romana e dei fogli più antichi, i cosiddetti »primitivi«, per usare una terminologia cara alla scuola longhiana, studi che hanno visto la loro sintesi nella pubblicazione degli Atti di un convegno a lui dedicato in occasione del centenario della morte.³

L'improvvisa – e motivata – fortuna critica di questa simpatica figura di dilettante-collezionista del tardo Seicento si inquadra nel più vasto fenomeno del rinnovato interesse agli studi per il collezionismo di grafica in Italia, che sta portando alla luce tanti aspetti e figure cancellate dalla infausta conseguenza della quasi totale dispersione e alienazione all'estero di questo materiale. Tale successo è motivato dal fatto che finalmente sta riemergendo la posizione di assoluto rilievo che rivestì il Resta nel campo del collezionismo e del mercato del disegno in Italia, e anche in Europa, tra la fine del Sei e



1. *Jacob van Oost da un disegno di Carlo Maratti, Padre Resta sfoglia un album dei suoi disegni.* © Rijksmuseum, Amsterdam.

l'inizio del Settecento. Anche se le fonti antiche sottolineano la stima unanimemente riconosciutagli ai suoi tempi di esperto-conoscitore-mercante – per esserne certi, basta rileggere il celebre passo della lettera di John Talman »so well known in Rome and all over Italy for his skill in drawings, that it would be needless to say any more of him, than that these collections were made by him, and that through the whole work, he has abundance of observations (gathered by the application and experience of fifty years), no where else to be seen«⁴ e tener conto dell'alta stima lui tributata da Jonathan Richardson senior, che acquistò molti dei suoi

disegni – la sua figura non aveva più trovato il giusto posto nelle ampie trattazioni sul collezionismo in Italia in quei secoli, a cominciare da Haskell, che non lo nomina neppure. Ancora una volta dobbiamo a studiosi anglosassoni l'inizio di questo riscatto critico: la Warwick infatti riprendeva il giudizio equilibrato espresso da Popham in merito alle sue attribuzioni »facili« – »he gives the impression of credulity and wrongheadedness rather than of dishonesty« –, seguito anche dal Grassi, dalla Fusconi e dalla scrivente su quelli che, in modo antistorico, vengono considerati gli »errori« di Resta.⁵

Il breve accenno alla rinnovata fortuna critica di Resta, che si può ben dire ha trovato la sua massima affermazione internazionale nei due progetti promossi contemporaneamente da due Università, quella di Roma Tor Vergata e quella di Magonza, è la premessa necessaria per entrare nel vivo del mio intervento: cioè la grande abilità di Resta non solo di raccogliere disegni,

ma di assemblarli in volumi, in una sorta di *display* che mirava a ricostruire l'evoluzione e lo sviluppo del disegno nelle varie scuole italiane, dal Cinquecento al Seicento, con una chiarezza espositiva – nonostante le frequenti ›cadute‹ sull'attribuzione – che anticipa la visione del Luigi Lanzi. Le ricerche da me avviate, agevolate da una buona dose di immeritata fortuna, hanno portato a risultati davvero imprevedibili: il ritrovamento nelle collezioni pubbliche italiane di due volumi riuniti da Resta ancora intatti, il *Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro pittorico* rintracciato da Giulia Fusconi e dalla scrivente nei fondi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e il *Libro d'Arabeschi* felicemente ritrovato nei fondi della Biblioteca Comunale di Palermo,⁶ che vanno ad aggiungersi ai due già noti e pubblicati, la *Galleria Portatile* nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e *Correggio a Roma* al British Museum.⁷ Questi libri sono rimasti integri perché conservati in biblioteche e trattati come codici, sfuggiti quindi alla mania di sciogliere i volumi di disegni in nome di un mal inteso principio di conservazione dei fogli più rappresentativi, secondo una ›moda‹ che ha devastato le più importanti raccolte conservate nei Gabinetti di tutta Europa all'inizio del secolo scorso, a cominciare dai libri di disegni di Baldinucci al Département des Arts Graphiques del Louvre a Parigi, sino a quelli del fondo Cavaceppi-Pacetti nel Kuperferstichkabinett di Berlino e quelli del Fondo Corsini nell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma. Già nel Settecento Jonathan Richardson⁸ si lanciava alla condanna della pessima abitudine di smembrare i libri di disegni antichi, dettata spesso dal mercato, perché il teorico inglese era consapevole che in tal modo si veniva a perdere irrimediabilmente il *display* voluto dal collezionista, cioè il criterio e la storia che questi aveva voluto ricostruire nella *mise en page* dei vari fogli, organizzati nelle pagine dei suoi volumi secondo un preciso criterio. E' questa la ragione che spinse Richardson a copiare tutte le postille apposte da Resta sotto i disegni nei 16 volumi da lui assemblati, poi venduto al vescovo Marchetti (Tafel 14), ed infine acquistati da Lord Somers in Inghilterra, prima dello smembramento e della successiva dispersione dei fogli avvenuta nella vendita della collezione Somers a Londra nel 1717.⁹

Per accennare agli argomenti affrontati da Resta nei suoi libri, nel *Libro d'Arabeschi* alla Biblioteca Comunale di Palermo (Tafel 15), composto da più di 300 disegni decorativi – da grottesche a studi dall'antico, a progetti di decorazione per volte, ad oreficerie – da lui raccolti a Roma e spedito nel 1689 a Palermo al suo amico oratoriano padre Giuseppe Del Voglia, anch'egli dilettante



2. Pagina del *Piccolo Preliminare all'Anfiteatro Pittorico*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

di disegni, il padre filippino aveva tracciato la storia della decorazione in Italia, con grande anticipo sul gusto di collezionare studi d'ornato, proprio di architetti e collezionisti nordici del secolo successivo.¹⁰ Nel *Piccolo Preliminare* della Biblioteca di Roma (Fig. 2) invece, che ha un carattere più didattico ed è rivolto ai giovani intendenti d'arte, egli descrive le tappe per la formazione dei giovani artisti indirizzandoli a copiare l'antico, Raffaello e Polidoro, senza dimenticare Annibale Carracci e Pietro da Cortona, dimostrando un'ampiezza di vedute maggiore del teorico classicista Bellori, suo contemporaneo, in quanto considera Cortona il padre dell'età moderna.

Non va dimenticato infine che nel 1684 Resta aveva inviato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano una cartella di splendidi studi dall'antico di Rubens¹¹ con la precisa finalità che venissero utilizzati come modelli di studio dai pittori dell'Accademia milanese, che non

potevano esercitarsi dall'antico per mancanza di originali, diversamente da quanto avveniva a Roma.

Questi tre importanti volumi ancora integri vanno ad aggiungersi alla ben nota *Galleria Portatile* conservata all'Ambrosiana (Fig. 3), pubblicata varie volte in fac-simile e con commento critico di Giulio Bora nel 1976, di cui si prevede una prossima riedizione aggiornata a cura di vari studiosi. Questi quattro codici documentano, nella loro unicità, che l'Italia – nonostante le dispersioni, i furti e le ruberie perpetrate negli anni al nostro patrimonio, che sempre lamentiamo – detiene il primato della presenza di libri di disegni Resta

fior **MASACCIO** nel
 secolo seguente a quello, in cui
 Gioto, cioè nato nell'anno
 1417 — morì nel 1443.
 Fu il Primo, che purgò le gottaggini
 rimaste ancora ne' suoi Antecessori

Anversa, da Masaccio non fu studiato da suoi scolaro sino a Pietro Perugino, ma anco da Leonardo, da Michel. Ling., Raffaele



Ritratto dell'Abbate Panormitano, che nella sua Academia in Siena spiega a suoi
 Discepoli il Jus Canonico. Nel Concursio di questa pergamena uedi le parole manu-
 scritte in que' tempi prima dello Stampar del capo Ecclesias. 13. quest. 1. della Decime
 douate al Parochi preso dall'Epistola 2. di Papa Dionisio a Venens Venensio, e se
 uedrai il Decreto, del Dottore Gratiano, osservarai, che doppo suone e li più antichi, uo-
 sta notato il Panormitano per commentatore di questo Capitolo.
 Io suppongo, che chi ordina la copia manuscritta di questo Decreto di Gratiano con questi
 ornamenti di Pittura fu qualche sig. di que' tempi che uo usate impiegare la Pittura di
 Masaccio e mostraro inuicem la grande stima che meritaua il Panormitano, siome anco adesso
 tiene de' primi luoghi la sua Autorità. Ne' suoi libri stampati il suo Ritratto non c'è, onde
 sarà più grato d'auerlo qui.
 La Lettura di Seneca tenne nell'anno 1425. sotto Martino V. ma questo manuscritto fatto doppo
 in tempo di Papa Eugenio IV. col quale concorda la somiglianza del Aquarone Ritratto, salte-
 nei Utratti de' Papi Stampati non si uede in profilo come qui, e parimente concorda l'età di Mas-
 accio, il quale nato nel 1417 era ancor fanciullo quando attualmente seggia in sedia Panormitano
 nel 1425. in tempo poi d'Eugenio fatto Papa nel 1431 era Masaccio in questa sua Persephone di
 pittura onde potè ben seruire chi li ordina d'istruire tal Manuscritto

IL PANORMITANO fu huomo inuicem non solo nella dottrina ma anco per i gradi che tenne. Di
 lettore dell'Università di Siena fu fatto Abbate Comendatario d'un Abbatia di S. Benedetto in Reggio, di poi, uicario
 di Palermo poi Cardinale, e mandato con Lodouico Pontano orator Canonico anch' egli al Concilio di Basilea, e
 allora per molti contributi dell'Opera sua gli concludo, difeso poi da suoi i concilio quali sommo li uedono
 quindi un giusto zelo dell' ecclesiastica Autorità.



Il Ritratto e d'Eugenio IV. inuicem Venetiano. Fu nel Concursio uo. con le parole del c. 23. qua. d. 13.
 q. 2. che parla dell'acqua de' morti e ne capitoli antecedenti ha uera parlato di altri uerbi in secuti di Seneca.

3. Pagina dalla Galleria Portatile, Milano, Biblioteca Ambrosiana (da Giorgio Fubini, Cento Tavole del Codice Resta, Milano 1955).

conservati intatti. Il solo volume intitolato *Correggio a Roma* confluito intatto al British Museum di Londra, pubblicato dal Popham nel 1958, non è davvero in grado di competere per importanza e integrità con i tre menzionati di Milano, Palermo e Roma.

Nel 2001 scrivevo¹² che era giunta l'ora di sfatare l'opinione errata, ancora accreditata fra i più noti studiosi di disegno, che la raccolta Resta, ad eccezione della ben nota *Galleria Portatile*, fosse confluita – e poi dispersa – nella sua quasi totalità in Inghilterra. Tale opinione era motivata probabilmente dal fatto che negli studi e nei cataloghi in Italia solo di recente è iniziato l'interesse alle provenienze dei disegni, anche per una grande collezione quale quella nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, mentre tale voce è sempre registrata nei cataloghi inglesi sin dall'inizio del secolo scorso. Questo «ritardo» ha fatto sì che solo ora si incominci a guardare alla provenienza dei nostri fondi con sempre maggior attenzione, con risultati sorprendenti per quanto riguarda disegni appartenuti a padre Resta, individuabili in base ai suoi caratteristici montaggi a doppia riquadratura a penna, e alle scritte a penna, vergate con la sua grafia riconoscibile, piene di notizie, pettegolezzi ed informazioni interessanti. In base a questi indizi abbiamo potuto individuare un piccolo nucleo confluito nel settecentesco Fondo Corsini oggi nell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, nonché la presenza di vari fogli con scritte del nostro nel Gabinetto dei disegni di Capodimonte a Napoli,¹³ lì finiti per chissà quale via, facenti parte forse di uno dei volumetti della celebre raccolta di Gaspar de Haro y Guzmàn, Marchese del Carpio, secondo la plausibile ipotesi avanzata da Mario Epifani, Viceré di Napoli dal 1682, che utilizzò il padre filippino come consulente per sistemare i suoi volumi di grafica.¹⁴

Ai nuclei considerati sopra, si sono aggiunte altre due importanti scoperte nelle maggiori collezioni grafiche italiane, che vanno ad arricchire il numero dei volumi Resta presenti in Italia sin dalla fine del Seicento, purtroppo malauguratamente smembrati e sciolti: il primo nei fondi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e l'altro nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi a Firenze. Già nel 1989¹⁵ avevo avuto modo di individuare nelle raccolte veneziane alcuni fogli sparsi provenienti da un volumetto assemblato da Resta, riuscendo addirittura in pochi casi a ricostruire le pagine in cui essi erano stati posizionati dall'oratoriano, cioè il *display* dei disegni all'interno di quel tomo: si trattava di una pagina con copie da Giulio Romano, altre pagine con studi da lui attribuiti a Poussin (Fig. 4) e a Guercino, un'altra ancora con una fontana originale

dell'Algarði e un santo ingnocchiato di Maratti.¹⁶ La conferma della ricostruzione da me avanzata nel 1989 mi è stata fornita nel 2008¹⁷ quando ho rintracciato in un taccuino di studi del pittore lombardo Giorgio Bonola (1657-1700), intitolato *Sfogliazzo disegnativo*, le copie dalle pagine assemblate da Resta: lì infatti vi è la prova di come il filippino avesse posizionato i suoi disegni, in particolare quelli di Poussin, di Guercino e dell'Algarði, che interessavano particolarmente il copista Bonola.¹⁸ Il rinvenimento dello *Sfogliazzo* ha dato anche la possibilità di mettere a fuoco ulteriori passaggi di proprietà di quel tomo: nel suo viaggio in Lombardia compiuto nel 1690 in compagnia dell'amico pittore

Giuseppe Passeri (1654-1714), Resta aveva incontrato il Bonola, da lui protetto anni prima a Roma, al quale aveva recato - in dono? - un libro di disegni, forse in »compenso« per il celebre cartone di Leonardo raffigurante la *Sant'Anna* che i due Bonola, padre e figlio, implicati nel mercato, avevano affidato all'oratoriano, speranzosi che questi a Roma avrebbe potuto venderlo a miglior prezzo.¹⁹ Quel libro di disegni è identificabile, con ampio margine di certezza, in quello smembrato oggi nelle raccolte veneziane. Il resto della storia del piccolo volume è nota: nella prima metà del Settecento, gli eredi Bonola lo vendettero al collezionista di grafica Vincenzo De Pagave (1722-1803), fine intenditore e studioso d'arte, alla cui morte passò nel 1807 a Giuseppe Bossi, noto pittore neoclassico che aveva messo insieme una splendida raccolta



4. Ricostruzione di una pagina dal tomo Resta-Bonola, *Disegni attribuiti a Poussin, Venezia, Gallerie dell'Accademia*. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

di grafica, acquistata nel 1818 dall'abate veneziano Luigi Celotti, passata poi nel 1822 al governo austriaco per costituire il fondo di studio per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, allora in fondazione.²⁰

Ma la più recente e significativa aggiunta di un altro libro di disegni Resta è quella al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi a Firenze: individuato da Giovanni Agosti nel 2001 sciolto tra quei ricchi fondi, ricostruito dalla Petrioli Tofani, è stato pubblicato integralmente da Francesco Grisolia nel suo recente contributo monografico, anticipato in questa sede.²¹ La storia è nota: grazie all'illuminato intervento di Giuseppe Pelli Bencivenni, è confluito nelle raccolte fiorentine il tomo antologico di Resta dal titolo *Trattenimenti pittorici*, con disegni appartenenti a varie scuole italiane dal tardo Quattrocento (con attribuzioni poco attendibili) sino alla fine del Seicento: tra questi si segnalano fogli assai significativi e di sicura autografia di Correggio, Carpaccio, Annibale Carracci e Nicolas Poussin, più volte pubblicati e considerati tra i capolavori di questi artisti in quella pur ricchissima collezione. Quest'episodio non solo ha aperto un inesplorato sentiero di ricerca sulla ricostruzione delle raccolte Resta proprio nella maggiore raccolta di grafica italiana, sinora ritenuta immune da ›infiltrazioni restiane‹ nonostante le presenze già viste tra i fogli Santarelli di scuola romana del Seicento, ma ha definitivamente sfatato il pregiudizio della dispersione sul solo territorio inglese, cui accennavo sopra. Lo studio dei disegni dei *Trattenimenti*, felicemente concluso da Grisolia, ha comportato un lungo lavoro di identificazione non sempre facile, nonostante la descrizione precisa del Pelli Bencivenni, in quanto il volume è stato malauguratamente smembrato e diviso tra le più varie attribuzioni di Resta e dei conservatori successivi. Ci auguriamo che tale sciagurata operazione pseudo-conservativa abbia fatto il suo tempo, perché ha provocato tanti danni cancellando le provenienze di molti fondi collezionistici di disegni, causando la definitiva dispersione di montaggi dei fogli, delle preziose scritte di Resta sulle pagine dei volumi (oggi sono recuperabili solo le scritte apposte sui fogli) e soprattutto – danno ancora più grave – la sequenza dei disegni nel volume che per il padre oratoriano non era mai casuale, ma rispondeva ad un preciso disegno mirato a focalizzare un aspetto della storia dell'arte, dimenticato o penalizzato dalla critica classicistica imperante ai suoi tempi.

Ma quale possibilità aveva Resta di divulgare ad un più vasto pubblico la sua visione della storia dell'arte in figura, ricostruita nel *display* dei suoi libri di disegni? L'oratoriano, noto per le sue velleità teoriche mai realizzate, ma

ben consapevole del ruolo di *leader* nella storia del disegno da lui ricoperto in Italia e in Europa ai suoi tempi – nel suo studio transitavano artisti, committenti, collezionisti, teorici e quant'altri per prendere visione dei suoi volumi – e che tanta cura aveva dedicato nell'organizzare la sequenza dei fogli nei suoi volumi, in varie occasioni attesta la volontà di dare alle stampe i suoi disegni più importanti. Considerando la destinazione privata e la circolazione limitata dei suoi volumi, trattandosi di esemplari unici in quanto disegni, la ricostruzione della «sua» storia dell'arte poteva essere visualizzata solo attraverso una traduzione grafica. Nel caso del celebre tomo intitolato *Felsina vindicata contra Vasarium*, che a pieno titolo abbiamo fatto rientrare nella polemica antivasariana che caratterizzò la storiografia artistica italiana nel Seicento,²² era sua intenzione far incidere alcuni disegni del libro, seguendo anche il consiglio dell'amico erudito Raffaele Fabretti, come confessa lui stesso al suo maggior acquirente, il vescovo Marchetti: «sarebbe veramente da stamparsi e farne presto delle doppie, perché invenzione più bizzarra e nuova, e forse, non è mai uscita dal pensiero pittoresco d'huomo, non solo praticamente, ma neanche speculativamente». ²³ E questo non solo al fine di guadagnare di più nella vendita del tomo, come avverrà poi nel 1707 per il *Parnaso* e *l'Arte in tre stati*, di cui pubblicò l'indice a stampa, ma perché voleva lasciare un documento del suo pensiero, tradendo così un'ambizione letteraria che non gli dovette essere del tutto estranea. Ma l'operazione aveva costi proibitivi, perché gli intagliatori si facevano pagare caro, e quindi Resta desistette dal suo progetto, così come farà vari anni dopo per la *Galleria Portatile*, di cui aveva già fatto copiare i disegni a suo avviso più significativi dal Passeri. Graf ha rintracciato tali studi nel Kunstmuseum a Düsseldorf,²⁴ sicuramente destinati ad essere incisi, ai quali si può aggiungere un'altra copia sempre di Passeri nella collezione Puech ad Avignone, tratta dal celebre foglio di Annibale Carracci con la *Traditio clavium* oggi a Chatsworth.²⁵

Note

- 1 Per non ripetersi, e fornire invece una bibliografia aggiornata, si rinvia alla voce biografica dedicata a Sebastiano Resta nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: PIZZONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016.
- 2 DUNN 1982; WOOD 1996; WARWICK 2000.
- 3 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011 e 2013; BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; PIZZONI 2018.
- 4 Questo celebre brano della lettera di John Talman a Dean Aldrich della Christ Church di Oxford nel 1710, è stata pubblicata per intero da POPHAM 1936/37, p. 4-6.
- 5 POPHAM 1936/37, p. 13; FUSCONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983/84, p. 247; WARWICK 2000, p. 76, con ampia bibliografia precedente.
- 6 FUSCONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983/84; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.
- 7 RESTA/POPHAM 1958 e BORA 1976. A questi due tomi intatti vanno aggiunti: il taccuino di Figino (POPHAM 1958), e la cartella di studi dall'antico di Rubens all'Ambrosiana (FUBINI/HELD 1964).
- 8 GIBSON-WOOD 2003, p. 160.
- 9 Cfr. WARWICK 2000; GIBSON-WOOD 2003, con bibliografia precedente.
- 10 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.
- 11 FUBINI/HELD 1964.
- 12 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 60-69.
- 13 La presenza di disegni con scritte Resta in un volume a Roma è stata indicata da FUSCONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983/84, p. 245, con un lungo elenco dettagliato alla nota 59; altri nelle collezioni del Gabinetto dei Disegni del Museo di Capodimonte li ho segnalati in una nota del mio saggio: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, p. 183, nota 26. Infine fogli Resta-Del Carpio provenienti da un volume sciolto nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da me anticipata nella recensione alla mostra di FISCHER PACE 1997 (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999, p. 296 e nota 10), in cui fornivo un primo elenco dei disegni Resta individuabili in base alle scritte inconfondibili, poi approfonditi da chi scrive (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008a).
- 14 Ibidem; EPIFANI 2017, p. 314 sg.
- 15 PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989.
- 16 Per ulteriori indicazioni più precise, e per non ripetersi, si rinvia a eadem 2008b, p. 43-47, fig. 10-27.
- 17 PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 11-17; eadem 2008b, p. 40-47, in cui spiegavo la genesi del volume, lo scambio con Bonola padre e figlio, il presunto dono del libro di disegni in «compenso» del cartone di Leonardo, che Resta ebbe da Bonola per venderlo a Roma o a Marchetti a Pistoia.
- 18 Si rinvia a ibidem, p. 43-47, fig. 10-27, per i confronti tra i disegni oggi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e quelli copiati nello *Sfogliazzo* di Bonola, conservato in collezione privata.
- 19 Per la ricostruzione delle vicende collezionistiche e attributive di questo celebre cartone, oggi scomparso, si rinvia a ibidem, p. 36-40; DELIEUVIN 2012, p. 91, 100-102; GRISOLIA 2018.
- 20 NEPI SCIRÈ 1982, p. 11-24; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008b, p. 44-46.
- 21 AGOSTI 2001, p. 14; PETRIOLI TOFANI 2014; si rinvia per l'identificazione, lo studio e la ricostruzione puntuale del volume al saggio di Francesco Grisolia in questo volume.

- 22 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013.
- 23 SACCHETTI LELLI 2005, p. 83; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 46.
- 24 GRAF 1996, p. 529–547, argomento ripreso nella recensione al catalogo da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996.
- 25 Il disegno di Passeri copia dal foglio di Annibale è pubblicato da S. Prospero Valenti Rodinò in BÉGUIN/DI GIAMPAOLO 1998, cat. 91.

Bibliografia

- AGOSTI 2001: Giovanni Agosti (a cura di), *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001.
- BÉGUIN/DI GIAMPAOLO 1998: Sylvie Béguin e Mario Di Giampaolo (a cura di), *Dessins de la Donation Marcel Puech*, Napoli 1998.
- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma 2017.
- BORA 1976: Giulio Bora (a cura di), *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.
- DELIEUVIN 2012: Vincent Delieuvin (a cura di), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra Parigi, Parigi et al. 2012.
- DUNN 1982: Marilyn Dunn, *Father Sebastiano Resta and the Final Phase of the Decoration of S. Maria in Vallicella*, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, p. 601–622.
- EPIFANI 2017: Mario Epifani, *Resta e il disegno napoletano*, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 303–328.
- FISCHER PACE 1997: Ursula Fischer Pace, *Disegni del Seicento romano*, Firenze 1997.
- FUBINI/HELD 1964: Giorgio Fubini e Julius Held, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, in: *Master Drawings* 2, 1964, p. 123–141.
- FUSCONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983/84: Giulia Fusconi e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, in: *Prospettiva* 33/36, 1983/1984, p. 237–256.
- GIBSON-WOOD 2003: Carol Gibson-Wood, *«A judiciously disposed collection»*. Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, a cura di Christopher Baker, Caroline Elam e Genevieve Warwick, Aldershot et al. 2003, p. 155–171.

- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: *Ars naturam adiuuans*. Festschrift für Matthias Winner, a cura di Victoria von Flemming e Sebastian Schütze, Magonza 1996, p. 529–547.
- GRISOLIA 2018: Francesco Grisolia, Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari, in: *Notizie di pittura raccolte da padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi ed altri corrispondenti*, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma 2018, p. 120–147.
- NEPI SCIRÈ 1982: Giovanna Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, Milano 1982.
- PETRIOLI TOFANI 2014: Annamaria Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, trascrizione e commento, Firenze 2014.
- PIZZONI 2018: Maria Rosa Pizzoni (a cura di), *Notizie di pittura raccolte da padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi ed altri corrispondenti*, Roma 2018.
- PIZZONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016: Maria Rosa Pizzoni e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastiano Resta, in: *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 87, Roma 2016 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-resta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-resta_(Dizionario-Biografico)/) – 4.12.2019].
- POPHAM 1936/37: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and His Collections, in: *Old Master Drawings* 11, 1936/37, p. 1–19.
- POPHAM 1958: Arthur Ewart Popham, On a Book of Drawings by Ambrogio Figino, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 20, 1958, p. 266–276.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Disegni romani, toscani e napoletani. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1989.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, recensione a Dieter Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, Düsseldorf 1995, in: *Storia dell'Arte* 88, 1996, p. 376–383.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta, in: *Pietro da Cortona*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Milano 1998, p. 179–188.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, recensione a Ursula Fischer Pace, *Disegni del Seicento romano*, Firenze 1997, in: *Master Drawings* 37, 1999, 3, p. 294–299.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Postille a padre Sebastiano Resta, in: *Paragone* 52, 2001 (2002), p. 60–86.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008a: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio, in: *Master Drawings* 46, 2008, p. 3-35.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008b: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastiano Resta: un modello da imitare, in: *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di Giulio Bora, Maria Teresa Caracciolo e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2008, p. 28-47.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi, in: *Forme e storia*, a cura di Walter Angelelli e Francesca Pomarici, Roma 2011, p. 553-562.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la *Felsina vindicata contra Vasarium*, in: *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, p. 45-89, 175-189.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, a cura di Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Art of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WOOD 1996: Jeremy Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, in: *Master Drawings* 34, 1996, p. 3-71.

Francesco Grisolia

Sebastiano Resta e la regia del Disegno. Il caso dei *Trattenimenti pittorici* agli Uffizi

»Mi piacerebbe che il mio libro fusse una bomba
in Madrid per la conseguenza maggiore«¹

Occorre una premessa sul padre oratoriano Sebastiano Resta (1635–1714) e i suoi libri di disegni, di aiuto per comprendere l'album in questione, intitolato *Trattenimenti pittorici*, e l'impatto di livello europeo che ebbero questi volumi in seguito alla loro circolazione.² Nativo di Milano e attivo per tutta la vita a Roma presso la sede della Chiesa Nuova dalla seconda metà del Seicento fino all'inizio del Settecento, Resta sta emergendo sempre più come una figura cruciale nella storia del collezionismo e della critica d'arte ed è oramai considerato un precursore della moderna *connoisseurship* del disegno.³ Una sua peculiarità, ribadita con forza dalle ricerche in corso, è nel fatto che egli si avvicinasse ai disegni sempre da un punto di vista strettamente storiografico, ordinandoli in volumi tematici in modo da comprendere e da far comprendere il percorso storico-artistico di un'epoca, di una scuola, di uno o più artisti. Resta infatti raccolse non meno di 5000 disegni, in gran parte divisi e assemblati in oltre 30 volumi, o libri come egli era solito definirli. Ogni libro di disegni, di cui si affronterà in questa sede un esempio specifico, possedeva una propria identità, essendo stato concepito con precisi obiettivi critici e per un determinato destinatario, su tutti Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo e principale acquirente.⁴

Oltre a quelli giunti a noi integri, come la *Galleria Portatile* della Biblioteca Ambrosiana di Milano, il *Correggio a Roma* conservato a Londra nel British Museum, il *Libro d'Arabeschi* della Biblioteca Comunale di Palermo e altri, vanno ricordati i cosiddetti album Resta-Marchetti-Somers, andati smontati e dispersi in Inghilterra a inizio Settecento. Tuttavia qualcuno, molto probabilmente l'allora curatore della collezione di Lord John Somers, ovvero il noto

collezionista e scrittore d'arte Jonathan Richardson Sr. in persona, ebbe l'intuizione di far trascrivere prima della vendita (1717) tutte le note apposte da Resta all'interno degli album, contrassegnando sia i volumi sia la sequenza dei fogli, gli uni con una lettera e l'altra con il numero progressivo dei disegni, riportando il tutto nel ms Lansdowne 802 oggi nella British Library.⁵ Non è dunque arduo intuire la rilevanza di questa dispersione per la diffusione e per la ricezione dei numerosi fogli, delle annesse iscrizioni di Resta e dei suoi metodi nel mondo del collezionismo inglese ed europeo del tempo e nel corso dei decenni successivi.

A seguito degli approfondimenti sugli album dell'oratoriano, dell'incrocio dei dati ricavabili dalle sue postille ai testi della storiografia artistica e dal suo epistolario, si può affermare che nei commenti ai disegni e in merito agli artisti egli non esitasse a replicare le proprie osservazioni su autori e opere, spesso nella medesima forma a meno che non si fosse aggiornato per mezzo di documenti e fonti di vario genere, tra cui informazioni reperite sul posto, oppure grazie a intuizioni personali derivanti anche da una lettura stilistica. Si trattava di formule che evidentemente riteneva efficaci nell'opera di persuasione del lettore – un vero e proprio ›spettatore‹ potremmo definirlo – dei suoi volumi di disegni, argomentazioni efficaci rivolte pure agli svariati personaggi con cui carteggiava o aggiunte ai testi a stampa da lui chiosati.

Trattenimenti pittorici

Un caso di studio degli album di disegni di padre Resta e dell'intreccio di tutti i filoni di indagine ad essi legati è offerto da un esemplare confluito agli Uffizi nel tardo Settecento, noto con il titolo *Trattenimenti pittorici*.⁶ In una prima e differente versione esso fu assemblato per essere proposto in vendita a Marchetti, ma a causa delle difficoltà economiche del vescovo venne dirottato dal filippino addirittura in Spagna, con il proposito di farne dono al re Filippo V per il tramite del pittore napoletano Francesco Tanca.⁷ Non è chiaro se questo incarico fu portato a termine e se l'album giunse effettivamente nelle mani del re. Dopo ulteriori e ancora oscuri passaggi, che vedono coinvolti il pittore francese Michel-Ange Houasse (1680–1730), al servizio del sovrano iberico, e un suo anonimo allievo attivo per il Principe delle Asturie, nel 1746 a Madrid il libro era in possesso del mercante fiorentino Giovanni Filippo Michelozzi, grazie al quale raggiunse Firenze. Qui nel 1779 fu acquistato per

la Real Galleria di Firenze dal direttore Giuseppe Pelli Bencivenni, confluendo nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, dove si trova tuttora, seppure del tutto smembrato a metà Ottocento e con i disegni sparsi all'interno della ricca collezione, spesso spostati sotto altro autore.⁸

Il libro è ricostruibile prima di tutto grazie alle descrizioni che ne fece Pelli Bencivenni in un fondamentale inventario manoscritto, al quale si aggiungono le testimonianze dello stesso Resta. Dalla precoce e pignola descrizione del direttore degli Uffizi, fautore di importanti acquisizioni e ordinamenti della raccolta per conto dell'illuminato Granduca Pietro Leopoldo di Lorena, sappiamo che il volume, al tempo composto di 121 carte per un totale di 135 disegni, esibiva un frontespizio ora perduto, recante il titolo:

»Trattenimenti pittorici raccolta di diversi disegni di molti valentuomini nell'arte della pittura, e scultura dal secolo del re Filippo IV di Francia fino a questo felice secolo del re Filippo V di Spagna fatta dal P[adre]. R[esta]. e da me F[ilippo]. M[ichelozzi]. riordinata, ripulita, ristaurata, e posta in buona vista per mio divertimento.«⁹

Inoltre Pelli riconobbe l'autore delle note manoscritte sulle pagine e nella descrizione aggiunse:

»Tomo I in folio con l'arme Michelozzi. In Madrid anno 1746.
Segue una dichiarazione del presente libro con un vago O iniziale nel di cui capo vi è un paese con figure acquerellato. D'alcuni ricordi che sono sotto i disegni vedo che la raccolta fu fatta dal P[adre]. Sebastiano Resta milanese dell'oratorio in Roma, gran dilettante di pittura fra il passato ed il presente secolo [...]«

A quelle citate si somma la testimonianza successiva e altrettanto importante del viaggiatore e scrittore tedesco Karl Morgenstern. Nel diario di un viaggio in Italia avvenuto nel 1809, pubblicato a Lipsia nel 1811 e in seconda edizione nel 1813, l'autore descrive anche il volume Resta-Michelozzi, consultato agli Uffizi in un momento in cui si conservava ancora integro, concentrandosi su alcuni pezzi.¹⁰ È una fonte che ha offerto molte conferme di identificazione, a volte di grande aiuto per individuare quei fogli la cui descrizione lasciata da Pelli Bencivenni non si è rivelata sufficiente e soprattutto per confermare la

sequenza voluta da Resta, apparentemente rispettata dal mercante-collezionista fiorentino: un ordinamento e un dialogo tra i disegni che rientrano a pieno titolo tra le capacità argomentative dell'oratoriano.

Grazie all'intreccio dei differenti campi di indagine su cui è orientato il progetto Resta, e quindi le ricerche sul volume in questione, l'identificazione dei fogli è stata totale.¹¹ I singoli disegni, inoltre, studiati in modo dettagliato, hanno riservato spesso sorprese e novità, sia attributive sia in termini di provenienza e di un corretto inserimento nel complesso ma affascinante mondo dell'indaffarato padre Resta.

I *Trattenimenti pittorici* mescolavano disegni di ogni epoca e scuola, seguendo uno svolgimento cronologico e rappresentativo dell'arte in Italia e non solo, ancor più se si considerano 38 esemplari precocemente sottratti.¹² Anche laddove le attribuzioni antiche non possono essere più accolte, va evidenziato che l'orientamento complessivo delle autografie proposte è generalmente più che valido, ovviamente considerando le conoscenze dell'epoca nel campo del disegno.

Come spesso avviene negli album restiani, i fogli di maggiore qualità e con le attribuzioni più corrette sono soprattutto quelli del Seicento e del primissimo Settecento, ma non mancano splendidi esempi del Quattro e Cinquecento.¹³ Troviamo studi assegnati a Masaccio e Donatello, Filippo Lippi e Andrea del Castagno, Piero della Francesca, lo Squarcione e Mantegna, Luca Signorelli e Lorenzo di Credi, il Perugino e Fra Bartolomeo, il Botticelli e Filippo Lippi, Andrea del Sarto con un suo caratteristico originale a matita rossa¹⁴ e il Pontormo. Altri furono inseriti sotto i nomi di Leonardo o della sua scuola, di Raffaello, tra cui uno oggi ritenuto autografo,¹⁵ e di Michelangelo. E ancora supposti studi di Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio, Giovan Francesco Penni e Giovanni da Udine, il Sodoma e Daniele da Volterra, Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Sansovino, un fine ed autentico Carpaccio, preparatorio per il *Sogno di sant'Orsola*,¹⁶ e un raro studio di Francesco Morone scambiato per Giovanni Bellini,¹⁷ presunti Tiziano e Tintoretto, Bassano e Veronese, fino a esempi della grafica del Seicento romano con un Bernini inaccettabile e un Algardi sicuro,¹⁸ Ciro Ferri, Andrea Sacchi e un caratteristico autografo a penna di Pierfrancesco Mola,¹⁹ terminando con originali di Carlo Maratti e Giuseppe Passeri.²⁰ Il tutto passando inevitabilmente per il Correggio, con un unico e ben noto foglio oggi generalmente accettato come autografo,²¹ e in maniera meno scontata e all'epoca audace attraverso i vari manieristi



2. Annibale Carracci, *Studio di Ercole*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 12425 F. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

centro-italiani, tra cui un autentico Francesco Salviati confuso con il Rosso Fiorentino²² e originali dei fratelli Zuccari (o reputati tali, cfr. fig. 1), di Francesco Vanni e Federico Barocci;²³ per emiliani come il Parmigianino e Pellegrino Tibaldi, quest'ultimo con il frammento autografo di un cartonetto o modello per l'*Adorazione dei Magi* nella Galleria Borghese di Roma,²⁴ o il Primaticcio, Lelio Orsi e un Daniele Porri da Parma oggi restituito a Lorenzo Costa il Giovane (Tafel 17);²⁵ per vari lombardi come i Procaccini, Francesco del Cairo e Ambrogio Figino,²⁶ fino agli immancabili Carracci e ai loro più noti eredi quali Francesco Albani, il Domenichino, il Guercino e Giacomo Cavedone. Tra i disegni assegnati da Resta ai Carracci si segnalano i due unici studi preparatori di Annibale per la Galleria Farnese conservati agli Uffizi, ovvero lo *Studio di*

Ercole (fig. 2) e lo *Studio di baccante nuda distesa*,²⁷ mentre di Ludovico, ma da Resta ascritto ad Annibale, lo studio di una *Figura nuda in scorcio per santa Susanna*.²⁸

La grande assente è la scuola napoletana, per la cui fortuna collezionistica e critica l'oratoriano ebbe, come noto, un ruolo di primo piano.²⁹ Sono invece rappresentati gli artisti non italiani: un foglio proposto come Dürer tuttora giudicato autografo³⁰ e altri di area tedesca, tre già riferiti a Poussin di cui ben due autentici,³¹ alcuni di ambito fiammingo-olandese con attribuzioni errate ma significative (Paul Brill, Pieter Brueghel, Adam Frans Van der Meulen),³² altri ancora ricondotti di recente ad artisti spagnoli (Patrizio Cajés, Eugenio Cajés, Alonso Cano) da Benito Navarrete Prieto.³³

Tra le attribuzioni restiane oggi rifiutate è possibile individuare varie copie e derivazioni con proposte a volte altisonanti, come quelle per disegni un tempo ascritti a Masaccio, Michelangelo, Raffaello e Correggio, ma realizzati a partire da loro opere. Si tratta di una questione complessa e spinosa, che ha molto condizionato in senso negativo la critica occupatasi di Resta nel Sette e Ottocento e da affrontare in altra sede. Va qui precisato che non è sempre possibile stabilire quanto l'oratoriano fosse consapevole della reale natura di questo genere di studi, ma leggendo iscrizioni e scambi epistolari, talvolta incentrati su questioni attributive e non di rado molto espliciti sulla tipologia di alcuni fogli, emerge di frequente la sua generale buona fede nel riconoscere e nel segnalare le copie. Queste erano da lui considerate utili a figurare l'invenzione di un determinato artista all'interno di un album in assenza dei suoi disegni, allo stesso modo delle stampe di traduzione che pure l'oratoriano inseriva per rendere completo il racconto storico-artistico lì illustrato.³⁴

La situazione odierna del volume è particolare, collocandosi a metà strada tra quelli giunti integri e gli album Marchetti, andati dispersi ai quattro venti nella suddetta vendita Somers. Sappiamo infatti che l'album fu rimontato da Michelozzi e che le iscrizioni di Resta apposte su pagine e montaggi furono trascritte e riportate dal collezionista fiorentino; si sono ovviamente conservate quelle presenti sui disegni stessi, in qualche caso anteriori al padre filippino, sebbene non si possano escludere operazioni di smarginatura. Inoltre già all'ingresso nelle Gallerie granducali mancavano all'appello 38 fogli, come desunse Pelli da un Indice di corredo all'album, andato purtroppo perduto, imputandone l'assenza alle vendite fatte da Michelozzi nel corso degli anni.³⁵



3. Ambito di Andrea Mantegna [Resta: Francesco Squarcione], Testa coronata di giovane donna (Eleonora d'Aragona?), Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 211 F. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

I disegni appartenuti ai *Trattamenti pittorici* appaiono oggi in condizioni tra loro molto differenti. La maggior parte è del tutto priva di montaggi, di iscrizioni o del foglio dell'album sul quale furono reincollati a partire dalla versione restiana. Una sessantina ha mantenuto, intere o più spesso sotto forma di tracce lungo i margini, le riquadrature a penna di Resta, a linea singola oppure doppia (Tafel 16, 17, fig. 1, 3, 4). Rari gli esemplari ancora valorizzati dall'originale montaggio dell'oratoriano, a volte parziale e a volte completo delle sue iscrizioni esplicative e didascaliche (Tafel 16).³⁶ Poche ma rilevanti, infine, sono le pagine dell'album tuttora integre, impreziosite dalla replica delle iscrizioni di Resta nella parte bassa della pagina, dove troviamo il disegno ancora riquadrato a penna e inserito nel rinnovato montaggio di gusto settecentesco pensato da Michelozzi, realizzato

con strisce di carta decorate a oro (in gran parte sbiadito) e a inchiostro marrone con penna e pennello a imitazione di una cornice (Tafel 17, fig. 1).³⁷ Da notare che i commenti si fanno via via più diradati per i fogli seicenteschi, come accennato di maggiore qualità e di più sicura assegnazione.

Non si può ad oggi risalire con certezza all'aspetto originario dell'album, ma quanto pervenuto consente di stabilire che l'allestimento complessivo e la quantità e la tipologia delle notule restiane non dovevano essere distanti da quelli, tuttora fruibili, della nota *Galleria Portatile*, visivamente più articolata.³⁸ Oltre che nel *display* «parlante», atto a illustrare e sviscerare identità e soprattutto relazioni della storia dell'arte traducendole in figura, Resta sembra

adottare un metodo autoptico anche nell'approccio attributivo, tentando non solo di risalire, insieme al lettore e con opportuni commenti e accostamenti, alla verità storico-artistica dei disegni inseriti, ma anche di ricostruirne la biografia collezionistica e di scovare il possibile nesso con le fonti a lui note. Non è questa la sede per visionare tutti i disegni dei *Trattenimenti pittorici*, ma alcuni gruppi o singoli fogli ci dicono molto sui criteri usati, sul rapporto tra le immagini, sull'interazione di queste ultime con il testo e in generale sui procedimenti critici celati dietro la personalissima ›ispezione oculare‹ del padre oratoriano.

Strategie e regie di padre Resta

Un esempio illuminante all'interno dell'album così ricostruito, rappresentativo di gran parte delle suddette strategie, è una serie di sei ritratti di personaggi della famiglia Sforza o ad essa legati, quasi tutti corredati di iscrizioni (non sappiamo se alcune siano andate ritagliate e perdute) e talvolta inseriti in montaggi realizzati da Resta a imitazione di vere e proprie cornici, con tanto di cartiglio didascalico atto a rafforzare il prestigio e la valenza attributiva dell'opera (Tafel 16).³⁹ A proposito di un presunto ritratto di Eleonora d'Aragona (fig. 3), già ritenuto dello Squarcione ed oggi dell'ambito di Mantegna, l'oratoriano scriveva in alto sul foglio: »La Fronda di Quercia ornamento della corona indica esser regalo di Sisto IV Della Rovere, e sarà fattura di Andrea del Verrocchio allora suo orefice divenuto poi scultore, poi pittore poi per picca di Leonardo lasciata la pittura e tornato alla statuaria.«⁴⁰ Per l'annotazione, relativa a un dettaglio della corona raffigurata e non al disegno, Resta tenne senza dubbio conto di quanto scritto da Giorgio Vasari nella Vita dello scultore fiorentino:

»[Verrocchio] lavorò di argento due storie nelle teste dello altar di San Giovanni, delle quali, quando elle furono messe in opera, acquistò lode e nome grandissimo. Mancavano in questo tempo in Roma alcuni di quelli Apostoli grandi che ordinariamente solevano stare in su l'altare in cappella del Papa con alcune altre argenterie che erano state disfatte; per il che fu per Andrea con gran favore di Sisto VIII, e condotto a Roma et allogato quel tanto che il Papa desiderava; et Egli tutto condusse a perfezzione con arte, diligenza et ingegno maraviglioso.«⁴¹

È questo il caso di un collegamento tra il testo vasariano (e quindi l'autorevolezza che tale testo e altri fonti offrivano) e i disegni inseriti in volume. Va notato che Resta, qui come altrove, non rimanda direttamente all'aretino: le sue sono informazioni elaborate anche grazie a questo genere di letteratura e, quando opportuno, inserite a corredo delle opere, giungendo in tal modo a narrare la storia dell'arte per mezzo del disegno con l'intento, non sempre ben attuato, di comprenderla al meglio e di ricostruirla.

Quello di Resta lettore e postillatore dei testi della storiografia artistica è, come accennato, un aspetto basilare delle attività del personaggio e dunque delle nostre valutazioni.⁴² Le connessioni con e tra le numerose iscrizioni apposte intorno ai disegni sistemati nei diversi volumi sono tali da poter asserire che per la corretta comprensione degli album Resta e del ruolo da lui assunto nel campo della storiografia e della critica del tardo Sei- inizio Settecento non si può ormai prescindere dalle sue eterogenee annotazioni, solo in parte note e studiate. Tra di esse ricordo, non presenti nell'album giunto agli Uffizi, i cosiddetti »alberelli« dell'oratoriano, vere e proprie genealogie artistico-stilistiche riportate in testi stampati, in album di disegni e anche nei suoi carteggi, oggi utili a comprendere l'elaborazione di un *modus operandi* che mescolava dati storiografici desunti dalle fonti a stampa, da documenti di archivio e da tradizioni orali con un approccio invece tipico del conoscitore.⁴³ È una figura di collezionista-conoscitore, quella di Resta, che si trova a maturare sui differenti testi della letteratura artistica a cui egli stesso rimanda, davvero vari e numerosi.

Alla citata serie sforzesca apparteneva un presunto ritratto della consorte di Ludovico il Moro (fig. 4),⁴⁴ Beatrice d'Este, assegnato addirittura a Leonardo e che nel 1809 avrebbe suscitato molto interesse anche in Morgenstern, che così lo ricordava:

»Nro. 11. von LIONARDO DA VINCI: ein weibliches Porträt, Brustbild: *Beatrice Estense, figlia d'Eleonora, Moglie del Moro*. Lebensgrösse, mit Braun auf grauem Papier, nur schwach angelegt. Ein zarter, weiblicher Kopf von edler Form. Ich meinte Lionardo zu erkennen. Es müsste ein herrliches Bild geben, diess Gesicht von reiner Schönheit. Der Haarputz erinnert an seine *Ferronière*. Aber die Züge sind heiterer, das Italienische Gesicht schöner; auch ist sie jünger. [corsivo in originale]«⁴⁵

In una postilla alla biografia vasariana di Raffaello, correggendo l'aretino sull'affermazione che il pittore «Ritrasse Beatrice Ferrarese», Resta osservava con puntiglio che «Beatrice d'Este figlia di Ercole di Ferrara maritata in Lodovico Moro duca di Milano morì del 1494 che Raffaele haveva solo anni undeci. Io bensì l'ho di Leonardo», riferendosi al foglio che avrebbe poi scelto per l'album da inviare a Madrid.⁴⁶ Informazioni e precisazioni analoghe, riproposte a partire dalle fonti in sintesi di poche righe, sono disposte sugli altri ritratti e su diversi disegni dell'album.

Va chiarito perché Resta inserì queste effigi collegate alla città di Milano o in vario modo ai signori che la governarono. A ben vedere anche questa scelta rientra nelle sue capacità persuasive e nelle strategie per attrarre e coinvolgere, in questo caso in maniera astutamente mirata, chi avrebbe consultato il volume. Il libro dei

Trattenimenti era infatti destinato, come anticipato, al re Filippo V di Spagna e da alcune lettere inviate a più corrispondenti, oltre che da commenti a margine di altri disegni, si evince che l'intento di Resta era fargliene dono proprio a seguito della nomina a Duca di Milano, avvenuta il 16 novembre 1700.⁴⁷ Dunque questa piccola sequenza di ritratti si manifesta tutt'altro che casuale e aveva l'obiettivo di omaggiare il destinatario, stimolandone allo stesso tempo l'interesse. Si tratta forse di un album meno «colto» ed erudito rispetto ad altri a noi noti, che vantavano spesso una struttura teorica e materiale più complessa, a volte metaforica e molto originale (si pensi agli album



4. Anonimo di scuola leonardesca [Resta: Leonardo da Vinci], *Ritratto di dama (Beatrice d'Este?)*, Firenze, *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*, inv. 209 F. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Resta-Marchetti-Somers intitolati *Arena dell'Anfiteatro pittorico, Parnaso dei pittori, Arte in tre stati, Senatori in Gabinetto, Felsina vindicata contra Vasarium*), ma lo scopo in questo caso era la *captatio benevolentiae* di un sovrano, potenziale acquirente degli altri volumi, tra i quali vi erano quelli che Marchetti non poteva saldare a causa di difficoltà economiche.⁴⁸ Verso la fine era stato poi inserito un anonimo *Ritratto di Filippo IV di Spagna col Toson d'oro*, di qualità mediocre ma ulteriore omaggio alla corona spagnola.⁴⁹ Vanno inoltre ricordate le proficue frequentazioni del padre filippino con l'ambiente spagnolo nell'Urbe e nel Vicereame, su tutti Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio e quarto duca di Olivares, ambasciatore spagnolo a Roma (1677–1683) e viceré a Napoli (1683–1687) per il quale, come noto, curò e allestì la collezione di disegni.⁵⁰

In uno dei ritratti menzionati appare un'altra tipologia di iscrizione apposta da Resta su alcuni disegni dell'album, come del resto altrove, recante informazioni sulla provenienza. Origine e storia dei fogli, frutto di doni, scambi o acquisti, e dunque autorevolezza dei precedenti proprietari sono talvolta specificati con lo scopo evidente di accrescere il valore dell'opera ed anche per consolidarne una presunta autografia. In questo caso si tratta di un dono del pittore Giuseppe Ghezzi, stimato collezionista ed esperto d'arte in strettissimo rapporto con Resta. Lo studio recente del loro carteggio ha messo a nudo questa relazione, all'interno della quale appare anche il presente disegno, già ascritto a Filippo Mazzola (ma di anonimo artista padano attivo tra Quattro e Cinquecento) e ritenuto il ritratto di Ascanio Maria Sforza, figlio del duca Francesco I e fratello minore di Galeazzo Maria e Ludovico il Moro.⁵¹

I numerosi personaggi con cui interagì Resta interessano anche per eventuali affondi paralleli alla sua figura, consentendo di far luce su molti di essi e sulle loro raccolte d'arte. Le indicazioni offerte dall'oratoriano sulle provenienze, ancor più se messe in rapporto al suo epistolario e a un contesto solo in parte ricostruibile, assurgevano al rango di veri e propri *pedigree* e di qualificati se non attendibili pareri attributivi, all'epoca molto più ammissibili sotto il profilo critico e metodologico.

Oltre al menzionato Ghezzi, Resta arricchì i *Trattenimenti pittorici* con altri nomi, contribuendo a incrementare le odierne conoscenze su circolazione e collezionismo di disegni, sul gusto e sulle nozioni storico-artistiche dell'epoca oltre che sui suoi stessi traffici.

Vi troviamo citati: Carlo Egidio Colonna, già arcivescovo e nel 1671 Patriarca latino di Gerusalemme, dalla cui eredità Resta ottenne un *Ritratto di giovane donna*, forse Isabella d'Aragona, tuttora accettato dalla critica come autografo di Bernardino de' Conti;⁵² il noto padre carmelitano e scrittore d'arte Pellegrino Antonio Orlandi, che carteggiando da Bologna aveva inviato all'oratoriano, forse ritenendola studio originale, una copia anonima dalla celebre scultura di Andrea Sansovino in Sant'Agostino a Roma, raffigurante *Sant'Anna e la Vergine con il Bambino*;⁵³ Giuseppe Magnavacca, altro fondamentale interlocutore bolognese, per avergli donato il 20 maggio 1700 un presunto studio di Michelangelo per un demone del Giudizio, ma indubbiamente di altra mano;⁵⁴ Nicolas Poussin, »Monsù Lamar« (identificabile con il pittore francese Pierre Lemaire) e l'incisore Pietro Santi Bartoli per gli intriganti trascorsi di un foglio ricevuto nel 1699 e creduto di Raffaello, ma copia di anonimo da un disegno dell'urbinate collegato al *Parnaso* nella Stanza della Segnatura;⁵⁵ Città di Castello, con implicito riferimento alla collezione dell'editore e antiquario vicentino Pietro Stefanoni, a cui era appartenuta una *Annunciazione con il Padre Eterno e Gloria di angeli* attribuita a Taddeo Zuccari, oggi riconducibile al marchigiano Giorgio Picchi;⁵⁶ don Lelio Orsini, principe di Vicovaro con uno spiccato interesse per i disegni, molti dei quali acquistati dall'oratoriano, tra cui una *Figura maschile nuda* a matita rossa, ritenuta di Francesco Albani ma copia di anonimo bolognese e inserita nella parte finale dell'album giunto agli Uffizi.⁵⁷ Su di un disegno corrispondente al n. 5 della descrizione pelliana, ascritto a Piero della Francesca ma di Anonimo umbro di fine Quattrocento, appare anche un possibile e raro riferimento alla collezione di Filippo Resta, padre di Sebastiano, che lo ebbe da un pittore anonimo di Borgo Sansepolcro: »P[adre?] mio l'hebbe da un Pittore del [corretto in »Nel«] Borgo S. Sepolcro. Pietro nato del 1372 morì del 1458.«⁵⁸ Ulteriori provenienze sono ricostruibili in maniera indiretta, poiché desumibili dal materiale restiano dove compaiono menzionati alcuni disegni dei *Trattenimenti pittorici*.

Seguendo il filo dell'inventario di Pelli Bencivenni e del più selettivo elenco pubblicato da Morgenstern riprendono vita gran parte delle pagine dell'album andato smembrato, pur considerando la sopra citata assenza di 38 disegni già inseriti da Resta. Non è arduo comprendere, infatti, quali pezzi apparivano isolati, quali riuniti sulla stessa facciata (termine usato da Resta nelle sue lettere) e quali erano stati accostati sfruttando la più ampia visuale offerta

dall'affiancamento di pagine pari e dispari. Eloquentemente è l'esempio dei due disegni creduti rispettivamente a torto di Taddeo Zuccari e del misterioso Daniele Porri da Parma (fig. 1, Tafel 17), tuttora dotati del montaggio Michelozzi a pagina intera, descritti in sequenza da Pelli Bencivenni e quindi presumibilmente accostati: Resta intendeva di certo proporre un confronto e sottolineare la relazione allievo-maestro dei due pittori, ricordata da Vasari, dando così sostanza figurativa a un nodo critico per lui importante, che torna spesso nei suoi commenti.⁵⁹ Emergono insomma le molteplici strategie narrative e di *display* dell'oratoriano: alla maggior parte dei disegni dell'album era stata riservata una pagina, come nel caso ora esaminato e per la lineare ed efficace sequenza di ritratti sforzeschi, ma vi erano anche gruppi di studi incollati sul medesimo foglio.

In questa ultima maniera troviamo esibite più coppie: due figure panneggiate, della stessa mano e assegnate a Filippino Lippi ma riconducibili all'ambito di Giuliano da Sangallo;⁶⁰ un *Angelo musicante* e un *Giovane vestito all'antica*, coraggiosamente ritenuti di «Raffaello giovinetto» secondo un'iscrizione perduta riportata da Morgenstern, oggi declassabili alla bottega del Perugino il primo e a possibile autografo del Pinturicchio il secondo;⁶¹ due studi a matita rossa sotto i nomi di Giulio Cesare e Camillo Procaccini;⁶² un altro paio con un *Busto di guerriero vestito all'antica* assegnato ad Annibale Carracci, attribuzione non più accettabile, e una *Sacra Famiglia con san Giovannino* correttamente riferita ad Alessandro Algardi, sopra citata, tra i migliori studi a matita rossa dello scultore bolognese;⁶³ i due citati schizzi assegnati a Poussin, entrambi di notevole qualità e accolti come autografi dalla critica.⁶⁴

Alla pagina dell'album che secondo la numerazione di Pelli Bencivenni corrispondeva alla n. 74 erano stati riuniti, stando alla descrizione, «Tre piccoli disegni»,⁶⁵ di cui uno assegnato al Parmigianino (l'unico dei *Trattenimenti* di dubbia identificazione con un disegno di Polidoro da Caravaggio)⁶⁶ e due a Francesco Nardini da Sant'Angelo in Vado, oscuro pittore di quelli tanto amati da Resta, ricordato da Vasari come specializzato in grottesche al seguito di Perin del Vaga e del quale l'oratoriano aveva distribuito in vari album un raro nucleo di studi.⁶⁷ Altra terna era montata alla pagina 84 secondo la lista di Pelli, con l'intento apprezzabile da parte di Resta, nonostante le attribuzioni errate, di illustrare una breve genealogia del Manierismo emiliano passando dal Correggio al Parmigianino fino a giungere al dotato Raffaellino da Reggio:

»Tre disegni piccoli che uno a matita rossa del Coreggio di una Vergine mezza figura sedente, che allatta il Figlio e San Giovanni fanciullo. L'altro di Raffaello da Reggio a penna, e acquerello con la Fortezza, e la Speranza sedenti di Raffaellino Motta da Reggio. Ed il terzo del Parmigianino a acquerello con uno studio di tre mezze figure.«⁶⁸

Il raggruppamento più ampio era costituito da ben cinque piccoli disegni originali di Giovanni Ambrogio Figino, altro pittore del quale Resta era riuscito a procurarsi un cospicuo *corpus* di studi, ribadendo la sua precocissima apertura nei confronti della scuola lombarda oltre che della produzione manierista:

»85. Cinque disegni piccoli di Ambrogio Figino, discepolo del Lomazzo, tre dei quali sono torsi, che uno quello di Belvedere a matita nera, il quarto una figura a cavallo ed il quinto la Vergine sedente presso una tenda col Figlio, la quale porge qualche cosa a S. Giovanni fanciullo, schizzi a matita rossa.«⁶⁹

Svariati fogli presentano un disegno nel verso, nella maggior parte dei casi descritto da Pelli Bencivenni. Per questa ragione è presumibile che tali studi fossero incollati lungo un solo lato in modo da poter essere consultati tramite sollevamento, come si può riscontrare in alcuni fogli della *Galleria portatile* e del *Libro d'Arabeschi*⁷⁰ e come lasciano intuire altri disegni sciolti, conservati in musei o apparsi sul mercato.

Questa estrema attenzione da parte di Resta alla sistemazione dei libri di disegni è confermata dal suo carteggio, in modo particolare dalle lettere inviate al citato Marchetti, con il quale discuteva anche di contenuti e struttura degli album. La storia che Resta desiderava raccontare doveva infatti essere convincente e coinvolgente sotto ogni aspetto e richiedeva una accurata preparazione, senza escludere il coinvolgimento diretto del futuro acquirente o di altri esperti (artisti, collezionisti, eruditi) ai quali si rivolgeva spesso per un supporto di vario genere, compresa la ricerca di disegni difficilmente reperibili. Da alcune missive si comprende come l'oratoriano fosse solito preparare i volumi, o almeno alcune pagine di essi, utilizzando schizzi preparatori grazie ai quali visualizzare la posizione dei disegni al di sopra di ciascuna pagina.



5. Sebastiano Resta, *Schizzi di progettazione per le facciate del libro di disegni Senatori in Gabinetto*. © Pistoia, Archivio Marchetti (da Sacchetti Lelli 2005, p. 343–361).

Dava così forma a una sorta di *storyboard ante litteram*, uno strumento grafico analogo a quelli utilizzati oggi per le sceneggiature cinematografiche e del fumetto, dove artisti, scuole e loro opere prendevano il posto di personaggi ed eventi, consentendo una visione d'insieme dell'impianto dell'album.

Un esempio molto eloquente sono gli schizzi (fig. 5), inviati a Marchetti e mescolati al testo delle lettere, relativi alle pagine dell'album intitolato *Senatori in Gabinetto*, nei quali è possibile riconoscere alcuni fogli oggi identificati.⁷¹ Andava anzitutto visualizzata l'ossatura del volume, elaborandolo gradualmente in direzione di una impalcatura dove a ogni disegno era assegnato il ruolo più appropriato. Assistiamo dunque a una vera e propria attenzione narrativa, utile a valorizzare le opere presentate e con finalità storiografiche, che poteva contare su molti possibili soggetti e loro varianti, su protagonisti e comprimari, su vicende e trame differenti: quelle della storia dell'arte.

Il caratteristico approccio di conoscitore di disegni dell'oratoriano e le istanze storiografiche ad esso sottese, spesso ancora ben fruibili oppure ricostruibili nonostante lo smembramento di molti album, furono gradualmente recepite e assimilate, rielaborate e sfruttate a livello europeo da numerosi collezionisti ed eruditi, a partire da Jonathan Richardson Sr. e ancor

prima della morte di Resta dai più attenti forestieri di passaggio a Roma o in contatto con lui.⁷² Un ruolo altrettanto importante, non indagato a sufficienza, ebbe dal 1707 la pubblicazione dei suoi commenti ai libri di disegni *Parnaso dei Pittori* e *Arte in tre stati*, uniche due apparizioni a fronte di un più ampio progetto di diffusione a mezzo stampa dei disegni raccolti e delle relative annotazioni.⁷³ Fu dunque un lascito, quello di Resta collezionista, conoscitore, critico e abilissimo regista nel ricostruire e narrare la storia dell'arte attraverso il disegno, che si irradiò presto Oltralpe e la cui eco si sarebbe fatta sentire a lungo dopo la sua morte, sebbene solo in tempi recenti se ne stia comprendendo la portata.

Note

- 1 Sebastiano Resta a Giovanni Matteo Marchetti, 10 giugno 1701 (SACCHETTI LELLI 2005, lettera 56, p. 247).
- 2 Il contributo riproduce l'intervento dell'autore dal titolo «Between Connoisseurship and Historiography: Sebastiano Resta and the *Trattenimenti pittorici*» al Workshop *Zeigen – Überzeugen – Beweisen: Formen der Erzeugung und Vermittlung von Wissen in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit* (Magonza, Leibniz Institute of European History, 5–7 ottobre 2017). È stato in seguito pubblicato il volume monografico dedicato ai *Trattenimenti pittorici* di padre Resta (GRISOLIA 2018), del quale è in corso di stampa una seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta (GRISOLIA 2020), alla quale si rinvia per ogni approfondimento. Sono questi alcuni risultati del progetto di ricerca *Collecting, Trade and Language of Drawings in Early Modern Era: from Italy to Europe through the Collector, Connoisseur and Merchant in Rome Sebastiano Resta* (Host Institution Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Principal Investigator Francesco Grisolia), programma SIR (Scientific Independence of young Researchers) 2014 del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Il progetto, caratterizzato da un approccio ad ampio raggio che mira a coinvolgere altre discipline tra cui la storia della lingua e la storia economica, prevede una serie di pubblicazioni, sia a stampa sia open-access, e un sito internet con sezioni e database relativi agli interconnessi aspetti e materiali dell'attività di Sebastiano Resta: <http://www.padrerestaproject.eu>.
- 3 Per un compendio storico-critico e bibliografico su padre Resta: PIZZONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016; BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017. Sulla sua fortuna critica e sugli album di disegni conservati in Italia si veda anche il contributo di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nel presente volume. Per altra bibliografia si rimanda alle note successive.
- 4 Sui rapporti di Resta con Marchetti: WARWICK 2000, *ad indicem*; SACCHETTI LELLI 2002 e 2005.
- 5 Lansdowne 802. Sulla collezione Somers e il ruolo di Richardson: GIBSON-WOOD 1989. Su questi libri di disegni, in corso di studio e pubblicazione nell'ambito del progetto di ricerca

- sopra menzionato: POPHAM 1936/1937; WARWICK 1996, p. 242–264; eadem 2000, p. 10–14; SACCHETTI LELLI 2005, p. 27–40.
- 6 Su questo album: WARWICK 1997, p. 635 («unfortunately unidentifiable today»), 638; AGOSTI 2001, p. 13 sg., 170–172, 475, primo a segnalare acquisizione e presenza nella collezione fiorentina; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, p. 63 sg., 74 sg.; SACCHETTI LELLI 2005, p. 31–36; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, p. 556–559; da ultimo GRISOLIA 2020.
 - 7 È quanto emerge dal carteggio tra Resta e Marchetti e da altro materiale. Ad esempio in una missiva databile al mese di maggio del 1700 leggiamo di «una Piccola serie comprendente da Bramantino al Squarcione, Mantegna, Leonardo, etc. sino ai Carracci, che sono i secoli buoni della Pittura» (SACCHETTI LELLI 2005, p. 30–36 e lettera 19, p. 113, 115–117). In un'altra lettera del 10 giugno 1701 l'oratoriano scriveva: »Però mi piacerebbe che il mio libro fusse una bomba in Madrid per la conseguenza maggiore [...]« (SACCHETTI LELLI 2005, lettera 56, p. 247).
 - 8 Sulle intricate e in parte ignote vicende dell'album si rimanda a GRISOLIA 2020. Sulla collezione Michelozzi: BONFANTI 2001; FILETI MAZZA 2009, *ad indicem*; GRISOLIA 2009, p. 9 sg.
 - 9 Pelli Bencivenni, Indice (1784), c. 46r–60v. Su questo inventario: FILETI MAZZA 2009, p. 52–55 e trascrizione originaria di chi scrive a p. 302–387, Appendice XV; GRISOLIA 2009; PETRIOLI TOFANI 2014, vol. 1, p. XII–XIV, trascritto nei voll. 3–4 con identificazioni dei disegni; GRISOLIA 2020, con trascrizione in Appendice per la parte relativa ai *Trattenimenti pittorici* e relative identificazioni aggiornate.
 - 10 MORGENSTERN 1811 e 1813, entrambi alle p. 403–410.
 - 11 Il lavoro di identificazione dei disegni dell'album, già avviato da oltre un decennio da Simonetta Prospero Valenti Rodinò e da chi scrive a seguito delle ricerche sull'inventario di Pelli Bencivenni sopra citato e sulle collezioni Hugford e Michelozzi, è proceduto in maniera indipendente rispetto alle identificazioni pubblicate da PETRIOLI TOFANI 2014, voll. 3–4.
 - 12 Cfr. più avanti e nota 35.
 - 13 Per approfondimenti critici e bibliografici sui disegni appartenuti all'album si rinvia, oltre alla selezionata bibliografia qui citata, a GRISOLIA 2020. Tutti i numeri di inventario riportati nelle note successive si riferiscono a: Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi.
 - 14 Inv. 288 F: SHEARMAN 1965, vol. 2, p. 328 sg.
 - 15 Inv. 1325 F: JOANNIDES 1983, p. 215, n. 327, 257; S. Ferino Pagden in PIROVANO 1984, p. 344, n. 35.
 - 16 Inv. 1689 F: NEPI SCIRÈ 2000, p. 178; eadem 2004, p. 52; AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 160, nota 388; WHISTLER 2016, p. 241.
 - 17 Inv. 596 E: EBERHARDT 1998, p. 137, 142, nota 5, fig. 5; MARINELLI 2000, p. 27–29, n. 8, fig. 11; MARINI/PERETTI/ROSSI 2010, p. 275 sg., n. 212.
 - 18 Inv. 17290 F: MONTAGU 1985, vol. 2, p. 479, n. 15; C. Johnston in MONTAGU 1999, p. 254, n. 75.
 - 19 Inv. 2064 F: N. Turner in KAHN-ROSSI 1989, n. III.56; FISCHER PACE 1997, n. 84, fig. 92.
 - 20 Inv. 1436 F (Carlo Maratti?): PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, p. 343. Inv. 1437 F (Carlo Maratti): ibidem, p. 343 sg. Inv. 1753 F (Giuseppe Passeri): FISCHER PACE 1997, n. 26, p. 53–55, fig. 29; SACCHETTI LELLI 2005, p. 35, fig. 26; GIOMETTI 2017, p. 143 sg., fig. 13.
 - 21 Inv. 1951 F: AGOSTI 2001, p. 345–347, n. 79, fig. 92; DI GIAMPAOLO 2001, p. 38 sg., n. 12; PIZZONI 2013, p. 98; M. Vaccaro in EKSERDJIAN 2016, p. 237 sg., n. 110 (con proposta attributiva a Francesco Maria Rondani).

- 22 Inv. 473 F: PETRIOLI TOFANI/SMITH 1988, n. 31; MORTARI 1992, p. 184, n. 82; G. Smith in PETRIOLI TOFANI/SMITH 1995, p. 74 sg., n. 31.
- 23 Inv. 13417 F (Taddeo Zuccari, attr. da Resta a Polidoro da Caravaggio): J. Gere in GERE 1992, p. 53, n. 17; idem 1995, n. 76-A; J. Brooks in BROOKS 2007, n. 58. Inv. 11106 (Federico Zuccari): GRISOLIA 2020, n. 81. Inv. 1292 F (Francesco Vanni): CIAMPOLINI 2010, vol. 3, p. 966; J. Marciari in MARCIARI/BOORSCH 2013, p. 128, n. 36. Inv. 1397 F (Federico Barocci?): GRISOLIA 2020, n. 83.
- 24 Inv. 13859 F: JAFFÉ 1992, p. 182, n. 61; ROMANI 2003, p. 64 sg., n. 5; K. Hermann Fiore in BERNARDINI/BUSSAGLI 2011, p. 312, sotto n. 134.
- 25 Inv. 14064 F: AGOSTI 2001, p. 14; GRISOLIA 2017, p. 216.
- 26 Per i disegni dei Procaccini e di Figino si veda più avanti e nota 69.
- 27 Inv. 12425 F: FISCHER PACE 1997, p. 83, fig. 50, n. 45; BOHN 2008, p. 7–10, n. 5; GINZBURG 2008, p. 116, F/4. Inv. 815 E: FISCHER PACE 1997, p. 83, n. 44; GINZBURG 2008, p. 58, A/9; S. Ginzburg in BURANELLI 2010, p. 389, n. 109.
- 28 Inv. 1547 Orn: BROGI 2001, vol. 1, p. 175; BOHN 2004, p. 274, n. 137; eadem 2008, p. 5–7, n. 3.
- 29 FARINA 2009 e 2010; EPIFANI 2017, con bibliografia. Su padre Resta e la pittura nel Viceregno: PEZZUTO 2019.
- 30 Inv. 1328: PANOFSKY 1948, p. 89; STRAUSS 1974–1982, vol. 3, n. 1517/42, p. 1698 sg.; ANDREWS 1988, p. 21, n. 12, fig. 11.
- 31 Inv. 882 E, 6121 F: ROSENBERG/PRAT 1994, vol. 1, n. 223, 292.
- 32 Inv. 756 P (seguace di Pieter Brueghel il Vecchio, attr. da Resta a Paul Brill o Pieter Brueghel): G. Luijten in KLOEK/MEIJER 2008, p. 34 sg., n. 17. Inv. 742 P (attr. a Willem van den Bundel, attr. da Resta a Adam Frans Van der Meulen): KLOEK 1975, n. 560.
- 33 Inv. 609 F (Patrizio Cascese o Cajés, attr. da Resta a Francesco Salviati), 15610 F (Eugenio Cajés, attr. da Resta ad Andrea Sacchi), 15612 F (Alonso Cano, attr. da Resta a Simone Cantarini): B. Navarrete Prieto in NAVARRETE PRIETO 2016, n. 35, 38, 219.
- 34 Per recenti riflessioni su alcune di queste questioni: GINZBURG 2017, p. 389–391.
- 35 Pelli Bencivenni, *Indice* (1784), c. 47r: »[...] avendo sempre in progresso venduto qualche cosa, onde in questo medesimo libro osservasi mancare 38 pezzi, che ho lineati nell'indice o tavola che succede alla dichiarazione.« Sebbene per il momento non sia possibile giungere a conclusioni certe, va segnalato che alcuni di questi 38 disegni potrebbero essere identificati con altri fogli conservati nella raccolta degli Uffizi, recanti le iscrizioni di padre Resta ma non di diretta provenienza Michelozzi. Alcuni di essi presentano lo stesso montaggio utilizzato da Michelozzi per i disegni dei *Trattenimenti*; per dettagli cfr. GRISOLIA 2020. Inoltre altro materiale legato all'oratoriano, *in primis* la citata lettera a Marchetti con elenco provvisorio di disegni e autori (SACCHETTI LELLI 2005, p. 112–117, lettera n. 19), è di notevole aiuto per la loro individuazione.
- 36 Inv. 1919 F, 1922 F, 208 F (Tafel 16), 14537 F, 13188 F: da ultimo GRISOLIA 2020, n. 12, 14, 15, 33, 84b.
- 37 Inv. 13988 F, 11197 F (fig. 1), 14064 F (Tafel 17), 11196 F: da ultimo GRISOLIA 2020, n. 64, 70, 71, 86.
- 38 Cfr. RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976.
- 39 Inv. 211 F (fig. 3), 209 F (fig. 4), 1919 F, 1916 F, 1922 F, 208 F (Tafel 16): su questa serie si veda da ultimo GRISOLIA 2020, n. 10–15; per alcuni di questi ritratti si veda più avanti e le note successive.
- 40 Inv. 211 F: AGOSTI 2001, p. 13.

- 41 VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966–1997, vol. 3, p. 534.
- 42 Su questo aspetto: AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015 e AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016, con altra bibliografia; GINZBURG 2017.
- 43 Sugli alberi di genealogia artistica di Resta, per i quali dovette essere segnante il rapporto con Filippo Baldinucci (indiretto nella consultazione dei testi a stampa del fiorentino e soprattutto quello diretto, in corso di approfondimento): WOOD 1996, p. 5; AGOSTI 2015, p. 43; GRISOLIA 2016, p. 13–19.
- 44 Inv. 209 F (Anonimo della scuola di Leonardo): AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 15, 103, 188; CORSO 2018, p. 91 sg., tav. 8.
- 45 MORGENSTERN 1813, p. 404, n. 11.
- 46 AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 103.
- 47 Per queste testimonianze all'interno di lettere e album di disegni si rimanda in sintesi a: WARWICK 2000, p. 39, 42 sg., 60 sg.; eadem 1997, p. 635–638; GRISOLIA 2020, a cui si rinvia anche per chiarimenti sull'errata identificazione dell'album inviato a Filippo V di Spagna con un altro album transitato sul mercato nel 1966 (Christie's London, 22 novembre 1966, p. 16–27, lotti 69–131).
- 48 Sulle vicende connesse ai problemi economici di Marchetti e per le lettere che documentano le intenzioni di Resta: SACCHETTI LELLI 2005, p. 19–40, in particolare le p. 34–36; GRISOLIA 2020.
- 49 Inv. 17130 F: GRISOLIA 2020, n. 116, come possibile Anonimo fiammingo del Seicento.
- 50 Su questo rapporto e per i disegni coinvolti: WARWICK 2000; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008; FARINA 2009 e 2010; EPIFANI 2017; PEZZUTO 2019.
- 51 Inv. 1916 F: AGOSTI 2001, p. 13, 170–173, n. 28, fig. 32, p. 475; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, p. 29 sg., tav. 6. Iscrizione di Resta sul recto, in alto su parte eccedente del controfondo, a penna: «Regalo fattomi dal Sig.r Giuseppe Ghezzi 1686.» Per il rapporto tra Resta e Giuseppe Ghezzi, il loro carteggio e su temi e opere in esso affrontate si rimanda a PIZZONI 2018.
- 52 Inv. 1919 F: G. Dalli Regoli in PEDRETTI/DALLI REGOLI 1985, p. 78; AGOSTI 2001, p. 13 sg.; BALLARIN 2010, vol. 1, p. 569 sg. Iscrizione di Resta sul recto nell'angolo in alto a sinistra, a penna: «L'hebbi dall'Eredità venduta/ cioè dalle Robbe lasciate di/ Mons.r Patriarca Colonna.» Su Colonna: BENZONI 1982.
- 53 Inv. 14537 F: GRISOLIA 2020, n. 33. Iscrizione di Resta sul recto nell'angolo in basso a sinistra, a penna: «mandatomi da Bologna dal P[adre]. M[ae]str[o] Orl[and]o.» Le postille dell'oratoriano a un esemplare del celebre Abecedario pittorico di padre Orlandi sono state pubblicate da NICODEMI 1956. Su Resta e Orlandi: WARWICK 2000, *ad indicem*; PIZZONI 2013, p. 111 sg.; PEZZUTO 2019, *ad indicem*, con bibliografia.
- 54 Inv. 616 E: GRISOLIA 2020, n. 35, con proposta attributiva a un giovane Bartolomeo Passarotti. Iscrizione di Resta sul recto nel margine superiore, a penna: «20 Maggio 1700 Regalo del Sig. Magnavacca di Bologna.» Su Resta e Magnavacca: WARWICK 2000, *ad indicem*; gli studi di Maria Rosa Pizzoni (PIZZONI 2013; 2017; 2020). Come si desume dalle lettere di Resta era appartenuto a Magnavacca un altro disegno dei *Trattenimenti pittorici*, ascritto al Correggio e raffigurante forse la *Cattura di Cristo* (Inv. 1951 F: si veda sopra, nota 21).
- 55 Inv. 1220 F: GERE 1987, p. 85, sotto n. 16; FISCHER PACE 1997, p. 172 sg., sotto n. 113; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, p. 64 nota 17, fig. 79. Iscrizione di Resta sul recto in basso al centro, a penna: «Nel Parnaso in Vaticano/ era questo foglio carissimo a Monsù Nicolò Possino. L'hebbi dal Sig. Pietro Santi/ scol[ar]o di Monsù Lamar suo discepolo. 1699.»

- 56 Inv. 11196 F: ROSSI 2014, p. 159 sg., fig. 6. Iscrizione di Resta nel margine inferiore destro, a penna: »l'hebbi da Citta Castello«. Sulla collezione di Stefanoni e i legami con padre Resta: ROSSI 2014, con bibliografia.
- 57 Inv. 13990 F: GRISOLIA 2020, n. 94. Su Lelio Orsini, la sua collezione e il rapporto con Resta: AMENDOLA 2013 e 2019.
- 58 Inv. 1440 E: POPHAM/POUNCEY 1950, vol. 1, p. 120, sotto il n. 87; Birke/Kertész 1992, p. 20, sotto inv. 34; AGOSTI 2001, p. 13; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, p. 555, fig. 3. Sull'interessante figura di Filippo Resta, che fu pittore soprattutto di paesaggi ed egli stesso mercante e collezionista attivo in ambito lombardo, con contatti anche con la Spagna e soggiorni a Napoli: PIZZONI 2010/2011, p. 70; FACCHIN 2013, p. 146, 157; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, p. 160, 165 nota 4; PIZZONI 2016, p. 35; BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, *ad indicem*.
- 59 GRISOLIA 2017, p. 215–217. Per i due disegni si veda sopra alle note 25, 37.
- 60 Inv. 171 F, 176 F: BERENSON 1961, vol. 2, p. 153, n. 834 A–834 B; FOSSI TODOROW 1955, p. 28 sg., n. 76–77; MELLI 2006, sotto n. 27, p. 148 nota 12; FAIETTI 2017, p. 147 nota 32, 148 nota 53.
- 61 Inv. 1305 F, 1319 F: JACOBSEN 1898, n. 102, 109; PARIGI 1951, n. 485.
- 62 Inv. 1499 F, 1500 F: WARD NEILSON 1979, p. 131, fig. 315, 318.
- 63 Inv. 1535 F (Ambito di Bartolomeo Passarotti, qui attribuito): GRISOLIA 2020, n. 104a. Cfr. nota 18 per il disegno di Algardi.
- 64 Cfr. nota 31.
- 65 Pelli Bencivenni, Indice (1784), c. 56r, n. 74: »74. Tre piccoli disegni, che uno a matita rossa dello stesso [Parmigianino] esprime una femmina che corre avendo nelle mani i panni di un'altra figura. Alcuno lo credeva di Raffaello. E due che rappresentano due Fiumi, a penna e acquerello, di Francesco di S. Angelo in Vado, fatto per servizio dell'orefice Piloto, amico di Perino del Vaga, a cui servì per far grottesche Francesco.«
- 66 Inv. 13564 F: LEONE DE CASTRIS 2001, n. D98, fig. 32.
- 67 Inv. 264 F: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 24. Sui disegni dell'artista: eadem 2003.
- 68 Inv. 1954 F (Anonimo XVII sec., dal Correggio): PIZZONI 2010/2011, p. 75, 86 nota 65, fig. 74. Inv. 13188 F (Cesare Franchi detto il Pollino, qui attribuito). Inv. 13584 F (Anonimo di ambito emiliano tra XVI e XVII sec.).
- 69 Pelli Bencivenni, Indice (1784), c. 57r, n. 85. Inv. 2006 F–2010 F: PERISSA TORRINI 1987, p. 13, nota 7, fig. 61, 62, sotto n. 61 e 62; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a, p. 72. Su Resta e i disegni di Figino: ibidem.
- 70 BORA 1976; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.
- 71 SACCHETTI LELLI 2005, p. 343–361, con riproduzioni degli schizzi di Resta; i suoi commenti ai disegni dell'album *Senatori in Gabinetto*, in corso di identificazione e studio, sono trascritti nel manoscritto Lansdowne 802, libro C.
- 72 Su Resta e Richardson: GIBSON-WOOD 1989. Per i rapporti diretti di Resta con altri collezionisti e personaggi non italiani mi limito a rinviare a: POPHAM 1936/1937; SICCA 2008; WARWICK 2000; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007 e 2008; BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017.
- 73 RESTA 1707a e 1707b, corrispondenti con alcune differenze a Lansdowne 802, libro H e libro I.

Bibliografia

Manoscritti

Giuseppe Pelli Bencivenni, Indice di CXXII Volumi di Disegni della R. Galleria. Parte II. Sono un seguito dei Volumi descritti nella p.[ri]ma Parte, di Disegni per lo più acquistati da S. A. R. E q.sti disegni devono essere richiamati nell'Indice Alfabetico che compone d.[ett]^a p.[ri]ma parte. La quale va dal n:º I. Al n:º CVI. Dei vol. Della raccol: meno i n:º 83. 84. E 105. Duplicato. I Volumi si possono ritrovare col num.o corrispondente all'Invent. Del 1784. Nell'Indice Generale dei med.[esim]i, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/3.3.

Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, Londra, British Library.

Testi a stampa

AGOSTI 2001: Giovanni Agosti, Disegni del Rinascimento in Valpadana, Firenze 2001.

AGOSTI 2015: Barbara Agosti, I Vasari del padre Resta, in: Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Barbara Agosti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di Maria Rosa Pizzoni, Città del Vaticano 2015, p. 35-51.

AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, trascrizione e commento di Maria Rosa Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni (a cura di), Le postille di Padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2016.

AMENDOLA 2013: Adriano Amendola, La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma, Roma 2013.

AMENDOLA 2019: Adriano Amendola, Gli Orsini e le arti in età moderna. Collezionare opere, collezionare idee, Milano 2019.

ANDREWS 1988: Keith Andrews (a cura di), Disegni tedeschi da Schongauer a Liebermann, catalogo della mostra Firenze, Firenze 1988.

BALLARIN 2010: Alessandro Ballarin, Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima

della Pala Casio, con la collaborazione di Marialucìa Menegatti e Barbara Maria Savy, 4 voll., Verona 2010.

BENZONI 1982: Gino Benzoni, Colonna, Carlo, in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 27, Roma 1982, p.282-286 (http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-colonna_%28Dizionario-Biografico%29/).

BERENSON 1961: Bernard Berenson, I disegni dei pittori fiorentini, 3 voll., Milano 1961.

BERNARDINI/BUSSAGLI 2011: Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli (a cura di), Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello, catalogo della mostra Roma, Milano 2011.

BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simo-
netta Prosperì Valenti Rodinò (a cura di), Padre Sebastiano Resta (1635-1714).
Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, Roma 2017.

BIRKE/KERTÉSZ 1992: Veronika Birke e Janine Kertész (a cura di), Die italienischen
Zeichnungen der Albertina: Inv. 1-1200, vol. 1, Vienna et al. 1992.

BOHN 2004: Babette Bohn, Ludovico Carracci and the Art of Drawing, Turnhout 2004.

BOHN 2008: Babette Bohn (a cura di), Le »Stanze« di Guido Reni. Disegni del
maestro e della scuola, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2008.

BONFANTI 2001: Tiziano Bonfanti, La collezione di stampe e disegni della famiglia
Michelozzi di Firenze, in: Arte musica spettacolo 2, 2001, p. 289-295.

BORA 1976: Giulio Bora, I disegni del Codice Resta, Cinisello Balsamo 1976.

BROGI 2001: Alessandro Brogi, Ludovico Carracci (1555-1619), 2 voll., Bologna 2001.

BROOKS 2007: Julian Brooks (a cura di), Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers
in Renaissance Rome, catalogo della mostra Los Angeles, Los Angeles 2007.

BURANELLI 2010: Francesco Buranelli (a cura di), Palazzo Farnese. Dalle collezioni rina-
scimentali ad Ambasciata di Francia, catalogo della mostra Roma, Firenze 2010.

CIAMPOLINI 2010: Marco Ciampolini, Pittori senesi del Seicento, 3 voll, Siena 2010.

CORSO 2018: Michela Corso, »Il Perito dell'arte e il Dilettante ingegnoso.« Dise-
gni e dipinti quattro e cinquecenteschi nel carteggio tra Sebastiano Resta e
Giuseppe Ghezzi, in: Notizie di pittura raccolte dal Padre Resta. Il Carteggio
con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma
2018, p. 83-106.

DI GIAMPAOLO 2001: Mario Di Giampaolo, Correggio disegnatore, Cinisello Balsamo
2001.

EBERHARDT 1998: Hans-Joachim Eberhardt, Francesco Morone als Zeichner, in:
Gedenkschrift für Richard Harprath, a cura di Wolfgang Liebenwein e Anchise
Tempestini, München 1998, p. 137-144.

- EKSERDJIAN 2016: David Ekserdjian (a cura di), Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento, catalogo della mostra Roma, Cinisello Balsamo 2016.
- EPIFANI 2017: Mario Epifani, Resta e il disegno napoletano, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, a cura di Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 303–328.
- FACCHIN 2013: Laura Facchin, I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano, in: Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII–XVIII), a cura di Andrea Spiriti, Roma 2013, p. 125–203.
- FAIETTI 2017: Marzia Faietti, Giuliano da Sangallo disegnatore di figura: qualche certezza e molte incognite, in: Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi, catalogo della mostra Firenze, a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti e Sabine Frommel, Firenze 2017, p. 136–148.
- FARINA 2009: Viviana Farina, Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe, in: España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, a cura di José Luis Colomer, Madrid 2009, p. 339–362.
- FARINA 2010: Viviana Farina, La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani, in: Le dessin napolitain, a cura di Francesco Solinas e Sebastian Schütze, Roma 2010, p. 183–198.
- FILETI MAZZA 2009: Miriam Fileti Mazza, Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna, Firenze 2009.
- FISCHER PACE 1997: Ursula Verena Fischer Pace (a cura di), Disegni del Seicento romano, catalogo della mostra Firenze, Firenze 1997.
- FOSSI TODOROW 1955: Maria Fossi Todorow (a cura di), Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo, catalogo della mostra Firenze, Firenze 1955.
- GERE 1987: John Arthur Gere (a cura di), Drawings by Raphael and His Circle from British and North American Collections, catalogo della mostra New York, New York 1987.
- GERE 1992: John Arthur Gere (a cura di), Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi, catalogo della mostra San Severino Marche, San Severino Marche 1992.
- GERE 1995: John Arthur Gere, Taddeo Zuccaro. Addenda and Corrigenda, in: Master Drawings 3, 1995, p. 223–323.

- GIBSON-WOOD 1989: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-historical Writing in England, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, p. 167–187.
- GINZBURG 2008: Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008.
- GINZBURG 2017: Silvia Ginzburg, Considerazioni su Resta lettore di Vasari, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 381–391.
- GIOMETTI 2017: Cristiano Giometti, Maratti, Guidi e Passeri, contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma, in: *Maratti e la sua fortuna*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 129–146.
- GRISOLIA 2009: Francesco Grisolia, Giuseppe Pelli Bencivenni e l' »Indice di CXXII volumi di disegni della Real Galleria«: genesi e lettura di un inventario, in: *Studi di Memofonte* 2, 2009, p. 1–17.
- GRISOLIA 2016: Francesco Grisolia, Date e maniere, genealogie e disegni. Scampoli di critica restiana dalle postille a (S)Baglione, in: *Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione*, a cura di Barbara Agosti, Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni, Milano 2016, p. 9–25.
- GRISOLIA 2017: Francesco Grisolia, »Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo.« Su padre Resta e Taddeo Zuccaro, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 199–240.
- GRISOLIA 2018: Francesco Grisolia, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.
- GRISOLIA 2020: Francesco Grisolia, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta, Roma 2020 (in corso di stampa).
- JACOBSEN 1898: Emil Jacobsen, Die Handzeichnungen der »Uffizien« in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 21, 1898, p. 263–283.
- JAFFÉ 1992: David Jaffé (a cura di), *Rubens and the Italian Renaissance*, catalogo della mostra Canberra-Melbourne, Canberra 1992.

- JOANNIDES 1983: Paul Joannides, *The Drawings of Raphael. With a Complete Catalogue*, Oxford 1983.
- KAHN-ROSSI 1989: Manuela Kahn-Rossi (a cura di), *Pier Francesco Mola, 1612–1666*, catalogo della mostra Lugano, Milano 1989.
- KLOEK 1975: Wouter Kloek (a cura di), *Beknopte catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Prentenkabinet van de Uffizi te Florence*, Utrecht 1975.
- KLOEK/MEIJER 2008: Wouter Kloek e Bert Meijer (a cura di), *Fiamminghi e Olandesi a Firenze. Disegni dalle collezioni degli Uffizi*, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2008.
- LEONE DE CASTRIS 2001: Pierluigi Leone De Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- MARCIARI/BOORSCH 2013: John Marciari e Suzanne Boorsch (a cura di), *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, catalogo della mostra New Haven, New Haven 2013.
- MARINELLI 2000: Sergio Marinelli (a cura di), *Cinque secoli di disegno veronese*, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2000.
- MARINI/PERETTI/ROSSI 2010: Paola Marini, Gianni Peretti e Francesca Rossi (a cura di), *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, vol. I: Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo 2010.
- MELLI 2006: Lorenza Melli (a cura di), *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinet di Dresda*, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2006.
- MONTAGU 1985: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi, 2 voll.*, New Haven/London 1985.
- MONTAGU 1999: Jennifer Montagu (a cura di), *Alessandro Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra Roma, Roma 1999.
- MORGENSTERN 1811: Karl Morgenstern, *Florenz. Auszüge aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden. Reise in Italien im Jahre 1809, vol. 2*, Dorpat 1811.
- MORGENSTERN 1813: Karl Morgenstern, *Auszüge aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden. Reise in Italien im Jahre 1809*, Leipzig 1813 [prima ed. 1811].
- MORTARI 1992: Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.
- NAVARRETE PRIETO 2016: Benito Navarrete Prieto (a cura di), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra Madrid, Madrid 2016.
- NEPI SCIRÈ 2000: Giovanna Nepi Scirè, *Carpaccio. Storie di Sant'Orsola*, Milano 2000.
- NEPI SCIRÈ 2004: Giovanna Nepi Scirè (a cura di), *Carpaccio. Pittore di storie*, catalogo della mostra Venezia, Venezia 2004.

- NICODEMI 1956: Giorgio Nicodemi, Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell' »Abecedario Pittorico« di Pellegrino Orlandi, in: Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, p. 263–326.
- PANOFSKY 1948: Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, 2 voll., Princeton 1948.
- PARIGI 1951: Luigi Parigi, I disegni musicali del Gabinetto degli Uffizi e delle minori collezioni pubbliche a Firenze, Firenze 1951.
- PEDRETTI/DALLI REGOLI 1985: Carlo Pedretti e Gigetta Dalli Regoli (a cura di), I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze, 2 voll., Firenze 1985.
- PERISSA TORRINI 1987: Annalisa Perissa Torrini, Disegni del Figino. Gallerie dell'Accademia di Venezia, Milano 1987.
- PETRIOLI TOFANI 2014: Annamaria Petrioli Tofani, L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento, 4 voll., Firenze 2014.
- PETRIOLI TOFANI/SMITH 1988: Annamaria Petrioli Tofani e Graham Smith (a cura di), Sixteenth-Century Tuscan Drawings from the Uffizi, catalogo della mostra Detroit, New York 1988.
- PEZZUTO 2019: Luca Pezzuto, Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli, Roma 2019.
- PIROVANO 1984, Carlo Pirovano (a cura di), Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine, catalogo della mostra Firenze, Firenze 1984.
- PIZZONI 2010/2011: Maria Rosa Pizzoni, »Il cuore va al gusto del Correggio«: episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, in: Proporzioni, Nuova serie 11/12, 2010/11, p. 69–91.
- PIZZONI 2013: Maria Rosa Pizzoni, Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, p. 91–132.
- PIZZONI 2016: Maria Rosa Pizzoni, Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti, in: Le Postille di Padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, a cura di Barbara Agosti, Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni, Milano 2016, p. 35–42.
- PIZZONI 2017: Maria Rosa Pizzoni, Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, a cura di Alberto

- Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 143–176.
- PIZZONI 2018: Maria Rosa Pizzoni (a cura di), *Notizie di pittura raccolte dal Padre Resta. Il Carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, Roma 2018.
- PIZZONI 2020: Maria Rosa Pizzoni, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, Roma 2020 (in corso di stampa).
- PIZZONI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016: Maria Rosa Pizzoni e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta, Sebastiano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-resta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-resta_(Dizionario-Biografico)/)), vol. 87, Roma 2016, p. 30–33.
- POPHAM 1936/1937: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and His Collections, in: *Old Master Drawings* 11, 1936/1937, p. 1–19.
- POPHAM/POUNCEY 1950: Arthur Ewart Popham e Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., London 1950.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Postille a padre Sebastiano Resta, in: *Paragone. Arte* 52, 2001 (2002), p. 60–86.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2003: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Avvio allo studio sui disegni di Francesco Nardini da Sant'Angelo in Vado, in: *Atti e studi. Accademia Raffaello, Nuova serie* 1/2, 2003, p. 61–70.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio, in: *Master Drawings* 46, 2008, 1, p. 3–35.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi, in: *Forma e Storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di Walter Angelelli e Francesca Pomarici, Roma 2011, p. 553–562.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, »Bagatelle« sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta, in: *Paragone. Arte* 64, 2013, p. 64–89.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la *Felsina vindicata contra Vasarium*, in: *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento*.

- Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, p. 45–89, 159–189.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e Maratti: un'amicizia controversa, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, a cura di Alberto Bianco, Francesco Grisolia e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, p. 329–356.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Giuseppe Ghezzi e Sebastiano Resta. Una vera amicizia, in: Notizie di pittura raccolte dal Padre Resta. Il Carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma 2018, p. 15–37.
- RESTA 1707a: Sebastiano Resta, Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori, in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma da S. R., Perugia 1707.
- RESTA 1707b: Sebastiano Resta, Indice del Tomo de' disegni raccolti da S. R. intitolato L'arte in tre stati, Perugia 1707.
- RESTA/FUBINI 1955: Giorgio Fubini, Cento Tavole del Codice Resta, Milano 1955.
- ROMANI 2003: Vittoria Romani (a cura di), Daniele da Volterra amico di Michelangelo, catalogo della mostra Firenze, Firenze 2003.
- ROSENBERG/PRAT 1994: Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, Nicolas Poussin: catalogue raisonné des dessins, 2 voll., Milano 1994.
- ROSSI 2014: Isabella Rossi, Sulle tracce dell'«immenso studio» di Pietro Stefanoni: entità e dispersione, in: Studi sul Disegno italiano tra Connoisseurship e Collezionismo, a cura di Francesco Grisolia, Horti Hesperidum 4, 2014, p. 141–206.
- SACCHETTI LELLI 2002: Lucia Sacchetti Lelli, Collezionismo d'arte a Pistoia tra XVII e XVIII secolo, i rapporti tra Giovan Matteo Marchetti e Sebastiano Resta, in: Bullettino storico Pistoiese 104, 2002, p. 111–130.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, Hinc Priscæ redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Firenze 2005.
- SHEARMAN 1965: John Shearman, Andrea del Sarto, 2 voll., Oxford 1965.
- SICCA 2008: Cinzia Maria Sicca (a cura di), John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur, New Haven/London 2008.
- STRAUSS 1974–1982: Walter L. Strauss (a cura di), The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 8 voll., New York 1974–1982.

- VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966–1997: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 8 voll., Firenze 1966–1997.
- WARD NEILSON 1979: Nancy Ward Neilson, Camillo Procaccini. *Paintings and Drawings*, New York 1979.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in: *Master Drawings* 34, 1996, p. 239–278.
- WARWICK 1997: Genevieve Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in: *The Art Bulletin* 79, 1997, p. 630–646.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- WHISTLER 2016: Catherine Whistler, *Venice and Drawing 1500–1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven 2016.
- WOOD 1996: Jeremy Wood, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in: *Master Drawings* 34, 1996, p. 3–71.

Annkatriin Kaul

Vom Deuten zur Deutung.

Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des *Codice Resta*

Das bekannteste und von Seiten der Forschung am meisten beachtete Album Sebastiano Restas, die *Galleria Portatile* – auch unter dem Titel *Codice Resta* bekannt –, befindet sich noch heute in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand.¹ Die eingehende Arbeit mit dem Material offenbart tatsächlich eine Besonderheit, die in keinem der weiteren Alben des Paters so evident wird wie hier: die interpretatorische Vielschichtigkeit der enthaltenen Montagen.² Die einerseits chaotisch und andererseits ästhetisch hochwirksamen Kompilationen aus Text und Bild, die sich auf den Seiten des Albums eröffnen, sind oft erst nach wiederholter Betrachtung und visuellem Einlassen auf Restas phantasievolle Inszenierung des Materials als assoziative Generatoren und Wissensvermittler erschließbar. Sie bestehen aus einem Gewebe unterschiedlicher Strategien der Evidenzerzeugung.

Bereits Genevieve Warwick, welche sich umfassend mit den soziokulturellen Prozessen der Sammeltätigkeit Sebastiano Restas auseinandersetzte, hatte durch folgende Beobachtung betont: »Through these various textual strategies, Resta created a form of writing about art, that documented the different voices of discussion around his drawings, both past and present.«³

In der Forschung sind die Strategien, derer sich Resta bedient, zwar beobachtet worden, eine fokussierte und methodenübergreifende Analyse in Bezug auf ihre Tradition und den Einfluss auf den Rezipienten blieben allerdings bislang aus.

Restas variantenreiche Kompilationen beinhalten Künstlerzeichnungen, eigene Skizzen und PorträtDarstellungen, Druckgraphiken und natürlich den handschriftlichen Text in Form von Annotationen, Zitaten, erklärenden Texten und Exzerpten. Die Verquickung all jener Komponenten einer nonverbalen Wissensvermittlung⁴ sowie Restas offensichtliches Bemühen der *auctoritas* heben die Montagen des *Codice Resta* auf jene zu diskutierende interpretatorische

Ebene.⁵ Nachfolgend wird eine rezeptionsästhetische Analyse­methode vorgestellt, die sich an literaturwissenschaftlichen Vorbildern orientiert. Der Fokus liegt dabei im Besonderen auf der (Zeige-)Geste als blickkonstituierendes Mittel.⁶ Einige Fragestellungen sollen die Argumentation anleiten: Inwieweit beruft sich Sebastiano Resta auf Instrumente seines Gelehrten­netzwerkes, um sein kennerschaftliches Wissen abzusichern? Ist zu erwägen, dass Resta als Autor so weit fortgeschritten ist und die Summe aller Komponenten als gleichwertige Werkzeuge seiner Autorschaft betrachtet? In der Folge muss hinterfragt werden, inwiefern die *Galleria Portatile* als Text zu verstehen ist und wie sich dieser eben auch aus dem Verhältnis zu den Zeichnungen konstituiert.

Wie sich herausstellen wird, ist der *Digitus Argumentalis* ein wichtiges Werkzeug der Vermittlung gelehrter Autorität in der *Galleria Portatile*. Gleichzeitig kommen dieser Geste Eigenschaften zu, die im Folgenden rezeptionsästhetisch analysiert werden sollen. Ziel des zweiteiligen Aufsatzes soll ein experimenteller Einblick in diese interessanten Felder der *Deixis* sein, die anhand einiger außergewöhnlicher Montagen des zu Beginn des 18. Jahrhunderts an die Ambrosiana verkauften Albums diskutiert werden sollen.

Sebastiano Resta und die Macht der gestischen Blickführung: Die Re-Kontextualisierung der Handzeichnung

Die *Galleria Portatile* erscheint als *Seicento*-Schmuckband, wie er traditionell zur Aufbewahrung von Künstlerzeichnungen in Sammlerkreisen verwendet wurde.⁷ Ihre Besonderheit jedoch sind Padre Restas handschriftliche Annotationen und Notizen, welche die Zeichnungen sowohl auf ästhetischer als auch auf metatextueller Ebene rahmen. Die Anordnung der Handzeichnungen des *Codice Resta* sollte durch die Geschichte der Kunst bis in Sebastiano Restas Zeit führen. Als argumentative Programmatik wählte der Oratorianer das Schulmodell Giovan Battista Agucchis unter Bezugnahme auf die *Capi* oder ›Hauptvertreter‹ jener geographischen, aber auch teilweise stilistisch und überregional geordneten Künstlerschulen.⁸

Das erste Beispiel findet sich auf Seite 14 der *Galleria Portatile*.⁹ Hier inszeniert Padre Resta unter Einbezug zweier beschnittener Zeichnungsfragmente den Moment einer Vision und Anbetung (Tafel 18). Der Oratorianer kompiliert die beiden von unterschiedlichen Künstlern des Florentiner

Quattrocento stammenden Zeichnungsfragmente auf einer blauen Trägerpappe. Der *Carta Azzurra*-Untergrund hebt die auf grau grundiertem Papier gearbeiteten Federzeichnungen optisch von den Albumseiten der *Galleria Portatile* ab.

Die größere, mittig auf der Albumseite aufgebrachte Zeichnung wird heute Sandro Botticelli zugeschrieben¹⁰ und zeigt eine kniende, in ein reich fallendes Gewand gehüllte Figur, welche als Apostel Thomas, der den Gürtel der Maria empfängt, interpretiert werden kann. Thomas' Hände sind vor dem Körper zur Anbetung erhoben, der Blick des Apostels richtet sich nach oben, der mit Locken umkränzte Kopf ist in den Nacken gelegt. Folgen wir dem Blick des Apostels, so stößt dieser uns auf das zweite, kleinere Zeichnungsfragment, welches den mittleren oberen Bereich der Montage besetzt und sich in die Aussparung der unteren Zeichnung einpasst.

Mit sicherer Hand nimmt diese Skizze das Motiv einer auf einem Sockel stehenden Pallas Athene mit gegürtetem Gewand, aufgestelltem Schild und Zepter auf. Sie wird von Giulio Bora ebenfalls der Feder Botticellis zugeordnet, obwohl sie um einiges kleinteiliger wirkt.¹¹ Beide Zeichnungen sind sehr nah an ihren Außenlinien beschnitten, nichts sollte die Ansicht des Dargestellten stören. Es scheint, als habe Padre Resta die beiden Zeichnungen so zurechtgeschnitten, dass sie organisch ineinander greifen, um eine optische Einheit zu suggerieren.¹² Der blaue Grund der Montage sowie die fehlende Goldborte um die einzelnen Skizzenfragmente fassen jene von der Motivik her erst einmal nicht im Zusammenhang stehenden und für Resta aus zwei Federn stammenden Zeichnungen zu einer Sinneinheit zusammen.¹³ Der Betrachterblick¹⁴ jedoch beginnt mit Hilfe der sinnerzeugenden Kompilation Restas jene Fragmente zu einer Einheit zu verknüpfen. Ein interpretatorischer Ansatz findet sich schnell: Der kniende Mann empfindet die schwebende Figur als Vision. Seine in die Höhe gereckten Arme lassen auf eine Anbetung jener auf dem Sockel stehenden – nennen wir sie weiter Vision, denn die Einordnung als Pallas Athene scheint für Resta ebenfalls unwichtig – schließen. So wird es eine Frage der interpretatorischen Betrachtung sowie der Annahme, dass Sebastiano Resta die Fragmente aus einer gewissen Intention heraus miteinander verbindet und das Fragmentarische der beiden Skizzen tritt in den Hintergrund, um einer Re-Kontextualisierung der Motive Raum zu geben. Voraussetzung hierfür ist die Wiedererkennung der bildinhaltlichen Handlung durch den Rezipienten.

Ein weiteres Instrument Padre Restas liegt in der wahrscheinlich prominentesten Eigenart des Sammlers, nämlich der umfangreichen rahmenden Annotationen auf den Seiten seiner Alben.¹⁵ Im Falle unserer Montage auf Seite 14 bekommt der Betrachter Informationen handschriftlich bereitgestellt:

Unter der betenden Figur platziert Resta »di Sandro del Boticello pitture«, über der Skizze der Sockelfigur lesen wir »Fra Filippo Lippi del Carmine / P.[adre] del Filippino«. Folgen wir nun weiter dem interpretativen Kurs der bewussten Platzierung beider Skizzen zu einer Szenerie der Anbetung, so ließe sich dies gerade durch die Überschriften noch untermauern. In diesem Falle würde eine von Sandro Botticelli gezeichnete Figur jene Erscheinung auf dem Sockel aus der Hand Fra Filippo Lippis anbeten oder anders ausgedrückt: in visuell eindringlicher Art und Weise werden bekannte Bildinhalte wie die Anbetung einer spirituellen Erscheinung in ein Lehrer Schüler-Verhältnis umgedeutet. So veranschaulicht Resta Fra Filippo Lippi als Lehrmeister jener wohlbekannten Florentiner Künstlergruppe des ausgehenden *Quattrocento*. Sein prominentester und innovativster Schüler Sandro Botticelli ist sinnbildlich in Anbetung zu ihm dargestellt. Filippino Lippi, Fra Filippos illegitimer Sohn, der ihm im Beruf des Künstlers folgen sollte und in die Werkstatt des Botticelli eintrat, findet ebenfalls auf der Seite Erwähnung.¹⁶ Das Verhältnis zweier nicht zuletzt durch Giorgio Vasaris Viten bekannter Künstlerpersönlichkeiten wird hier anhand einer geschickten Kompilation Sebastiano Restas auf den Seiten der *Galleria Portatile* visuell erfahrbar gemacht.¹⁷

Sebastiano Resta verteilt derlei motivische Inszenierungen allenthalben in seiner *Galleria Portatile*, die er bis zu ihrer Aushändigung an den Auftraggeber mit viel Liebe zur Kompilation und Neukontextualisierung graphischer Werke anfertigte.

Ein weiteres signifikantes Beispiel jener Form der Blickführung ist auf der Doppelseite 27/28 des *Codice* zu finden (Tafel 19). Die ins Gespräch vertieften Edelmänner fanden nicht von ungefähr den Weg auf das Cover des vorliegenden Sammelbandes. In Kompilation mit den Zeichnungen auf der Doppelseite des *Codice* Resta bergen sie weit mehr als die Darstellung zweier im Redegestus begriffener Personen – sie schicken sich an zu zeigen, zu überzeugen, zu beweisen.

Die Überschrift der rechten Seite (S. 28) erklärt, dass die auf der Doppelseite befindliche Text-Bild-Kompilation dem Florentiner Künstler Franciabigio gewidmet ist. Der argumentative Haupttext behandelt Franciabigos Lehr-

jahre und dessen Umfeld in seiner Schülerzeit sowie seine künstlerischen Ambitionen:

»1482 Franco Bigio 1524 [am unteren Rand der Zeichnung, nachfolgender Text auf der Albumseite darunter]

Francia Bigio allievo in Fiorenza sua Patria di Mariotto Albertinelli trovandosi à disegnare al Cartone di Leonardo e Michelangelo, e vedendo che nissuno trà tanti vi disegnava meglio di Andrea del Sarto; si unì seco. che ancor esso non poteva più soffrire il suo Maestro (che era Piero di Cosmo [sic] Roselli) fecero assieme compagna, uno stimulando l'altro con emulazione Virtuosa, onde divennero così valenti huomini ambidue, massime Andrea del' Sarto come si vede, e si sà, e si sente. Morì Francia Bigio di 42 anni d'eta l'anno 1524«¹⁸

Wie im Text offensichtlich wird, erfährt der Künstler eine Einordnung in ein Umfeld bekannter Namen wie Cosimo Roselli. Im Besonderen jedoch wird sein beinahe gleichaltriger Künstlerkollege Andrea del Sarto thematisiert. Im Folgenden macht Resta deutlich, dass Andrea del Sarto Franciabigio gegenüber wesentlich bedeutender war. Der Text wandelt sich im letzten Abschnitt zu einer Erhebung Andrea del Sartos über den mediokren Franciabigio, welcher uns allerdings durch die größte Zeichnung der Montage oberhalb des Textes vorgestellt wird. Die Zeichnung zeigt Kopfstudien in unterschiedlicher Kreide. Giulio Bora geht davon aus, dass jene Skizzenköpfe Übungen zu einem Bildthema darstellen. Die sichere Zuschreibung an Franciabigio muss an dieser Stelle offenbleiben.¹⁹ Sebastiano Restas Montage ist durch die große Zeichnung und die unterstrichene Nennung Franciabigios auf den ersten Blick jenem Florentiner Künstler gewidmet. Erst der Text, der die Zeichnung gerade *nicht* beschreibt, wandelt diesen ersten Eindruck zum Vergleich mit Andrea del Sarto, der, wie wir »sehen, wissen und fühlen könnten« (»come si vede, e si sà, e si sente«), den anderen übertrumpft. Jene offenkundige kennerschaftliche Einordnung des Könnens Andrea del Sartos wird dem Leser erfahrbar vor Augen gestellt, indem Sebastiano Resta an dessen Augen-Haptik-Sinn [*vedere/sentire*] appelliert als auch an dessen intuitives Wissen [*sapere*].²⁰ Die Beziehung zwischen den beiden Künstlern wird ebenso im Stammbaum unterhalb des Textes verdeutlicht. Dort wird ein Zusammenhang zwischen den Schülern bzw. der Werkstatt Cosimo Rosellis hergestellt. So führt Resta auch Fra Bartolomeo

zu jener Künstlergruppe zugehörig an und erwähnt hierdurch natürlich einen weiteren Namen, den es verknüpfend zu memorieren gilt.²¹ Der Stammbaum gibt ungewöhnlich erscheinende stilistische Verbindungen zwischen den Künstlern wieder. Um den Künstlerstammbaum geographisch zu erweitern, wird unter Fra Bartolommeo beispielsweise ein weiterer Arm angeführt, der Raffael da Urbino zeigt. Geht es um rein stilistische Beeinflussungen unter den Künstlern, so nutzt Resta mitunter gestrichelte Linien in seinen *arbori*. Von Raffael aus verweist dann jedoch ein Arm auf seinen Lehrer Perugino und dessen Meister Piero della Francesca.²² Jenes assoziative Querdenken lässt sich allenthalben in Restas Genealogien finden und ist keinesfalls eine Besonderheit dieser Montage.

Mehr erklärender Text scheint auf der Doppelseite zunächst einmal nicht vorhanden und so wenden wir uns der linken Seite (S. 27) zu. Hier befindet sich am linken Rand eine Zeichnung Daniele da Volterras, welcher jene, laut Restas Ausführungen, nach der Decke der *Sixtina* Michelangelos arbeitete.²³ Die Zeichnung zeigt Judith und ihre Magd mit dem Kopf des Holofernes. Das nur ausschnitthaft in der Zeichnung wiedergegebene Motiv befindet sich in der nördlichen Ecke des Gewölbes der Sixtinischen Kapelle.²⁴ Zunächst stellt sich die Frage, was eine Zeichnung nach den Fresken Michelangelos mit Franciabigio zu tun haben könnte. Interessant ist hierbei, wie Resta die Beweiskraft der Verquickung von Bild und Text für seinen doch sehr weit gespannten Argumentationsbogen zu nutzen versteht und in gleichem Maße phantasievoll wie erfindungsreich einsetzt. Es stellte sich heraus, dass für die Beweisführung von besonderem Interesse, da als Verbindung zwischen der Zeichnung Franciabigos und der Skizze Daniele da Volterras unersetzlich, nun jenes Druckgraphikfragment ist, welches wie eingangs besprochen auch das Buchcover dieses Bandes ziert. Im Folgenden obliegt es mir nun, den Hintergrund jener parlierenden Herrschaften aufzuschlüsseln.

Auf der Doppelmontage der Seiten 27/28 macht sich Resta die im Motiv dargelegte Diskussion der beiden Protagonisten für seine Argumentation zu Nutze. Wenn wir davon ausgehen, dass für Resta die Gesamtansicht einer Montage als didaktisches Mittel in der Summe ihrer Teile von Belang ist und alle Faktoren für ihn argumentativ ineinandergreifen, dann deutet durch Restas Kompilation auf der Montage einer der beiden Herren mit seinem Finger offenkundig auf die Skizze Daniele da Volterras.



1. Theodor Kruger nach Franciabigio, Segnung Johannes des Täufers durch Zacharias. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Das eigentliche Zielobjekt seines Zeigegestus ist von Resta abgeschnitten worden, um, so meine Einschätzung, genau jenen Eindruck des Debattierens über die Zeichnung Volterras zu ermöglichen. Die beiden Herren entstammen ursprünglich einer Druckgraphik Theodor Krugers, welche die Taufe des jungen Johannes des Täufers durch Zaccharias zur Darstellung bringt (Abb. 1). Jene Motivik ist nach dem in *chiaroscuro* und *terretta*-Technik gehaltenen Wandgemäldezyklus Andrea del Sartos und Franciabigios in der Kapelle des *Chiostro dello Scalzo* in Florenz gestochen. Theodor Kruger hatte eine Serie mit allen zwölf Fresken von der Hand der beiden Künstler im Jahr 1617 Cosimo II. gewidmet.²⁵

Sebastiano Resta spielen für seine Argumentation mit jener Druckgraphik nun mehrere Faktoren in die Hände und die Ausführung ist phantasievoll und multidimensional. Das hier aufgenommene Fresko der Taufe des Johannes stellt sich als das einzige rein aus der Hand Franciabigios stammende Motiv des Gemäldezyklus heraus und wurde während Andrea del Sartos Aufenthalt in Frankreich produziert.

Tatsächlich liefert den sichersten Beweis hier Vasaris Vita Franciabigios. Die Lebensbeschreibung ist zwar kurz gehalten, zählt jedoch die aus der Zusammenarbeit beider Künstler hervorgegangenen Werke auf und verortet diese zeitlich. Laut Vasari ist die Taufszene entstanden, als sich Andrea del Sarto in Frankreich befand und die *Scalzo*-Bruderschaft nicht mehr mit seiner Rückkehr rechnete. Franciabigio übernahm aus diesem Grund selbstständig zwei Wände. Die neueste Forschung zum *Chiostro* geht davon aus, dass hier eine Absprache mit Andrea stattfand, der den Zyklus späterhin fertigstellen sollte.²⁶

Auf der Doppelmontage im *Codice* erfährt der Stich jedoch zusätzlich zu seiner Aufgabe der Veranschaulichung des Schaffens Franciabigios und Andrea del Sartos einmal mehr eine Re-Kontextualisierung. Um die Beobachtungen zu präzisieren, sei vorangestellt, dass, wenn Sebastiano Resta alleinigen Wert auf die Motivwiedergabe gelegt hätte, er wohl die komplette Graphik, wahrscheinlich in eingefalteter Form, verwendet hätte.²⁷ Der ökonomische Aspekt einer zerschnittenen Druckgraphik ist auch zu kalkulieren: Dem Blatt wurde nicht nur ein Teilbereich entnommen. Das Heraustrennen des Randmotivs auf der rechten oberen Seite erforderte es, in die Graphik hineinzuschneiden, was das übrige Blatt wertlos macht.

In diesem speziellen Fall kommt dem Fragment eine interessante argumentative Aufgabe zu, indem es zum blicklenkenden Instrument umgedeutet und damit zum Träger eines feinen assoziativen Gedankenspiels des Paters wird.²⁸ Der Ausschnitt ist nämlich beweglich auf der Seite des Albums aufgebracht und fungiert als Klappkarte.²⁹ Werden die beiden Herren nun vom Betrachter umgedreht, erscheint folgender Text aus der Feder des Paters:

»Nel Cortile de Servi di Fiorenza Francia Bigio nell' istoria di S. Gio.; che piglia la Benedittione da S. Zaccaria suo P[a]dre per andar al deserto; che io interpreto siano il francia et Andrea del Sarto che sono amici cari, et parlano del Giardino di Lorenzo de Medici, dove si erano trovati à disegnare alle statue, e pitture; come allora per sua elettione ammetteva quel Signore i migliori ingegni.

Pongo qui questo pezzo di stampa per mostrare la proportione delle figure, e lo stile di piantarle che teneva il Francia simile in ciò ad Andrea del Sarto. giache non ho del Francia altro disegno che queste Teste.«³⁰

Erst durch diesen umseitigen Text eröffnet sich für den Leser der volle Umfang der Doppelseite, den Resta geschickt zu kompilieren versteht. Neben der kennerschaftlich didaktischen Information der Ähnlichkeit Franciabigios und Andrea del Sartos in ihrer Stilistik der Proportion und der Pflanzenelemente finden wir zusätzlich die Imagination des Paters. Diese dient offensichtlich dem Zweck, die beiden Künstler zu verlebendigen, um sie zum verknüpfenden Instrument der Vorstellungskraft des Betrachters werden zu lassen. Jene Männer sollen, laut Resta, die beiden Künstler sein, die freundschaftlich verbunden im Garten Lorenzo de' Medicis parlieren und nach Statuen und Bildwerken zeichnen. Diese kleine Phantasie dient nicht nur der rhetorischen Wissensvermittlung, sondern spricht einen Umstand an, der Resta anscheinend so wichtig war, dass er ihn zweimal im Text erwähnt. Sicherlich kommt jene von Resta in Text und Bild überführte Überlieferung zu den beiden Florentiner Künstlern bekannt vor und tatsächlich paraphrasiert Resta mehrere Stellen aus Giorgio Vasaris *Viten* – jedoch nicht, wie man sich nun denken könnte, aus der bereits erwähnten *Vita Franciabigios*,³¹ sondern aus der sehr umfangreichen Biographie des »pittore senza errore« Andrea del Sarto.³² Schon auf den ersten Seiten vermerkt Vasari Folgendes zum Leben und Wirken des Malers:

»Piero [di Cosimo] fasste daher größte Zuneigung zu ihm und war unglaublich erfreut zu hören, dass Andrea, sobald er insbesondere an den Feiertagen ein wenig Zeit hatte, gemeinsam mit anderen jungen Leuten den ganzen Tag damit verbrachte, in der Sala del Papa zu zeichnen, wo sich der Karton Michelangelos und jener von Leonardo befand, und dass er, obwohl noch sehr jung, alle anderen Zeichner, Einheimische wie Fremde, übertraf, die dort fast ohne Unterlaß miteinander wetteiferten. Unter allen diesen schätzte Andrea die Wesensart des Malers Franciabigio und das Gespräch mit demselben am meisten, und umgekehrt erging es Francia mit Andrea. Daraufhin Freunde geworden, erzählte Andrea Francia, dass er die Schrulligkeiten Pieros, der schon ein Greis war, nicht länger ertragen könne und aus diesem Grund vorhabe, sich einen eigenen Raum zu nehmen. Da Francia gezwungen war, dasselbe zu tun, weil sein Meister Mariotto Albertinelli die Kunst der Malerei aufgegeben hatte, sagte er zu seinem Gefährten Andrea, als er dies hörte, dass auch er einen Raum benötige und sie sich zum beidseitigen Vorteil zusammentun sollten.«³³

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass jene Textstelle die Inspiration der Montage im *Codice* zu sein scheint. Sie wird im Haupttext zu Franciabigio paraphrasiert und verbindet gleichzeitig Restas Andeutung der ins Gespräch vertieften Herren auf dem Druckgraphikfragment mit der Studienskizze aus der *Sixtina*.

Wie sehr sich Sebastiano Resta mit der Vita Andrea del Sartos beschäftigt hat, beweisen seine Postillen der in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* liegenden zwei Ausgaben der Viten Giorgio Vasaris.³⁴ Auf Seite 734 seiner Ausgabe notiert der Pater in einer künstlerisch gerahmten Annotation: »Nota come Andrea et altri Pittori pure di eccelente genio studiavano a M[ichel] Angelo e Leonardo non ostante fossero contemporanei poi che M[ichel] A[ngelo] nacque solo 4 anni p[rim]a di Andrea«. ³⁵ Späterhin annotiert er: »Michel Angelo fece ingrandir la maniera a Raffaele et ad And[re]a del Sarto perché erano grandi spiriti, gli altri fece ingoffire«. ³⁶ Gleichzeitig verweisen diverse skizzierte Stammbäume³⁷ in den Viten Andrea del Sartos und Franciabigios auf Restas Wahrnehmung beider Künstler im Geflecht der Wegbereiter des 16. Jahrhunderts – Michelangelo, Leonardo da Vinci (anhand ihrer berühmten Kartonaugen) und Raffael (im bereits erwähnten *arbore* auf S. 28 vertreten).

Im Besonderen scheint sich Resta für die stilistische Verbindung zwischen den beiden Künstlern und Michelangelo zu interessieren, was sich in der Zeichnung Daniele da Volterras auf der Montage zu bestätigen scheint. So erklärt sich, was die zuletzt zitierte Postille Restas eigentlich kommentiert. Wie sich herausstellen wird, spielt auch hier der *Chiostro dello Scalzo* eine wichtige Rolle, denn Vasari konstatiert Folgendes zum letzten Bild des Freskenzyklus:

»Andrea machte sich also daran, diese letzte Szene auszuführen, wobei sein Stil durch den Anblick der Figuren, die Michelangelo in der Sakristei von San Lorenzo begonnen und zum Teil fertig gestellt hatte, monumentaler geworden war.«³⁸

Meines Erachtens formt Resta ausgehend von Giorgio Vasaris Vita des Andrea del Sarto eine Argumentation, die die Entwicklung beider Künstler aufzeigen soll. Michelangelos Einflussnahme auf die Freskotechnik sollte als stilgeschichtliche Kontextualisierung ebenso vermittelt werden und aus diesem Grund entschied sich Resta, die Druckgraphik des *Scalzo*-Freskos zum visuellen Vergleich heranzuziehen.

Warum wählte Resta aber Daniele da Volterra als Beispiel und warum finden wir auf der Montage nicht eine einzige Zeichnung Andrea del Sartos? Hier ist sicherlich nur zu mutmaßen, nicht zuletzt gibt uns jedoch Resta darauf eine entschuldigende Antwort im Text auf der Klappkarte: »[...] giache non ho del Francia altro disegno che queste Teste«. Sicherlich wird dies auch der Grund für die Montierung einer Zeichnung da Volterras sein, der durchaus als Kopist Michelangelos gelten kann und dessen Skizze hier als Platzhalter für eine ›echte‹ Michelangelo-Zeichnung fungiert. Resta hatte vielleicht schlicht zu diesem Zeitpunkt keine Zeichnung Michelangelos in seiner Sammlung. Natürlich waren die Motive der Decke der *Sixtina* derart bekannt, dass hier der Wiedererkennungswert derselben eine Rolle zu spielen scheint. Bei den Zeichnungen Andrea del Sartos, von denen Vasari einige in seinem *Libro* aufbewahrte, wird es sich ähnlich verhalten haben – zumal der Künstler besonders für die Anfertigung von Kartonagen und großproportionierten Zeichnungen bekannt war –³⁹ oder mit anderen Worten: Sebastiano Resta musste sich dessen bedienen, was er in seiner Sammlung vorfand. Spätestens mit der Abgabe mehrerer Klebebände an den Erzbischof Giovanni Matteo Marchetti einige Jahre zuvor⁴⁰ wurde Restas eigene Sammlung stark geschmälert, was er auch innerhalb der *Galleria Portatile* betont.⁴¹

Werfen wir einen abschließenden Blick auf unsere mittlerweile komplex gewordene Doppelmontage im *Codice*. Hervorzuheben sind die beiden diskutierenden Herrschaften, die den optischen Mittelpunkt der Kompilation ausmachen und die Montage zu einer Sinneinheit verbinden. Durch ihre Gestik und jene Phantasterei, welche Resta nicht nur als Entschuldigung für den Mangel an aussagekräftigen Beispielen, sondern als argumentativen Anker für die Stileigenschaften der beiden Künstler nutzt, entsteht beim Rezipienten der Eindruck, dass die beiden Herren über die Zeichnung Daniele da Volterras so lebhaft gestikulierend diskutieren. Warum Resta die Einzelfragmente so zur Anordnung brachte, ist zunächst nicht klar ersichtlich. Erst durch den verdeckten Text auf der Rückseite der Klappkarte werden drei graphische Fragmente zu einer Sinneinheit komponiert, die uns spielerisch die Entwicklung Franciabigios und Andrea del Sartos erleben lassen. Gleichzeitig müssen an dieser Stelle einige Fragen offenbleiben: Am Beispiel des impliziten Verweises auf Vasaris *Viten* stellt sich die Frage nach dem Umgang des Paters mit den Quellen. Während er seine Quelle hier nicht näher benennt, finden sich an anderen Stellen durchaus Verweise auf Textstellen der Kunstliteratur.

Geht der Pater davon aus, dass der Leser des *Codice* seine Kompilationen mit der Traktatliteratur zu verknüpfen versteht oder besteht hier Grund zur Annahme, dass die *Galleria Portatile* unbewusst Exzerpte aus der Kunstliteratur wiedergibt?

Das Faksimile bestehend aus hundert Zeichnungen aus der *Galleria Portatile* beweist, wie sehr die kompilatorischen Qualitäten der Seiten des *Codice* und deren wissensgenerierende Ebenen bisher in der Forschung zum Sammler außer Acht gelassen worden sind. Jene Doppelmontage wurde in die Publikation mit aufgenommen, es verwundert jedoch sehr, dass das Druckgraphikfragment auf der Rekonstruktion der Seite nicht auftaucht.⁴²

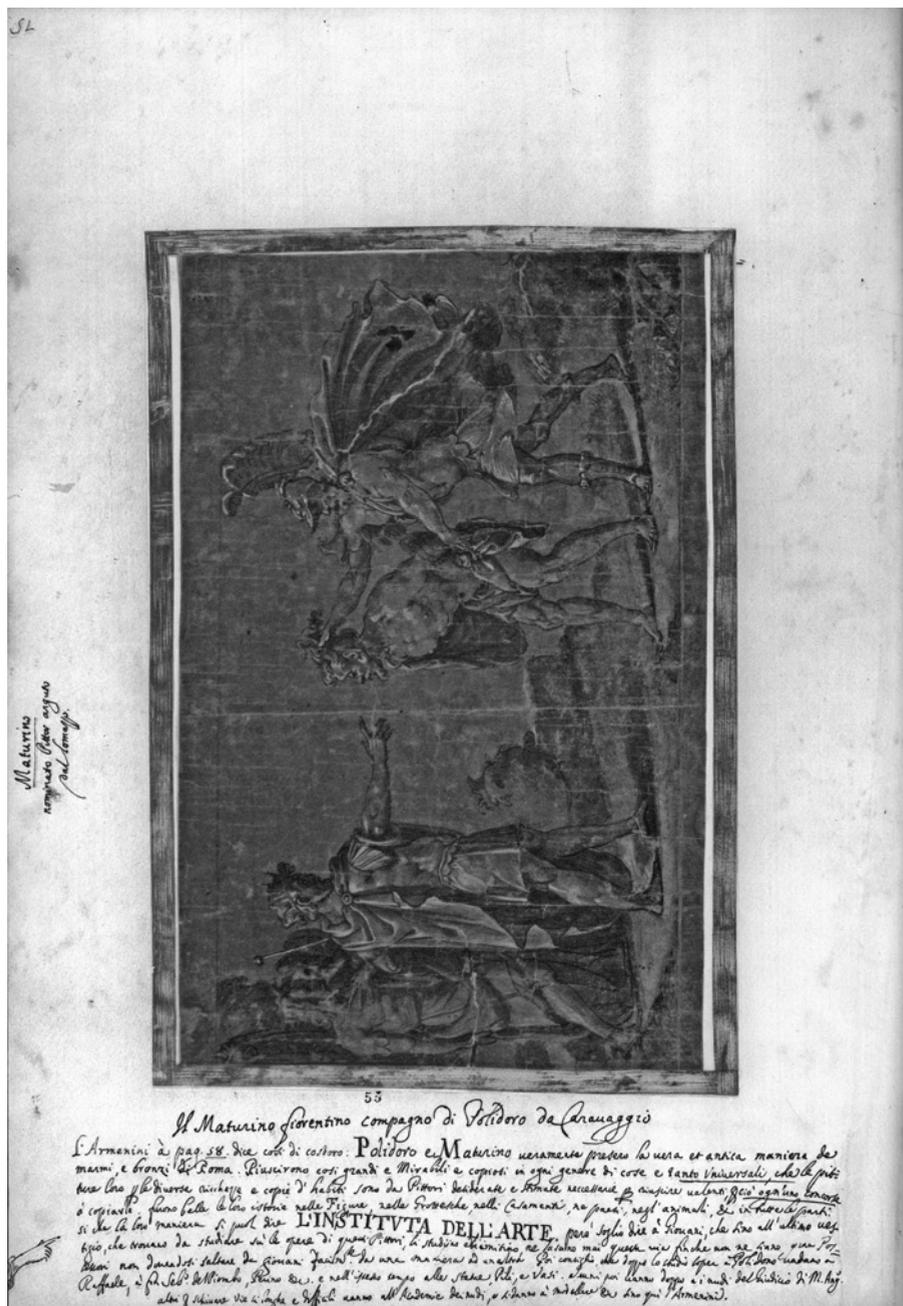
Die beiden ins Gespräch vertieften Herren sind also als argumentative Mittler innerhalb der Bildargumentation Restas zu verstehen. Durch ihre Gebärden *zeigen* sie dem Betrachter die Quintessenz der Montage. Sie sollen in Verbindung mit Restas Handschriften den Leser von seiner Argumentation *überzeugen* – was hoffentlich *bewiesen* werden konnte.

Ein Fingerzeig: Sebastiano Resta und die Tradition der *Digitae Mani*

Im folgenden Teil wird eine weitere Form des deiktischen Verweises zur Diskussion gestellt, dessen sich Resta allenthalben im *Codice* und in seinen Postillen bedient. In diesem Aufsatz wird der Vollständigkeit halber auf jene signifikanten Strukturen der leibgebundenen Kommunikation⁴³ hingewiesen, um die Verweisgesten innerhalb der *Galleria Portatile* zu komplettieren. Umfassend betrachtet kann dieses vielschichtige Thema an dieser Stelle nicht werden. Die gemalte Zeighand, präziser der *Digitus Argumentalis*, tritt uns mindestens an zwei Stellen innerhalb des *Codice*⁴⁴ gegenüber. Der Zeigefinger, so die Überlegung, greift in die Wahrnehmung des Inhaltes ein und wird so zum ›Deiktischen Superzeichen‹ instrumentalisiert.⁴⁵

Die Seiten 51 (Abb. 2) und 77 (Abb. 3) des *Codice* wurden sehr unterschiedlich gestaltet und haben doch eine für die hier verfolgte Argumentation signifikante, wenn auch zunächst unscheinbare Gemeinsamkeit.

Auf Seite 77 entwirft Resta mehrere Erzählstränge auf einmal. Erneut sehen wir eine der seltenen Doppelseiten. Die Seiten 77 und 78 sind insofern besonders, da sie in ornamental getrennten Annotationen geordnet sind. Der Betrachter sieht sich zunächst keiner erkennbaren Ordnung nach Textkategorien/-gattungen gegenüber und verliert sich in den unterschiedlichen



2. Maturino [Resta], Galleria Portatile, S. 51 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

Handschriftenblöcken, den Zeichnungsfragmenten und der seitenfüllenden Porträtzeichnung auf der rechten Seite. Tatsächlich beschäftigt sich der größte und eng geschriebene Textblock auf Seite 77 nicht mit den Zeichnungen dieser Seite, sondern gibt Notizen über das Portrait auf Seite 78 wieder. Verwirrt bleibt man erst recht auf Seite 77 zurück, wenn klar wird, dass die Seite – der kleine Titel über der Rötzelzeichnung gibt es vor – eigentlich »Correggio dall' Antico« problematisieren soll. Die Correggio-Thematik führt sich dann jedoch über die Porträtzeichnungsannotation im unteren Teil der Montage mit Lelio Orsi im künstlerischen Studium nach Correggio fort – drei kleine Zeichnungsfragmente sollen Restas These unterstützen. Ferner wird sich die Correggio zugeschriebene Zeichnung im oberen Teil abermals als Klappkarte herausstellen. Die Faltenwurfskizze hat eine Architekturstudie auf der Rückseite (Abb. 4).⁴⁶ Wenden wir uns der für die Thematik dieses Aufsatzes wichtigsten Annotation, deren Umrisslinien an eine Säule erinnern, im oberen linken Bereich zu, die mit der Zeichnung der Falten- (recto) und Architekturstudie (verso) korrespondiert.

Resta weist den Leser aktiv an, die Zeichnung umzudrehen: »annotatione sopra il Panteon con l'occasione del roverscio di questo disegno del Correggio presso al Panteon detto Rotonda[...]«. ⁴⁷ Folgt der Leser der Anweisung, so wird er besagter Architekturstudie gewahr, die sich als Kapitell-Querschnitt mit angedeutetem Akanthusblatt herausstellt, offensichtlich mit Zirkel und Lineal erarbeitet. Die Information, warum es sich ausgerechnet um die Säulen des Pantheons handeln soll, wird vom Künstler selbst übermittelt. In schneller Schrift vermerkt er auf dem Blatt »dla [sic] ritonda«. Sebastiano Resta nutzt die Annotation offensichtlich, um den Leser aufzuklären, dass das Pantheon umgangssprachlich *Rotonda* genannt wird. Diese Information ist notwendig, um die unscheinbar wirkende Zeichnung als historisch relevant zu stilisieren. Gleichzeitig weist Resta durch die Annotation auf eine für ihn weit wichtigere Argumentation *unter* der Zeichnung auf dem Trägerblatt der Kompilation hin, die von der Zeichnung verdeckt wird.

Einmal mehr widmet sich Resta einer vieldiskutierten These. Er beurteilt das unscheinbare Blatt nämlich als so besonders, da es eine Skizze des Meisters Correggio zeige,⁴⁸ die dieser im Pantheon angefertigt habe. Resta erläutert durch die Zeichnung als Beweisträger, dass Vasari unrecht habe, wenn er behauptete, Correggio habe Rom nie gesehen,⁴⁹ und erklärt dies in der verdeckten Annotation:

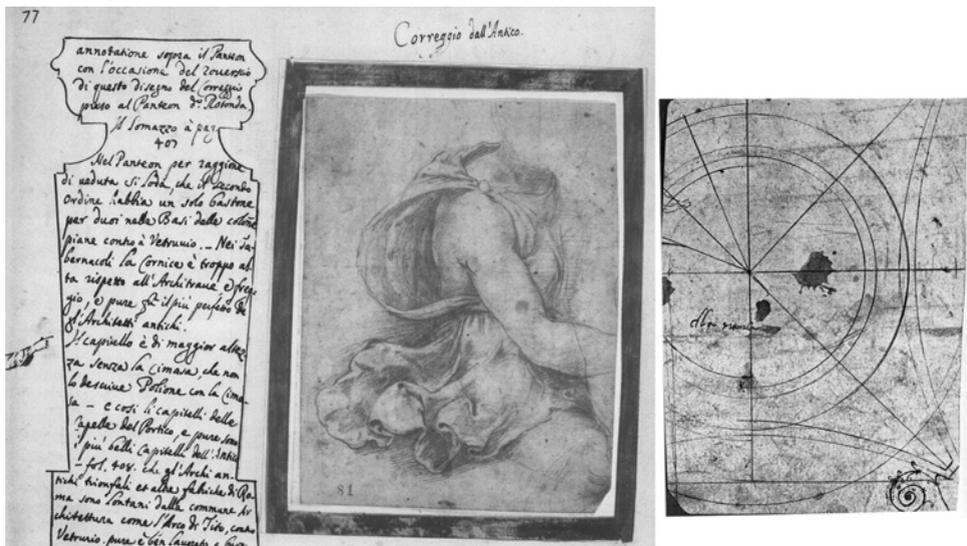


3. Correggio/Lelio Orsi/Parmigianino [Resta], *Galleria Portatile*, S. 77/78 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

»Il Correggio fù à Roma due volte per le ragioni, et argomenti, che io ho portato nel tomo a parte, che diedi à Mr. Marchetti
 A' mio parere questo è disegno suo preso da un basso rilievo che stava a lato della Rotonda prima che si sbasse la Piazza e le Strade Laterali, dalla parte che vada alla Minerva.
 e parimente sua sarà la misura del Capitello, poiche egli studiò bene, e seppe architettura [...]«.⁵⁰

Sebastiano Resta lobt Correggio für seine genaue Darstellung der korinthischen Säulenordnungen im Pantheon. Gleichzeitig soll die Gewandstudie als historisches Zeugnis eines Reliefs dienen, welches sich so nicht mehr am Bau vorfinden lässt.

Die sichtbare Annotation auf der Seite oben links ist dazu bestimmt, die historische Relevanz der Zeichnung argumentativ zu vertiefen und durch



4. Detail aus Abb. 3 mit Rekonstruktion der Verso-Seite der Klappkarte (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955 und Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976, Kat. Nr. 81).

Quellenbelege aufzuwerten. Resta zieht die Traktatliteratur als Autorität zu Rate und greift hier auf Giovan Paolo Lomazzos *Trattato dell' Arte della Pittura* aus dem Jahr 1584 zurück.⁵¹ Die von Resta zitierte Seite 407 befindet sich im *Libro Sesto* des Traktats, welches sich mit der *prattica della pittura* beschäftigt.⁵² In dem von Resta herangezogenen *Capitolo XXXV*, spricht Lomazzo von den »Compositioni de gli edifici in particolare«. ⁵³ Er bedient sich dort einer auf Vitruv basierten Argumentation zur Komposition antiker Säulenordnungen. Resta paraphrasiert in seiner Annotation im stilisierten Säulenurmiss nun Lomazzos Ausführungen zur Architektur, seine Abwägung über deren Proportion und die Wiederaufnahme durch die Architekten der Moderne. Er greift bewusst jene Textstellen heraus, die mit dem Pantheon und Vitruvs Beschreibung der Säulenordnungen argumentieren. Hier erscheint nun endlich die Zeighand. Spielerisch materialisiert sie sich aus dem Blattrand und deutet mit spitzem Zeigefinger auf folgende Textpassage: »Il Capitello è di maggior altezza senza la Cimasa, che non lo describe Polione con la Cimasa – e così li Capitelli delle Capelle dell Portico, e pure sono i più belli Capitelli dell' Antico.«⁵⁴ Wie die Detailabbildung (Abb. 4) zeigt, führt der weisende Finger den Betrachterblick und stellt somit nicht nur Restas Argument heraus, das mit

der Zeichnung des Kapitells korrespondiert, sondern – und dies ist der entscheidende Punkt – verweist auf Restas eigene Meinung, die er durch die Ausführungen Lomazzos legitimiert und nicht zuletzt generiert. So liest man im Traktat in den Ausführungen zum Pantheon, dessen Säulenordnungen zwar in der Proportion klassisch sind, aber von den vitruvianischen Ausführungen zur Säule abweichen, dass diese jedoch trotzdem eine besondere Ausgewogenheit besitzen: »Nientedimeno da gl' intelligenti che hanno disegno sono tenuti i più belli capitelli Corinthij che siano nell antico di Roma.«⁵⁵

Nach Lomazzo sind die Kapitelle der *Rotonda* durchaus würdig, in der Zeichnung festgehalten zu werden. Die zeichnerische Arbeit, deren Vorteile durch Lomazzo im *Libro Sesto* näher thematisiert werden, führe nicht zuletzt dazu, den individuellen Stil durch das Studium antiker Bauwerke zu finden und zu verbessern.⁵⁶ Gleichzeitig fördere das Abzeichnen das Memorieren und Konservieren jener Bauwerke für die Nachwelt. Am Rande sei erwähnt, dass Lomazzo an anderer Stelle die Lehren Vitruvs auch in Bezug auf die wohlgestaltete Proportion des menschlichen Körpers aufführt und Sebastiano Resta Correggio sicherlich gerne in diesem Diskurs verortet. So verweist Resta implizit auf Vitruvs Proportionslehre des menschlichen Körpers, was wiederum in der Faltenstudie auf der Vorderseite aufgenommen wird.⁵⁷

Was geschieht nun in der Verbindung von Zeigehand, Annotation und dem darin erwähnten Traktat Lomazzos mit der vermeintlichen Correggio-Zeichnung? Zunächst einmal verwendet Resta den Zeigefinger, der nicht zuletzt durch die neueste Literatur zu den *Digitae Mani* als personalitätskonstituierend ausgewiesen wird, als Demonstrationsgeste der für seine Argumentation fruchtbarsten Aussage im Text.⁵⁸ Durch die deiktische Weisungsbefugnis der Hand, die gleichzeitig in einer langen Gelehrtentradition stehend den Autor auf seinen Textseiten materialisiert, weist Resta auf die wichtigsten Stellen in seiner Argumentationskette. Der bedeutete Textteil steht nicht nur für zwei wichtige Autoritäten, Vitruv und Lomazzo, sondern wertet die Zeichnung in der Wahrnehmung des Rezipienten auf. Correggio zeichnet nun nicht mehr nur eine vermeintlich aus seiner Feder stammende Faltenstudie nach der Antike und eine kryptische Architekturstudie. Das durch den Text inklusive Zeigefinger transportierte auktoriale Lehrwissen vermag es, die Zeichnung als Beweisstück für einen Romaufenthalt Correggios in seine Argumentation einzufügen und gleichzeitig den Künstler in die von Lomazzo beschriebene Tradition zu setzen.

Die Zeighand ist in diesem Fall viel mehr als nur eine blickkonstituierende Geste. Sie deutet auf einen Metatext hin, aus dem Resta seine eigene Position bestimmt und durch den seine Gelehrsamkeit zum Ausdruck gebracht wird.

Tatsächlich lässt sich jene These auch auf Seite 51 (Abb. 2) anwenden, wo weit weniger kompliziert ein identischer Fall vorliegt. Resta gibt in der durch die Zeighand hervorgehobenen Zeile einen eigenen Ratschlag kund.

Der Leser findet eine ähnliche argumentative Komposition vor. Die Montage wirkt weniger chaotisch, der Blick muss jedoch seine Position erst suchen. Die Zeichnung ist im Querformat aufgebracht, weist eine eigene kleine Überschrift auf, der Text ist mit modifizierter Überschrift im Hochformat abgefasst. Im Titel über der Zeichnung erwähnt Resta erneut Lomazzo, jenen Mailänder Autor und Künstler, der sehr häufig im *Codice* Erwähnung findet.⁵⁹

Der Haupttext führt eine weitere Autorität zur Wissensgenese an, nämlich den Autor Giovanni Battista Armenini. Auf »pag. 58«⁶⁰ seines Traktats *De' veri precetti della pittura* von 1587 lobt dieser die Künstlerkollegen Polidoro und Maturino für die Fähigkeit, ihre Inspirationen aus den Nachzeichnungen der Antike zu ziehen und durch ihre Wandgemälde und *Istorie* antike Vorbilder wiederbeleben zu können.⁶¹ Aus jenen dezidierten Studien leite sich ihre *maniera* ab und dies bringe ihnen den Status »L'INSTITUTA DELL' ARTE« ein.⁶² Auf diese Zeile zeigt Restas *Digitus Argumentalis*. Dass Resta sich mit dem Indexfinger in seiner Autorschaft materialisiert und zwar genau dann, wenn er eine konstitutive Überzeugung an den Leser vermitteln will, bestätigt sich auch in den folgenden Zeilen:

»Però soglio dire a Giovani che sino all' ultimo vestigio, che trovano da studiare sù le opere di questi Pittori, li studijno et li imitino, ne lascino mai questa via fin che non ne siano gran Possessori non dovendosi saltare da Giovani facilmente da una maniera ad un'altra. Poi consiglio doppio lo studio sopra à Polidoro vadano à Raffaele, à fra Sebastiano del Piombo, Perino etc. nell' istesso tempo alle Statue, Pili, e Vasi. alcuni poi vanno doppo à i nudi del Giudicio di M. Angelo. altri per schivare vie si lunghe e difficili vanno all' Academie dei nudi, e si danno à modellare etc. sino qui l'Armenini.«⁶³

Resta richtet sich im letzten Abschnitt an den jungen Künstler und gibt ihm seine Erfahrungen und Meinungen zum Erlangen eines individuellen, auf

Studien beruhenden Stils mit auf den Weg.⁶⁴ Dies lässt er sich durch die Autorität Armeninis bestätigen, indem er den Autor so geschickt in seinem Text zitiert, dass man Resta für den Urheber des Ratschlags halten könnte.⁶⁵ Durch die Zeighand liegt die Emphase des Texts auf jenem praktischen Hinweis. Sebastiano Resta erscheint durch seine Handschrift und den deutenden Zeigefinger im Lehrgestus materialisiert, um sein Wissen – respektive das Armeninis – an den jungen Künstler weiterzugeben.

Der Indexfinger findet jedoch nicht nur in der *Galleria Portatile* Verwendung. So nutzt der Pater ihn in den Annotationen seiner Ausgaben der Viten Bagliones.⁶⁶ Jene Hände zeichnet Resta insbesondere dann, wenn er den Text mit seinem Wissen korrigiert und mit Assoziationen bereichert. Dabei sind die Indexfinger von Variantenreichtum geprägt und alternieren von kaum erkennbaren schematischen Händen, die mit einem einzigen Federstrich gezeichnet sind, zu sorgsameren Versionen, wie sie auch auf den Seiten der *Galleria Portatile* erscheinen.⁶⁷

Abschließende Gedanken zur auktorialen Geste in der *Galleria Portatile*

Warum sind die Geste und der *Digitus Argumentalis* in der *Galleria Portatile* von solcher Relevanz? Wie erörtert, ging die Idee zum Thema aus der literaturwissenschaftlichen Forschung hervor, die sich mit der Sichtbarmachung von Autorschaft in Handschriften des Mittelalters als evidenzkonstituierendes Mittel beschäftigt.⁶⁸ Gerade für Theoriebildungen zur *Galleria Portatile* stellte sich heraus, dass sich ein Wahrnehmungswechsel des *Codice*⁶⁹ vom durch Texte gerahmten Klebealbum hin zu einer hybriden Struktur, bestehend aus einer Handschrift einerseits und thematisch kompiliertem Zeichnungsband andererseits, anbietet. Restas Texte sind nicht nur als kennerschaftliche Beschriften zu den Zeichnungen zu verstehen. Vielmehr als evidenzgenerierende (Wissens-)Gewebe eines handschriftlich präsenten Gelehrten, dessen Schriften in der Regel nicht zum Druck vorgesehen waren und somit einen höchst individuellen Gehalt besitzen. Vergleiche mit bekannteren Alben für Papiermedien des 17. Jahrhunderts stoßen hierbei schnell an ihre Grenzen, da sie zumeist für den Druck angelegt wurden oder innerhalb einer schon bestehenden Sammlung als Ordnungssysteme Verwendung fanden.⁷⁰ Es erschien demnach ratsam, sich der Thematik aus Sicht einer Handschrift zu nähern und aus ihr das Verständnis Padre Restas als Autor und seinen damit verbun-

denen Einfluss auf den Leser zu definieren. Hierbei boten sich im Besonderen die Schriften Horst Wenzels zur *Textdeixis* sowie der Varianz des Diktums »Deixis am Phantasma« an.⁷¹ So konstatiert Wenzel Folgendes zum Indexfinger:

»Es wäre somit festzuhalten, dass die initiierte Zeigegebärde, die auf den Text verweist, den Betrachter immer wieder zurückbindet an die Leistung der körpergebundenen Gebärde und vorausweist auf die Zeigemöglichkeiten des Textes. Das Bild der Zeigehand und des Indexfingers demonstrieren die Transformation der Zeigefunktion in die Schrift, die Transformation des Körpers in den Buchkörper [...]«. ⁷²

Durch jene Indexfinger *zeigt* sich Resta als Autor in seinem eigenen Text. Durch seine Hand unterweist er den Leser und vermittelt sich so als weisungsbefugte Autorität, die durch die Handgeste ihre Lehr-*auctoritas* noch unterstreicht.⁷³

Gleichfalls lässt sich durch die Argumentation um die bewusste Blickführung durch die Handgeste ein Bogen zum ersten Teil des Aufsatzes schlagen. Auch die bewusste Kompilation der Zeichnung und Druckgraphik zum blickkonstituierenden Medium ist untrennbar mit dem Diskurs der *Deixis* verbunden, stellt doch auch die Handgeste im Bild dem Rezipienten eine Leserichtung vor Augen, die seinem Verständnis des Inhaltes dient und ihn gleichzeitig in seiner Wahrnehmung beeinflussen kann.⁷⁴

Sebastiano Resta tritt als eine Persönlichkeit hervor, die einerseits als Archetypus des frühen Kenners und *dilletante* im ausgehenden 17. Jahrhundert wahrgenommen werden kann, andererseits jedoch in seiner text- und bildkompilatorischen Rhetorik immer wieder den Rückgriff auf vergangene (Gelehrten-) Traditionen wagt, um diese kreativ neu auszuloten. So nimmt Sebastiano Resta ganz bewusst Einfluss auf die Rezeption der *Galleria Portatile*.

Anmerkungen

- 1 Sebastiano Resta, *Galleria Portatile*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv.-Nr. F.261 inf., fortan *Galleria Portatile* oder *Codice Resta*. Der Band wird im Zuge des Dissertationsprojektes der Autorin näher beleuchtet.
- 2 Resta praktizierte dies natürlich in einigen seiner Alben, das veranschaulichen auch die Transkriptionen aus Ms. Lansdowne 802. Hier sei auf das Libro G hingewiesen, in welchem zur Veranschaulichung der Montagen und der darauf befindlichen Skizzen der untere Streifen einer Montage zu Perugino ausgeschnitten und verklebt wurde.
- 3 WARWICK 2008, S. 74.
- 4 Zur Verwendung des Begriffs innerhalb der Didaktik STRASSER 2007, S. 198.
- 5 Zur Kontextualisierung der Begrifflichkeit im Hinblick auf Handschriften und Annotationen erwiesen sich die Beiträge der Aufsatzsammlung BICKENBACH 2003 als besonders hilfreich.
- 6 Die interpretatorischen Ansätze richten sich nach den Forschungen Horst Wenzels zur *Deixis* und leibgebundenen Kommunikation. Hierzu die Aufsatzsammlung WENZEL 2008a. Zur Theoriebildung der *Deixis* durch Gottfried Boehm siehe BOEHM 2010.
- 7 Zur Sammlungs- und Aufbewahrungspraxis von Zeichnungen sei auf den Großteil der Beiträge in BAKER/ELAM/WARWICK 2003 verwiesen. Zu den Bänden Sebastiano Restas siehe WARWICK 2003 und 2008. Zum Bereich Papierkonservierung und Sammlermarken siehe COHN/JAMES 1997. Die Forschungsliteratur beschäftigt sich im Kontext der Wissensgenese und Evidenzbildung innerhalb solcher Alben primär mit dem 18. Jahrhundert. Siehe SÖLCH 2002 und VERMEULEN 2010.
- 8 Der komplette Titel des Bandes lautet: *Galleria Portatile. Disegni de' migliori maestri italiani. Capi delle quattro scuole Fiorentina antica, Romana antica e moderna, Venetiana antica, Lombarda antica e anco per la benemerenza della Scuola di Carracci Bolognesi moderna*. Vgl. zum Modell der Schulen nach AGUCCHI MAHON 1971, S. 241f. Im Kontext der Kunstliteratur des *Seicento*: OY-MARRA 2016, S. 184f.
- 9 Angeführt seien hier nur die monographischen Arbeiten über den in der Ambrosiana lagernden noch vollständig erhaltenen Klebeband *Galleria Portatile*: Erste kennerschaftliche Einordnungen der Zeichnungen erfolgten in GRASSI 1941. Der gekürzte Faksimileband zur *Galleria Portatile* stellt eine wichtige Quelle dar: RESTA/FUBINI 1955. Zur Rezeption innerhalb des römischen Oratorianerordens: INCISA DELLA ROCCHETTA 1977. Extensive Forschungen betreibt Giulio Bora: BORA 1976; neuste Arbeit mit dem Material: BORA 2017. Zur Restaurierung des *Codice*: COCCOLINI 2011.
- 10 Die Zuschreibungen der einzelnen Zeichnungen erfolgen primär über den beschreibenden Katalog der Zeichnungen von BORA 1976, hier Kat.-Nr. 18.
- 11 Ebd., Kat.-Nr. 18 bis.
- 12 Möglicherweise stammen die Skizzen von einem größeren Blatt, das zur Entnahme einzelner Zeichnungen zerschnitten wurde. Jene Art Restas mit größeren Zeichnungsblättern umzugehen, wird im folgenden Artikel zum *Codice Piccolo* zur Diskussion gestellt: FUBINI/HELD 1964, S. 131. Das Zerschneiden größerer Blätter erweist sich als gängige Praxis unter Zeichnungssammlern und ist bereits seit Vasaris *Libro de' Disegni* dokumentiert: RAGGHIANI COLLOBI 1974. Zur Verbreitung des *Libro* in französischen Sammlungen siehe

- MONBEIG-GOGUEL 1988. Diese Praxis führt sich im 18. Jahrhundert fort; hier sei auf Pierre Jean Mariettes Sammlungspraxis verwiesen, SMENTEK 2008.
- 13 Jene Montage auf Seite 14 stellt einen Sonderfall dar, da sie die von Resta angefertigte Kompilation rahmt und nicht die einzelnen Zeichnungsfragmente. Sebastiano Resta wählt auf den Montageseiten der *Galleria Portatile* die klassische Goldbortenrahmung zur optischen Aufwertung der Zeichnung. Jene Goldborten wurden anscheinend in einem letzten Schritt nicht von Resta persönlich angebracht, sondern bei einem Sekretär in Auftrag gegeben, wie eine dem *Codice* beigelegte Notiz beweist. Vgl. das Transkript jenes Briefes durch Giulio Bora in BORA 1976, S. 285: »Al Signor Segretario, che Manca solo di mettere l'oro attorno ad un disegno che v'incollai ieri sera.«
 - 14 Das Vokabular bezieht sich in Ansätzen auf die besonders von Wolfgang Kemp etablierte Standardliteratur zur rezeptionsästhetischen Analyse. KEMP 1985.
 - 15 Zu Padre Restas handschriftlichen Notizen und ihrer Außergewöhnlichkeit sei auf die grundlegende Publikation zum Sammeln von Zeichnungen verwiesen, die die Rezeption zu Padre Resta innerhalb dieses Spezialbereiches der Kunstgeschichte veranschaulicht. Hierzu der Eintrag L.2992a in Frits Lugt, *Les Marques de Collections* (erstmalig 1921): <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10371/total/>. Lugt beschreibt Restas handschriftliche Notizen auf den Zeichnungen und Alben als einzigartig und somit werden diese als seine Kollektions- oder Sammlermarke identifiziert.
 - 16 Zu jenen bekannten Künstlern der Florentiner Renaissance seien hier nur die kommentierten Vasari-Ausgaben erwähnt: VASARI/DOBROWSKI 2010 und VASARI/GRAUL/DAMM 2011.
 - 17 Zu den Künstlern im Kontext der Zeichnung: GOLDNER/BAMBACH 1997.
 - 18 *Galleria Portatile*, S. 28.
 - 19 Vgl. BORA 1976, Kat.-Nr. 30.
 - 20 Die Anmerkung zum von Resta verwendeten Vokabular streift nur teilweise den interpretativen Kern, wenn an dieser Stelle auf die Besonderheit seiner Worte innerhalb der Rhetorik und Mnemonik hingewiesen wird, die den Rezipienten zum eigenen Nachempfinden durch die Rede/das geschriebene Wort anhält, um die Evidenzerzeugung zu intensivieren. Hierzu CAMPE 1997, seine Definition des Vor-Augen-Stellens ab S. 219; vgl. auch FRIEDRICH/LEONHARD/WIMBÖCK 2007.
 - 21 Im Folgenden wird bewusst nicht mit dem Begriff der ›Schule‹ argumentiert. Die Recherche zur Verwendung dieser Begrifflichkeit in der *Galleria Portatile* ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausreichend abgeschlossen. Es stellt sich immer mehr heraus, dass sich Sebastiano Resta diesem durch Agucchi geprägten und definierten Begriff immer wieder bedient, die *Galleria Portatile* jedoch keinem stringenten Schulbegriff zu folgen scheint. Die hier beschriebene Sequenz der Florentiner Künstlergruppe scheint mir eher auf die Argumentation einer ästhetischen Neuinterpretation antiker Ideale ausgelegt zu sein.
 - 22 Denen übrigens in der Abfolge von S. 5–9 der *Galleria Portatile* eigene Montagen gewidmet sind.
 - 23 *Galleria Portatile*, S. 27, vgl. BORA 1976, Kat.-Nr. 29.
 - 24 Laut Giulio Bora ist Restas Zuschreibung an Daniele da Volterra nicht auszuschließen. Vgl. ebd. Zur Platzierung des Motivs an der Decke sowie dessen Symbolgehalt in Bezug auf das Bildprogramm vgl. WIND/SCHNEIDER 2017, S. 20f. Die Zeichnung stellt meines Erachtens eine reine Bewegungs- bzw. Gewandstudie des mittleren Figurenpaares dar und lässt dabei den ikonographisch relevanten Teil des auf der Bettstatt liegenden geköpften

- Holofernes aus. Das Blatt scheint mehrere Studien enthalten zu haben und wurde möglicherweise um das Motiv herum beschnitten.
- 25 Zur Einordnung des recht unbekanntes Graphikzyklus' nach den Fresken des *Chiostro dello Scalzo* vgl. HOLLSTEIN 1959, S. 176. Theodor Krüger/Dietrich Crüger, Kupferstecher, geboren ca. 1575 in Hamburg, gestorben 1624 in Rom; arbeitete in Nürnberg, Bologna, Florenz und seit 1618 in Rom. Titel und 13 Graphiken zum Leben Johannes des Täufers entstanden 1617 in Florenz. Vgl. auch https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3197923&partId=1&museumno=1878,0914.54.&page=1 (Stand: Januar 2019) und BORA 1976, Kat.-Nr. 29 bis.
 - 26 Vgl. VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976, S. 510. Gemeinhin zum *Chiostro dello Scalzo*: SHEARMAN 1960.
 - 27 Sebastiano Resta faltet, wie in anderen Alben ebenfalls üblich, an einigen Stellen Zeichnungen, um sie der Buchgröße anzupassen. Ein Beispiel ist die Montage zu Polidoro da Caravaggio, *Galleria Portatile*, S. 45/46, sowie die Montage zu Lorenzo Garbieri, ebd. S. 184, vgl. die entsprechenden Seiten bei RESTA/FUBINI 1955.
 - 28 Zu phantastischen Erzählungen, Gedankenspielen und ihrer Evidenz generierenden Funktion in den Alben Sebastiano Restas vgl. den Aufsatz von Irina Schmiedel im vorliegenden Band.
 - 29 Die Klappkarten sind eine faszinierende Besonderheit in der *Galleria Portatile*, da sie so angebracht sind, dass sie erst auf den zweiten Blick auffallen. Wenn sie vom Rezipienten bewegt werden, erscheinen meist nicht nur die verso-Seiten der Zeichnung, sondern in einigen Fällen auch zusätzliche Informationen zum aufgeführten Künstler. Oft nutzt der Pater die Karten, um eine Metaebene seiner Argumentation zu schaffen – so wie im Falle Franciabigios. Die Seite des Albums böte genug Raum, um den Text auf der eigentlichen Seite sichtbar aufzuschreiben. Es ist demnach davon auszugehen, dass Resta jene Information bewusst verdeckt.
 - 30 Texttranskription vgl. *Galleria Portatile*, S. 27, und in Teilen BORA 1976, Kat.-Nr. 29 bis.
 - 31 Hier stellt Vasari nämlich die Beziehung beider Künstler von vorneherein als Konkurrenten dar; vgl. VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976, S. 505.
 - 32 Die Zitate entstammen der kommentierten, deutschen Ausgabe VASARI/FESER 2005. Zum Werkstattumfeld des Künstlers und seiner Kollaboration und Konkurrenzsituation mit Franciabigio BROOKS 2015, S. 2 und S. 20f.
 - 33 VASARI/FESER 2005, S. 14f.
 - 34 Sebastiano Restas Postillen sind kommentiert erschienen in AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015.
 - 35 Ebd., S. 196.
 - 36 Ebd., S. 197, annotiert auf S. 763 der *Viten*, Reihe 18.
 - 37 Ebd., S. 31, Abb. 18, Annotationen zur *Vita Franciabigios* S. 207f.
 - 38 VASARI/FESER 2005, S. 58.
 - 39 Zu den Zeichnungen Andrea del Sartos vgl. insbes. die einleitenden Worte in BROOKS 2015.
 - 40 Jene Alben fanden ihren Weg größtenteils nach England. Einige wurden durch Jonathan Richardsons Neuordnung der Somerschen Sammlung vollständig transkribiert und formen nun die Lansdowne Dokumente. Zur Rezeptionsgeschichte in England GIBSON-WOOD 1989, S. 169f.
 - 41 Beispielsweise auf einer Fra Bartolommeo gewidmeten Montage: *Galleria Portatile*, S. 44.

- 42 RESTA/FUBINI 1955, S. 27.
- 43 Zur Vokabel vgl. WENZEL 2007 und 2008b.
- 44 Während der Bearbeitung des Artikels war die vollständige Autopsie der *Galleria Portatile* durch die Autorin noch nicht abgeschlossen, jene beiden Seiten sind jedoch Teil des Faksimile-Bandes und können so als Beispiele herangezogen werden.
- 45 Zur Definition: WENZEL 2007, S. 126f.
- 46 Leider wurde auch diese Klappkarte wie die Druckgraphik auf Seite 27 der *Galleria Portatile* nicht mit in das Faksimile aufgenommen. Vgl. RESTA/FUBINI 1955, S. 27 und 77.
- 47 *Galleria Portatile*, S. 77.
- 48 Der beschreibende Katalog verortet die Zeichnung ins römische Umfeld des 16. Jahrhunderts und lehnt die Zuschreibung an Correggio ab. BORA 1976, Kat.-Nr. 81.
- 49 Vgl. hierzu: VASARI/FESER 2008, S. 35f. Zur Correggio-Vita Vasaris, ihren historiographischen Folgen und Restas Gegendarstellung z.B. VACCARO 2009, S. 116 u. 121. Zu jenem Diskurs sei zudem Irina Schmiedels Aufsatz in diesem Band erwähnt und ferner zum im British Museum aufbewahrten Band *Correggio in Roma*, welcher von Resta einzig zu jener Argumentation angelegt wurde, RESTA/POPHAM 1958.
- 50 Entnommen aus dem Transkriptionsteil: BORA 1976, S. 273. Leider war es der Autorin nicht möglich, die Annotation unter der Klappkarte vor Abgabe des Aufsatzes selbst in Augenschein zu nehmen.
- 51 LOMAZZO 1584.
- 52 Ebd., S. 406–412. Zum *Libro Sesto* MANEGOLD 2004, S. 18. Zum Traktat als aus mehreren Textteilen gestückelt gearbeitete Schrift ACKERMAN 1967, S. 320. Lomazzo als Kunsttheoretiker CASSIMATIS 1985.
- 53 LOMAZZO 1584, S. 406–412.
- 54 *Galleria Portatile*, S. 77, oben links.
- 55 LOMAZZO 1584, S. 408.
- 56 Zur Vokabel des Individualstils in Lomazzos Theorien: KEMP 1987, S. 11f.
- 57 So beschreibt Lomazzo in Kapitel 4 seiner *Idea del Tempio della pittura* (1590) ab S. 26, dass Vitruvs architektonische Modelle von den Proportionen des menschlichen Körpers abgeleitet sind. Seine *Idea del Tempio della pittura* wird häufiger rezipiert als das früher entstandene Traktat. LOMAZZO/CHAI 2013, S. 57 und S. 113f.
- 58 PETERS 2003, S. 37.
- 59 *Galleria Portatile*, S. 51, »Maturino nominato Pittor arguto dal Lomazzo«. Zum Diskurs des Autors Lomazzo und dessen Strategien zur Kunsttheorie KEMP 1987; MANEGOLD 2004; LOMAZZO/CHAI 2013.
- 60 *Galleria Portatile*, S. 51. Interessanterweise macht Sebastiano Resta seine Quelle hier sogar mit Seitenzahl deutlich.
- 61 Sebastiano Resta paraphrasiert hier einmal mehr eine ganze Textpassage aus dem Traktat ARMENINI 1587, S. 64f.
- 62 *Galleria Portatile*, S. 51. Haupttext Mitte – in Großbuchstaben.
- 63 Transkription unter Zuhilfenahme von BORA 1976, S. 270 oben.
- 64 Die *Galleria Portatile* stellt sich als Lehrstück für die Akademie der Ambrosiana dar und wird sicherlich innerhalb der Bibliothek von Akademiestudenten konsultiert worden sein. Zur Institution und Geschichte der Ambrosiana JONES 1993. Zu den Statuten der

- wiedereröffneten Akademie MODENA 1960. Bestätigend führt Warwick auf, dass die *Galleria Portatile* als Lehrmaterial für die Akademie vorgesehen war, WARWICK 1996, S. 241.
- 65 Vgl. ARMENINI 1587, S. 64f.
- 66 AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016, Abb. S. 11.
- 67 Diese Erkenntnis sowie die Einsicht in bisher noch unveröffentlichtes Material zum Thema verdanke ich einem Gespräch mit Francesco Grisolia.
- 68 PETERS 2003, S. 40f. sowie WENZEL 2008b und MORSCH 2008. Jene Artikel bereiteten den theoretischen Grund für die Tradition der Semiotik des Indexfingers in Handschriften seit dem Mittelalter.
- 69 Nicht zuletzt verwendet die Ambrosiana den Begriff *Codice Resta* und weist ihn somit als Handschrift aus, wenn er auch nicht als solche gehandhabt wird, da während den Restaurierungen die Zeichnung im Vordergrund stand. Siehe COCCOLINI 2011. Gerade in der Forschung zu mittelalterlichen Handschriften wird immer wieder deutlich, welchen Sonderstatus die Handschrift in Zeiten der Reproduzierbarkeit von Schriften einnimmt bzw. wie sie auf die Wahrnehmung des Rezipienten gerade durch ihren Status als Medium, das sowohl den Autor als auch seine komplette Entstehungsgeschichte widerspiegelt, einwirkt. Es scheint für den *Codice Resta* lohnend, ihn im Kontext einer Handschrift zu beleuchten. Siehe hierzu MÜLLER 2009.
- 70 Als Beispiel einer Text und Bild verknüpfenden, vermittelnden Kompilation, die zumindest in Teilen zum Nachdruck bestimmt war, kann das *Museo Cartaceo* Cassiano dal Pozzo herangezogen werden, HERKLOTZ 1999. Ein Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts, das eine Ordnung von Zeichnungen in Bände vorsieht, ist im Auftrag der Organisation Filippo Baldinucci innerhalb der Medici-Sammlung zu finden. Zur Ordnung kunsthistorischen Wissens anhand der Zeichnung siehe BICKENDORF 2007, S. 44f.
- 71 WENZEL 2008b, S. 16f.
- 72 WENZEL 2007, S. 126.
- 73 PETERS 2003, S. 33 und 37.
- 74 WENZEL 2007, S. 112. Hier sei der Diskurs der Rezeptionsästhetik nicht außer Acht gelassen, der vom Autor text- und bildanalytisch gleichgesetzt wird. Vgl. WENZEL 2008b, S. 36. Als Grundlagentext: KEMP 1985 und in der Neuauflage des Bandes GANDELMAN 1992.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

Sebastiano Resta, *Galleria Portatile*, ca. 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.

Sebastiano Resta, *Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento*, ca. 1702/12, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings, Nr. 1938,0514.4(1).

Mss. Lansdowne 802–803, London, British Library.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- ACKERMANN 1967: Gerald M. Ackerman, Lomazzo's Treatise on Painting, in: *The Art Bulletin* 49, 1967, S. 317–326.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni (Hg.), *Le Postille di Padre Resta alle ›Vite‹ di Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Mailand 2016.
- AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle ›Vite‹ di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 2015.
- ARMENINI 1587: Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587.
- BAKER/ELAM/WARWICK 2003: Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick (Hg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot u.a. 2003.
- BICKENBACH 2003: Matthias Bickenbach (Hg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003.
- BICKENDORF 2007: Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch*, hg. von Klaus Niehr und Katharina Krause, München u.a. 2007, S. 33–52.
- BOEHM 2010: Gottfried Boehm, *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.
- BORA 2017: Giulio Bora, *Resta e il disegno lombardo*, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- BROOKS 2015: Julian Brooks (Hg.), *Andrea del Sarto. The Renaissance Workshop in Action*, Ausst.-Kat. Los Angeles/New York, Los Angeles 2015.
- CAMPE 1997: Rüdiger Campe, *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.
- CASSIMATIS 1985: Marilena Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt am Main u.a. 1985.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Cocolini u.a., *Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana*, in: *OPD restauro* 22, 2010 (2011), S. 117–126.

- COHN/JAMES 1997: Marjorie B. Cohn und Carlo James, *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam 1997.
- FRIEDRICH/LEONHARD/WIMBÖCK 2007: Markus Friedrich, Karin Leonhard und Gabriele Wimböck (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster 2007.
- FUBINI/HELD 1964: Giorgio Fubini und Julius S. Held, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, in: *Master Drawings* 2, 1964, S. 123–193.
- GANDELMANN 1992: Claude Gandelman, *Der Gestus des Zeigers*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992 (erstmalig Köln 1985), S. 71–93.
- GIBSON-WOOD 1989: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 167–187.
- GOLDNER/BAMBACH 1997: George R. Goldner und Carmen Bambach (Hg.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, Ausst.-Kat. New York 1997, London 1997.
- GRASSI 1941: Luigi Grassi, *Ricerche intorno al Padre Resta e al suo codice di disegni all' Ambrosiana*, in: *Rivista del reale Istituto d'Archaeologia e Storia dell' Arte*, 1941, S. 151–188.
- HERKLOTZ 1999: Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999.
- HOLLSTEIN 1959: Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, Bd. 6: *Cranach–Drusse*, hg. von Karel G. Boon, Amsterdam 1959.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1977: Giovanni Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile del p. Sebastiano Resta d.O.*, in: *Oratorium* 8, 1977, S. 85–96.
- JONES 1993: Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge u.a. 1993.
- KEMP 1987: Martin Kemp, *›Equal Excellences‹: Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts*, in: *Renaissance Studies* 1, 1987, S. 1–26.
- KEMP 1985: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1584 (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1968).
- LOMAZZO/CHAI 2013: Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting*, hg. und übersetzt von Jean Julia Chai, University Park (Pennsylvania) 2013.

- MAHON 1971: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport 1971.
- MANEGOLD 2004: Cornelia Manegold, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim u.a. 2004.
- MODENA 1960: Silvana Modena, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in: *Arte Lombarda* 5, 1960, S. 84–92.
- MONBEIG-GOGUEL 1988: Catherine Monbeig-Goguel, *Taste and Trade: The Retouched Drawings in the Everard Jabach Collection at the Louvre*, in: *The Burlington Magazine* 130, 1988, S. 821–835.
- MORSCH 2008: Carsten Morsch, *Rahmen zeigen. Metaleptische Figuren und anschauliches Fingieren mittelalterlichen Erzählens*, in: *Deixis und Evidenz*, hg. von Horst Wenzel, Freiburg im Breisgau/Wien 2008, S. 85–119.
- MÜLLER 2009: Stephan Müller, *Codex und Raum*, Wiesbaden 2009.
- OY-MARRA 2016: Elisabeth Oy-Marra, *Arbeiten an Vasaris terza età. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder*, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192.
- PETERS 2003: Ursula Peters, *Digitus argumentalis. Autorbilder als Signatur von Lehr-Auctoritas in der mittelalterlichen Liedüberlieferung*, in: *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, hg. von Matthias Bickenbach, Köln 2003, S. 31–65.
- RAGGHIANI COLLOBI 1974: Licia Ragghianti Collobi, *Il libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, *Cento tavole del codice Resta*, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- SHEARMAN 1960: John K. G. Shearman, *The Chioistro dello Scalzo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, 1960, S. 207–220.
- SMENTEK 2008: Kristel Smentek, *The Collector's Cut. Why Pierre-Jean Mariette Tore up His Drawings and Put Them Back Together Again*, in: *Master Drawings*, 46, 2008, S. 36–60.
- SÖLCH 2002: Brigitte Sölch, *Visualisierung historischen Wissens und Re-Konstruktion von Geschichte. Ein Blick in die Sammlungsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hg. von Achim Landwehr, Augsburg 2002, S. 249–273.

- STRASSER 2007: Gerhard F. Strasser, Wissensvermittlung durch Bilder in der Frühen Neuzeit Vorstufen des »pädagogischen Realismus«, in: Evidentia, hg. von Markus Friedrich, Karin Leonhard und Gabriele Wimböck, Münster 2007, S. 189–214.
- VACCARO 2009: Mary Vaccaro, Correggio and Parmigianino: On the Place of Rome in the Historiography of Sixteenth-Century Parmese Drawing, in: *Artibus et Historiae* 30, 2009, S. 115–124.
- VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Bd. 3, hg. von Licia Collobi Ragghianti und Carlo Ludovico Ragghianti, Florenz 1976.
- VASARI/FESER 2005: Giorgio Vasari, *Das Leben des Andrea del Sarto*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2005.
- VASARI/FESER 2008: Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2008.
- VASARI/DOMBROWSKI 2010: Giorgio Vasari, *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Damian Dombrowski, Berlin 2010.
- VASARI/GRAUL/DAMM 2011: Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Jana Graul und Heiko Damm, Berlin 2011.
- VERMEULEN 2010: Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in: *Master Drawings* 34, 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2003: Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700. The Case of Padre Sebastiano Resta*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, hg. von Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot u.a. 2003, S. 141–153.
- WARWICK 2008: Genevieve Warwick, *Framing the Drawing. The Drawing Album in the Seventeenth-Century Italy*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 13, 2007, S. 71–78.
- WENZEL 2007: Horst Wenzel, *Deixis und Initialisierung. Zeighände in alten und neuen Medien*, in: *Deixis*, hg. von Heike Gfrereis, Göttingen 2007, S. 110–142.
- WENZEL 2008a: Horst Wenzel (Hg.), *Deixis und Evidenz*, Freiburg im Breisgau/Wien 2008.

WENZEL 2008b: Horst Wenzel, Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne, in: Deixis und Evidenz, hg. von Horst Wenzel, Freiburg im Breisgau/Wien 2008, S. 13–43.

WIND/SCHNEIDER 2017: Edgar Wind, Die Bildsprache Michelangelos, hg. und kommentiert von Pablo Schneider, Berlin 2017.

Internetquellen

Frits Lugt, Les marques de collections de dessins & d'estampes (erstmalig Amsterdam 1921) / Fondation Custodia, 24. Juni 2019 <<http://www.marquesdecollections.fr>>

Ingrid R. Vermeulen

A Display of Prints in the Dresden Kupferstichkabinett, c. 1728–1750. Exhibiting German Art in Western-European Comparison¹

In the second quarter of the eighteenth century a little-known display of prints was realized in the print room of the royal cabinets of curiosities in the Zwinger in Dresden (fig. 1). It was compiled by the first keeper of prints, Johann Heinrich von Heucher (1677–1746). Comprising approximately one hundred prints in gilded frames, the display was probably exhibited above a series of cabinets which contained a collection of albums with prints and drawings. It is not known how the prints would have been distributed on the walls. However, the inventory of 1738 indicates an arrangement which is easily regarded as one according to national schools, but which was primarily based on the national origins of the printmakers, namely French, Italian, Flemish, and German.² The prints may have been on display already, when the print room was moved into the Zwinger in 1728. But at the very latest it is known that they were in the print room from 1738 onwards. By 1750, however, they had deteriorated to such an extent that the entire display was dismantled and replaced.

The display of prints in Dresden is remarkable, because it predates by circa half a century the renowned arrangement of pictures according to schools of art displayed in the picture gallery of the Vienna Belvedere from around 1780. Moreover, the arrangement of the display was realized on the walls of a representative semi-public space and not just in collections of prints or drawings which were stored in albums or portfolios. In this article I will focus on the ways in which the arrangement of the Dresden display of prints shaped notions of German art in Western-European comparison.³ Firstly, I will discuss the display by identifying some of the prints and analyzing the arrangement mentioned in the inventory. And secondly, I will further investigate the display with reference to widespread Western-European debates among scholars and collectors on the mechanisms that shaped notions of German art, such as reactions of defense, the impact of prejudice, and scholarly legitimization.



1. Bernardo Bellotto, called Canaletto, *The Zwinger in Dresden with in the middle left background the print room on the ground floor of the German Pavilion*, 1758, etching. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A1914-278.

For the research presented in this article I am indebted to print historians such as Christian Dittrich, Stephan Brakensiek, Christien Melzer, and Martin Schuster who have already investigated the holdings of the Dresden print room.⁴ Claudia Schnitzer in particular has drawn attention to the history of wall displays of prints in the Dresden print room in an article in 2010.⁵ Also museum historians such as Debora Meijers, Andrea Meyer, and Bénédicte Savoy are of importance as they referred to (national) school arrangement and transnationalism as features of the rise of the modern public art museum in the eighteenth century.⁶ Lastly, historians of nations and nationalism such as Anthony Smith, Joep Leerssen, and David Bell have provided a cultural-historical framework for the history of the concept of nation. They have distinguished notions at play in the formation of nations and its identities which are of value for the understanding of the operation of the visual arts in this field.⁷

The Dresden Wall Display of Prints

The wall display in the Dresden print room was inventoried by Heucher in 1738 under the subtitle *L'Embellissement du salon d'estampes, consistant en chefs d'oeuvre, des plus celebres graveurs de l'Europe le tout en cadres dorés*. As indicated above, the inventory describes a systematic arrangement of prints according to the (national) origins of successively French, Italian, Flemish, and German printmakers.⁸ As such it was not at all representative of the encyclopedic print collection which comprised a series of twenty-two cabinets with albums of prints and drawings. The print collection entailed thematically arranged cabinets as well as cabinets devoted to art. Individual cabinets were devoted to Italian, Flemish and Dutch, French, and German painters, and these were mixed with cabinets devoted to among others China, natural history, portraits, architecture, and costume as well as cabinets devoted to graphical techniques, such as drawing, mezzotint, and engraving. China – the only other geographically defined cabinet – was also represented on the walls of the print room above the respective cabinet, but it was inventoried separately and therefore did not seem to figure in the display of Western-European prints.⁹ The display on the wall can be viewed as a significant extract from a wide variety of images in the encyclopedic print collection which highlighted the domain of the visual arts in Western Europe with a view to the national origins of printmakers.

The Dresden wall display may be regarded as a kind of picture gallery on paper representing a cross-section of Western-European art. The phrasing in the inventory of Heucher reveals that the main accent was on the masterpieces of printmakers – *Catalogue des Graveurs et de leurs chefs d'Oeuvres*. Nevertheless, a majority of the entries in the inventory indicate that the prints were made after works that had been ›painted‹, ›invented‹, or ›designed‹ by often well-known artists. Moreover, among the prints in the display there were also several examples of painters' prints, i.e. of the artistically highly appreciated prints of so-called painter-engravers. It has been argued that Heucher had a new budding awareness of the difference between ›reproductive‹ and painters' prints, which can be deduced from the distinctive cabinets devoted to them in the collection. Yet, he collected and displayed ›reproductive‹ prints in much larger numbers than painters' prints.¹⁰ This gives some indication of Heucher's preference for prints on the wall which were made after the designs



2. Johann Gottfried Bartsch after Govert Flinck, *Venus and Amor*, c. 1680, etching and engraving. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A 147348.

of painters, but perhaps also of his concern to preserve the works of painter-engravers in the cabinets where they were stored safely away from light.

Many examples of leading printmakers and painters from different national origins were indeed present. French printmakers were represented by works of Girard Audran, Gérard Edelinck, and Nicolas Dorigny among others. Italian printmakers comprised works of Marcantonio Raimondi, Giorgio Ghisi, and Pietro Santi Bartoli with a few examples of the painter-engravers Andrea Mantegna, Federico Barocci, and Pietro Testa. Flemish printmakers – referring to both Flemish and Dutch – were exemplified by works of among others Paulus Pontius, Cornelis Bloemaert, and Jan van Vliet, as well as by a few works of painter-engravers such as Rembrandt and Nicolaas Berchem. Representative



3. Cornelis Danckerts I after Adriaen van Ostade, *Three Drinking and Smoking Peasants*, etching. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A39264.

canons of painters from different national origins seem to have been a less pressing issue. It is true that Poussin, Le Brun, and Mignard were present in the French section, Raphael, Michelangelo, and Carracci in the Italian, and Bruegel, Jordaens, Goltzius, and Rembrandt in the Flemish. However, while Italian painters were represented in all sections, Rubens and Van Dyck were absent in the Flemish section, and Dürer did not feature in the German but in the Flemish section.¹¹

The German section was made up of c. twenty prints by printmakers from the seventeenth and eighteenth centuries.¹² Most of the printmakers on display came from Augsburg, such as Wolfgang, Georg, and Philip Andreas Kilian,



4. Wenceslaus Hollar after Paolo Veronese, *Esther before Ahasuerus*, published 1660, etching. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A95477.

Georg Philipp Rugendas (Tafel 20), and Georg Andreas Wolfgang (fig. 5). Further, also Johann Gottfried Bartsch (fig. 2) from Berlin was represented and Wenceslaus Hollar (fig. 4) who had been active in several places in Germany and England. These printmakers adopted a variety of techniques such as etching, engraving, mezzotint as well as combinations of these, and they mostly put into prints works by artists from abroad, namely the Low Countries, France, and Italy. However, in the German section some anomalies seemed to occur in the form of works by Dutch printmakers such as Jan Müller after Cornelis Cornelisz van Haarlem and Cornelis Danckerts after Adriaen van Ostade (fig. 3).



5. Georg Andreas Wolffgang after Joseph Werner, *Saul in the cave of the witch of Endor*, engraving. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A26941.

On the basis of the inventory it is still possible to identify about three quarters of the prints in the German section, and roughly detect an arrangement according to subject. The prints comprised historical pieces as well as portraits. The historical pieces included mythological scenes, such as *Nymph and Satyr* by Wolfgang Kilian after Jacopo Palma and *Venus and Amor* by Bartsch after Govert Flinck from the collection of the Great Elector (fig. 2). The religious scenes entailed among others *Esther before Ahasuerus* by Hollar after Paolo Veronese from David Teniers's *Theatrum Pictorium* (1660) (fig. 4) and *Saul in the Cave of the Witch of Endor* by Wolfgang after Joseph Werner (fig. 5). Yet, also an allegorical scene with the *French Academy of Sciences and Arts* by Gottfried Stein after Sébastien Leclerc, and a genre scene with *Three Drinking and Smoking Farmers in an Inn* of Danckerts after Van Ostade (fig. 3) were present. The portraits in the German section were highly representative of the ambitious court in Dresden, as they depicted the reigning elector of Saxony (and king of Poland) in Dresden together with a successive range of Holy Roman Emperors from Leopold I to Maria Theresia. They must have dominated the wall display in the print room because of the unusually large sizes of some of them. The portrait of elector-king Friedrich August II (August III) by Johann Martin Bernigeroth after Antoine Pesne (fig. 6) was of a manageable size, yet, the portraits of the emperors Charles VI by Rugendas (Tafel 20) and Leopold I by Wolfgang after Anton Schoonjans were printed from six and ten plates respectively and were no less than 1.5 meters wide and 2.5 meters high.

The distinction between a German and a Flemish (northern and southern Netherlandish) section in the inventory of the Dresden wall display was probably rooted in German collections on paper which had been assembled since the sixteenth century. Collections in which German and Netherlandish prints and drawings were separated included those of for example Basilius Amerbach (1533–1591) in Basel, and of Paulus Behaim (1592–1637) and Johann Ägidius Ayrer (1598–1674) in Nürnberg.¹³ However, the arrangement of the inventory of the Dresden wall display and the collecting traditions from which it sprung clearly deviated from the long-lasting international perception that German and Netherlandish art and artists shared an artistic tradition and were thus grouped together in collections and art literature. This can be deduced for example from print collections in France, the Low Countries, and Germany, such as those of Louis Odespung de la Meschinière (1597–1655) and Louis XIV (1638–1715) in Paris, Prince Eugene of Savoy (1663–1736) in Vienna,

and Pieter Cornelis van Leyden in Leiden (1717–1788).¹⁴ Also in the leading biographical art literature of Karel van Mander (1548–1606), Joachim von Sandrart (1606–1688), and Roger de Piles (1635–1709) German and Netherlandish artists were mixed.¹⁵ Apparently, the international idea of a shared Netherlandish-German artistic tradition had not been instantly effected by the political events of the Eighty Years' War (1568–1648), the Thirty Years' War (1618–1648), or the Peace of Westphalia in 1648 by which the Dutch Republic and Switzerland became internationally recognized independent states.¹⁶ However, at about the time of the Dresden wall display the idea of distinctly separating German artists began to challenge the international view of a joint group of Netherlandish-German artists on the map of Western-European art.



6. Johann Martin Bernigeroth after Antoine Pesne, *Portrait of elector Friedrich August II / king August III, etching and engraving.* © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A 138461.

Reactions in Defense of German Artists

As stated above the Dresden display did not give an overview of German printmaking. It neglected German prints from the fifteenth and sixteenth centuries and dealt exclusively with examples from the seventeenth and eighteenth centuries. This choice may have been made on the basis of a wish to preserve the rare and precious examples of early German printmaking, which Heucher in fact did.¹⁷ However, in view of the artistic preferences of the time and in particular also in view of the representative surroundings of the print room at the Dresden court, I would like to argue that the selection of prints

on display can (also) be understood as a response in defense of the work of German artists which could withstand the widespread international critiques on their gothic or barbaric character. The reading of a defensive response in the Dresden display is based on the art library which was stored in two cabinets in the print room.¹⁸ In particular Sandrart's views form the beginning of an explanation of the Dresden display of German prints.

In the *Teutsche Akademie* Sandrart stated that »all nations have to admit that our natives are *not* scarce, unskilful and barbaric, but of good spirit, sensible and capable of bringing the fine arts to its uppermost perfection« [italics by the author].¹⁹ Confronted by accusations from different parts of Western Europe, such as those of among others Giorgio Vasari (1511–1574) and Van Mander, Sandrart was in denial. After Sandrart De Piles would continue similar critiques on German artists which would have been known in the Dresden print room. Simultaneously, Sandrart underlined the capacities of German artists, yet, by doing so he did not have a stringent national goal. As Schreurs has argued, the *Teutsche Akademie* was meant »to help establishing a national identity in the field of the visual arts in the German-speaking countries«. Indeed, he did not »promote a specific ›German‹ art«, but he positioned German artists in Western Europe by denying unjustified critiques and identifying those with good if not excellent capacities.²⁰

Sandrart no doubt reacted for example on Vasari, who had argued that German art was gothic and thus barbaric. His view applied mainly to architecture but it also resonated in his discussions of painting and printmaking, such as for instance in his life of Dürer for whom he had a twofold appreciation.²¹ He was of the opinion that Dürer was an example to Italians because of his refined engraving, and not because of his un-classical representation of nudes in among others his *Hercules on the Cross Roads* (fig. 7). Vasari believed Dürer's models had been bad because most Germans were themselves ugly in the nude, although he was willing to admit that they were very beautiful indeed if well dressed.²²

Sandrart's defense was probably also prompted by the work of his other model Van Mander. Even though Van Mander had united the biographies of Netherlandish and German artists in a single section in his *Schilderboeck*, like Sandrart would later on, he noticed that animosities existed between artists from both nations. For example, he reported a statement from the Dutch artist Gaspar Rem that Germans were muffs and had little knowledge of art.



7. Albrecht Dürer, *Hercules on the Crossroads*, c. 1498, engraving. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A1892-4.

For that reason, Rem initially did not want to accept the German artist Hans von Aachen as his pupil and sent him to a bad Italian painter. Nonetheless, Rem changed his opinion when he found out that Von Aachen was more than capable of rivalling Italian and Netherlandish art.²³ Sandrart retold Van Mander's anecdote in its entirety in the *Teutsche Akademie*.

De Piles's *Abrégé* (1699) appeared later than Sandrart's book. Its German translation (1710) was kept in the Dresden print room, in which the joint section of biographies of German and Netherlandish artists was expanded with extracts from Sandrart's lives of German artists. Assuming that a direct relationship existed between the art works in a country and the ›taste of nations‹, De Piles identified German art *tout court* with a gothic taste. His opinion was devastating: German art entailed nature with its mistakes, imitation without selection, dry and broken drapery, detailed instead of well-disposed objects, insipid expression, dry *disegno*, passable color, and a very heavy manner. In his book De Piles had referred to German and Netherlandish artists as a single ›school‹, yet, he did make a distinction between a German and a Netherlandish taste.²⁴

Sandrart rebutted the critics, and by doing so he shaped identities of German artists. His assurance that German artists were of »good spirit, sensible and capable of bringing the fine arts to its uppermost perfection« was backed up by his appraisal of ›old‹ as well as new German masters in the biographies.²⁵ Using the comparison between artists from different nations in his assessments, he argued that the old German masters had invented the new art form of printmaking before the Italians, that artists such as Dürer had created his art without the help of Italian or ancient Greek examples, and that his works along with those from for example Holbein had even impacted Italian artists such as Raimondi and Caravaggio.²⁶ Many of the new German masters, such as Johann Bauer, Matthias Merian the Younger, Johann Schönfeld, and Joseph Werner, improved their art by learning and adopting artistic styles abroad – mostly in Italy, but also elsewhere such as in the Low Countries, France, and England – and brought them back to Germany where they were subsequently held in great esteem.²⁷ With such remarks Sandrart contributed to a different characterization of old and new German masters, namely, that the first had created their art independently and the latter with a receptiveness to art from abroad.

Sandrar's defensive reaction gave rise to the perception of a distinct group of German artists in Western Europe, and to a distinction between old and new masters within this group. This can be deduced from the art literature and from the display in the Dresden print room. Sigmund von Birken (1626–1681), the editor of the *Teutsche Academie*, had suggested to Sandrar to separate German from Netherlandish artists, but he did so in vain.²⁸ Later, in 1726, it was the Leipzig print scholar Johann Friedrich Christen (1700–1756) who argued that a separation of German artists had become necessary, not only from French and Italian but also from Netherlandish artists. The motivation for his stance was his belief that each nation had fostered their own characteristic styles [*Manieren*]. Furthermore, because he believed styles change in time he distinguished between ›old‹ (until 1580), ›middle‹ (until 1680), and ›new‹ German artists (from 1680 onwards). Christen was of the opinion that such a division according to the national origins of artists was of service to the critical evaluation of art in Western-Europe.²⁹ Christen and Heucher knew each other well, and it is therefore interesting that Heucher assembled a display in Dresden in which German prints were set apart from French, Italian, and, Netherlandish prints. Even though he collected German prints from all periods, he selected only those of new (or ›middle‹ and ›new‹) artists for the display. This means he was suppressing exactly those prints which were reputed gothic or barbaric, as if he wanted to avoid any critical reception of German artists in a display which aided the comparison of art from different Western-European nations. Instead, he singled out works by German artists who had not only been receptive to styles from abroad but could also rival artists from various parts of Western Europe. In this way he outlined a position for German artists on the West-European map of art.

The Impact of Prejudice

In Western-European debates among collectors and scholars prejudice further shaped the perception of national differences between artists and schools. Triggered by disagreements about the classification of artists and schools, the accusations of national prejudice and unjustified appropriation were widespread.³⁰ How the prints were hung in Dresden can be connected to discussions in books by Arnold Houbraken (1660–1719) and Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780). Both authors applied different criteria to the national

classification of artists, namely 1) the origin of artists, 2) the ›character‹ of artists, and 3) the style of art works. The second criterion entailed artists who had travelled abroad and adopted the ›character‹ of another nation. The third criterion was in the making. With the rise of art connoisseurship national qualities were not only observed in the character of artists but also in the formal characteristics of art works.³¹

In 1755, several years after the wall display was dismantled but many years before he became head of the Dresden print room, Hagedorn published a letter in Dresden.³² With the aim of selling his collection of largely modern paintings he did not describe it in the manner of an auction catalogue, but he demonstrated its value to knowledge of art in general. Hagedorn critically discussed his collection in sections devoted to Italian, French, Netherlandish, and German artists or schools, and added biographies of artists among which he promoted modern German artists in particular.³³ He believed many judgements and prejudices about German art both from Germans and connoisseurs from abroad were unjustified. More than just replacing these for his own opinions, he supported his views with connoisseurship of paintings as well as prints. In his discussion of German artists, he devoted a section to early painter-engravers and one to modern painters. Building upon the earlier opinions of Sandrart, he was strongly opposed to the lazy idea that modern just like early German art was gothic. German art had been corrected because it had developed a style which was based on great Italian examples such as Raphael.³⁴

Hagedorn stated that many authors of artists' biographies had passed over German artists or they had adopted them in ›foreign‹ schools.³⁵ An important work of reference here was Houbraken's *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1718–1721) of which the Dresden print room also kept a copy. Like Hagedorn, Houbraken separated Netherlandish from German artists. Yet, as he concentrated on Netherlandish artists – especially Dutch, but also Flemish – Houbraken made different selection decisions. To begin with he obviously discussed artists who lived and worked in the Low Countries. Yet, Houbraken argued that many of »our important old and new painters« came from Germany, Switzerland, »Gulikerlant« (the country of Jülich), »Keuyslant« (the country of Cologne), and elsewhere.³⁶ They had practiced their art and lived like ›natives‹ in the various provinces in the Low Countries such as Guelders, Brabant, and Holland. They included

among others Caspar Netscher from Prague, Johannes Lingelbach and Abraham Mignon from Frankfurt, Johann Liss from Oldenburg, Rubens from Cologne, Gerard de Lairese from Liège, Flinck from Kleve, Ludolf Bakhuizen and Frederic de Moucheron from Emden, Ernst Stuve from Hamburg and so on. Furthermore, he singled out artists who originated in the Low Countries, but who had left their ›fatherland‹ to produce works for courts abroad.³⁷

Hagedorn pointed out that Houbraken had included artists from abroad among Netherlandish artists because they had »in some way changed their national character.«³⁸ However, in disagreement with this procedure Hagedorn claimed artists for the German school that Houbraken had adopted as Netherlandish. In this respect he also laid claim to artists such as Van Ostade, who they both believed came from Lübeck, and Nicolaes Knüpfer from Leipzig. Furthermore, Hagedorn insisted to encompass artists from abroad who had originated in principalities belonging to Germany, such as the brothers Hubert and Jan van Eyck from Maaseik, De Lairese from Liège, and Andrea Pozzo from Trento. He even claimed Rubens because the artist had been born and raised in Cologne. But, Hagedorn argued that the artist had acquired such an exceptional status that he transcended national origins, although various countries did try and outline a special allegiance – the French in respect of the famous cycle in the Galerie du Luxembourg, the Flemish who cited the masterpieces which gave prestige to Rubens's acquired fatherland, and the German citizens of Cologne who could refer to the artist's paintings held in his place of birth. Hagedorn's net even extended across the channel to England, the work place of the Swiss artist Hans Holbein, who he felt should also be discussed within the German school.³⁹

Previously, Houbraken had combined the criteria of national origin and national character in his selection of Netherlandish artists. It allowed him to include both domestic and foreign artists working in the Low Countries, as well as Netherlandish artists who had been active abroad. For Hagedorn, however, the criterion of the national origins of artists prevailed in the composition of the German school. He reallocated artists with German origins who he believed had been erroneously included in schools from abroad. Most importantly, this enabled him to now include outstanding artists with which he was able to increase the prestige of the German school in Western Europe. Clearly subordinate to the criteria of origin and character was that of style. Houbraken and Hagedorn both arranged artists according to nations or schools, however,

they did not perceive them as working in a collective style but rather as practicing a range of different styles.

Heucher's display of prints from the German school anticipated Hagedorn's views on German art. His exclusive selection of modern German prints as well as his suppression of early German prints was in agreement with Hagedorn's later views. The prints made after German, Italian, Netherlandish, and French designs in the display underlined the receptive character of modern German art. Like Hagedorn, Heucher seems to have appropriated artists for the German school. The prints by Danckerts after Van Ostade (fig. 3) and Müller after Van Haarlem were Netherlandish and not German; both printmakers came from Amsterdam. It is not known why they were included, but it is not unlikely that the supposed German origin of Van Ostade and the German name of Müller played a role in the selection. Moreover, the iconographical focus of the Dresden display anticipated Hagedorn's ambition for German printmakers to follow French examples, for example, he recommended the printmakers to apply themselves to history pieces and portraits.⁴⁰

Scholarly Legitimization through Connoisseurship

The Dresden display reveals that the notion of German art was also shaped by art scholarship. Art scholarship increasingly took the form of connoisseurship, which as a means of specialized visual analysis of art works was concentrated on identification (name and school), aesthetic evaluation (good or bad), and authentication (copy or original).⁴¹ In this sense the Dresden display of works from artists of different nations and its demonstration of artistic judgement – highlighting modern German art – may be regarded also as the result of such scholarly activities. However, what it did not show at all was the new direction art scholarship took. Based on the acquisition of early German prints by Heucher and his successor Karl Heinrich von Heineken (1707–1791) for the Dresden court, scholars such as Christen and Heineken himself began to investigate early German art and early German printmaking in particular. They not only aimed to identify German artists, but also to prove that the origins of Western-European art lay in Germany.⁴² Both used scholarship as a strategy to get out of the deadlock of the partialities of defense and prejudice, and to legitimize the German school on the Western-European map of art.

Christen indicated that the ›outstanding‹ print collection of the Dresden court had been a great help in his studies, as well as its keeper Heucher with whom he had discussed art works orally and in writing. His book *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum* (1747) was an unparalleled dictionary of more than a thousand artists' monograms elucidated with a short description including names and dates. Monograms occurred on paintings as well as on prints, yet, Christen concentrated on prints. He argued that they were more suitable than paintings to learn the ›history of art‹ [*Historie der Kunst*]. They were not only lighter, cheaper, and more easily observed at any time of the day, they also came with captions, existed in multiple forms, and preserved art works for posterity.⁴³ Building on ideas which he had expressed already twenty years earlier, Christen ultimately aimed with his research to serve the larger goal of compiling complete catalogues of artists and art works, of writing a history of painting according to nations and schools, and of teaching how art works should be collected.

Christen's ultimate plan may have been to write a Western-European art history, but in this pursuit he also drew attention to German painting, and specifically early German printmaking. He pointed out that there was still a lot unknown about these works, and that this obscurity led to mistaken and unjust national identifications of German artists on the part of both zealous scholars from abroad and indifferent Germans at home. Indeed, Schongauer for example was called »Martin of Holland« by Ascanio Condivi (1525–1574), whereas Vasari had indicated that the artist was appreciated as an excellent painter in Antwerp and suggested that his area of activity was Flanders. Florent le Comte (?1655–?1712) also turned the artist into a Fleming by naming him »Martin d'Anvers«, and Pellegrini Antonio Orlandi (1660–1727) called him obscurely »Martino de Secu Pittore di Romersiolaen« indicating furthermore that he was named Bonmartino.⁴⁴ To remedy ignorance and mistakes Christen wrote a *status quaestionis*, explained the artistic value of the selected prints, claimed the observation of originals in cabinets and galleries, provided artists' names in the original language based on captions and documents, devised a classification of the monograms, and determined them paleographically.⁴⁵ Furthermore, he provided guidelines on print connoisseurship in which he paid attention to styles, print media, various captions, qualities of impressions, and sizes.⁴⁶ With this detailed scholarship Christen contributed to the budding

re-evaluation of early German printmaking, and hoped it would advance taste, virtue, and even peace among the Germans.⁴⁷

As director of the Dresden print room Heineken succeeded Heucher in 1746, and remained on his post until 1763, when he was in turn succeeded by Hagedorn. It was Heineken who was responsible for the dismantling of the print display in 1750, which was by then regarded as »entirely spoiled«. ⁴⁸ He replaced it with fifty drawings which had been made in preparation for the prints of his monumental *Recueil d'estampes d'apres les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* (1753–1757). ⁴⁹ It is not known what drawings were on display and there is no reference to the arrangement applied. However, if the *Recueil* can be taken as an indication of Heineken's display than it is likely that the focus was on drawings made of Italian paintings. ⁵⁰ This does not mean that his interest in school classification had diminished. On the contrary, based on the work of his predecessor Heucher, Heineken continued to expand and systematize the collection in the Dresden print room. With his arrangement he gave pride of place to the artistic riches of the schools of Western Europe in the first place, which now comprised the Italian, French, Netherlandish, English, and German. Heineken further refined the school classification by arranging artists' oeuvres alphabetically according to artistic specialization, such as painters, portraitists, printmakers, architects, sculptors, landscapists, and flower painters. Yet, this applied only to the Italian and French schools, and not to the Netherlandish and German in which the alphabetical order of artists' oeuvres was the main guide. Within the German school he now united modern and early German art, but they remained separate sections. ⁵¹

Heineken provokingly celebrated the Italian school at the expense of the German on the basis of his connoisseurship. He opened his *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen* (1768/69) with the bold statement that the German school was generally the worst in Europe. Moreover, he observed that the fashion for national pride [*Nationalstolz*] in his day had prompted the unjust appraisal of German artists, especially in monthly magazines such as the *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* for which Hagedorn wrote his positive reviews of modern German art. ⁵² Heineken based his view of the German school primarily on the style of art works and not on the origins of artists. He for example claimed not to include the Swiss artist Heintz in the German school because he had been fully educated in Italy, and thus acquired an Italian style. ⁵³ A similar viewpoint determined August III's

decision not to establish an academy in Dresden. The elector-king believed there were no appropriate candidates for the post of director, and this included the internationally acclaimed German artist Anton Raphael Mengs, whose style August III felt was Italian and not German.⁵⁴ With reference to Pierre-Jean Mariette (1694–1774), Heineken argued that the true connoisseur valued each artist according to his own style and according to the school in which he had been educated. Artists should not be compared on the basis of their national origins, but on the basis of their achievements.⁵⁵

Only a few years later, in his *Idée generale* (1771), Heineken would however radically change the rank of the German school from the worst to the best in Europe. According to him it deserved such a prominent place because printmaking was invented in Germany.⁵⁶ Moving way beyond the mere premise of Sandart and the efforts of Christen, he traced the earliest known printed images in the form of engravings and woodcuts back to (among others) works of silversmiths, makers of playing cards, and the illustrations in so-called block books which resulted in the invention of the movable type books of the famous Gutenberg. He hereby contested Gerard Meerman (1722–1771), who had claimed that the Dutchman Laurens Jansz Coster had been the inventor of printing as well as of the woodcut. Heineken believed all these images appeared in Germany for the first time in the second half of the fourteenth and first half of the fifteenth centuries.⁵⁷ Setting new standards of investigation in this field, Heineken carefully built his argument on the study of print collections and libraries in and outside Germany, the use of a widespread network, and the conjunction of a thorough empirical approach to insights from the international art literature and book studies.

Moreover, Heineken cleverly used a publication strategy whereby he could emphasize the now favorable position of the German school in Western Europe. He had developed his argument about the invention of printmaking in Germany progressively in a series of scholarly treatises, which first appeared in German in his *Nachrichten* (1768/69). Subsequently, he included it in his *Idée* (1771) in a French translation which gave him access to a much wider public in Western Europe.⁵⁸ In this book he proposed a classification system for print collections, based on the collection in Dresden, in which the school arrangement was pre-eminent. In his comments Heineken mutually compared each of the schools with a specific view to the beginnings of printmaking.⁵⁹ In this context he articulated the German school as the cradle of European

printmaking with an extensive treatise. What's more, Heineken started to believe that not only printmaking but also painting was invented in Germany.⁶⁰ Heineken used the means of scholarship and publishing to firmly establish the argument about the origins of printmaking with which he sought to legitimize a place for the German school in Western Europe.

The print room of the Zwinger in Dresden provides an early example of a display of prints which was based on a systematic understanding of art divided by the (national) origins of artists. In the second quarter of the eighteenth century Heucher exhibited a selection of prints by French, Italian, Flemish (Netherlandish), and German printmakers, of which the majority depended on the designs of well-known painters. Widespread contemporary debates suggest that the presentation of only modern German prints from the seventeenth- and eighteenth centuries in the display resulted from defensive reactions on widespread critical opinions on early German art and artists (Sandrart) as well as prejudiced appropriations of artists with German origins (Hagedorn). By excluding early German prints from the fifteenth- and sixteenth centuries from the display encouraging Western-European comparison, a critical reception of its ›gothic‹ and ›barbaric‹ nature was avoided. Instead modern German prints proved their worth by assimilating and rivalling standards of Italian, Netherlandish, and French art. Yet, by mid-century the growth of connoisseurship in a context of increased national awareness also put the reputation of modern German art into serious danger – both for its perceived lack of artistic quality and national style (Heineken). This not only contributed to the ultimate dismantling of the print display by Heineken, but interestingly also to the rise of scholarship of early German printmaking. Scholarship provided new arguments for placing the origins of printmaking in Germany, and thus secured a place for the German school of art in Western Europe.

Notes

- 1 This article forms part of a research project which is funded by the Netherlands Organization of Scientific Research (NWO). I would like to thank Stephanie Buck, Claudia Schnitzer, Andreas Pischel, and Dirk Gedlich for their invaluable help in researching the materials in the Dresden print room, and Martin Schuster for his generous help and knowledge.
- 2 The inventory of the Dresden print room does not use the term school in the main rubrication. There is no mention of a German school. Only within the Italian section the term school is applied. The section concerning the display of prints entails a ›catalogue of printmakers and their masterpieces‹ which is subdivided according to French, Italian, Flemish and German printmakers. Heucher, *Consignation* (1738), p. 163–169.
- 3 In this article the terms German and Germany refer to the Holy Roman Empire of the German Nation.
- 4 BRAKENSIEK 2003; SCHUSTER/KETELSEN 2010.
- 5 SCHNITZER 2010, p. 55.
- 6 MEIJERS 1995; SAVOY 2006; MEYER/SAVOY 2014.
- 7 SMITH 1986 and 2013; BELL 2001; LEERSSEN 2008.
- 8 Heucher, *Consignation* (1738), p. 163–169.
- 9 The cabinet devoted to German painters was referred to as *Peintres Allemands et autres nations*. The Chinese works could not be identified. I would like to thank Cordula Bischoff for her information. Heucher, *Consignation* (1738), p. 105, 155. See for an extensive discussion of Heucher's arrangement of the Dresden print collection MELZER 2010b, p. 480–497.
- 10 Five cabinets for reproductive prints, and two for painters' prints. *Ibid.*, p. 490–497.
- 11 Frans van der Steen after Dürer, *Martyrdom of the Ten Thousand*, 1661. HOLLSTEIN 1984, nr. 17.
- 12 And four drawings by Willem de Heer and Zacharias Longuelune. Heucher, *Consignation* (1738), p. 169.
- 13 Ayzer's collection comprised the work of a chronologically arranged set of German printmakers from the fifteenth and sixteenth centuries, among which he only counted the Netherlandish printmaker Lucas van Leyden. LANDOLT 1991, vol. *Beiträge zu Basilius Amerbach* (no number), p. 85, 131–139; KETTNER 2013, p. 32–36, 39–48; SANDRART 1675–80, vol. 2 (*Kunst- und Schatzkammern hoher Potentaten, Chur-Fürsten und Herren*), p. 78–80; ROBINSON 1981, p. xxxiii–xxxiv.
- 14 MEYER 2012, p. 4–30; BRAKENSIEK 2003, p. 550–553; *Catalogus Vienna s.a.*, p. 1361–1364; *Catalogus Amsterdam s.a.*, p. 9–19.
- 15 VAN MANDER 1604; SANDRART 1675–80; DE PILES 1699. Also HOUBRAKEN 1718–21 maintained a mix of Netherlandish and German artists' biographies. Except for Van Mander's work these books were present in the Dresden print room library. Heucher, *Consignation* (1738), p. 14, 142–146 (cabinets IV, XX).
- 16 BUSSMANN/SCHILLING 1998.
- 17 Heucher collected and preserved fifteenth- and sixteenth-century German prints in a cabinet devoted to engraving. However, he did not have scruples to display the equally

- early works of outstanding Italian masters such as Mantegna and Raimondi. MELZER 2010b, p. 494–497.
- 18 Heucher, Consignation (1738), p. 14, 142–146 (cabinets IV, XX).
- 19 »(...) alle Nationen haben müssen bekennen/ dass unsere Eingeborne nicht sind rar/ ungeschickt und barbarisch/ sondern von gutem Geist/ vernünftig und bequem/ die fürtrefflichen Künste auf ihre äusserste Vollkommenheit zu bringen und zu gebrauchen gewesen/ massen deren edle Gaben an gutem Geist und Verstand den andern nicht zu weichen (...).« SANDRART 1675–80, vol. 1, II. Theil, II. Buch, p. 210.
- 20 SCHREURS 2012, p. 26f.; MEURER/SCHREURS-MORÉT/SIMONATO 2015, p. 7, 10, 34.
- 21 BRANDIS 2002, p. 238–242.
- 22 Vasari's description of the print »una Diana che bastona una Ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un Satiro« can be identified with Dürer's *Hercules at the Crossroads*. VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1984, p. 4; GREBE 2013, p. 234.
- 23 SANDRART 1675–80, vol. 1, II. Theil, III. Buch, p. 285.
- 24 He believed that Netherlandish differed from German taste by a greater unity of well-chosen colors, an excellent *chiaroscuro* and a softer painting brush. He referred to Netherlandish art as Flemish. DE PILES 1699, p. 531; DE PILES 1710, p. 733f.
- 25 SANDRART 1675–80, vol. 1, II. Theil, II. Buch, p. 210.
- 26 Ibid., vol. 1, II. Theil, II. Buch, p. 204f., 218f., 222f., 252.
- 27 Ibid., vol. 1, II. Theil, III. Buch, p. 306 (Bauer), 324 (Merian), 327 (Schönfeld), 333 (Werner).
- 28 MEURER/SCHREURS-MORÉT/SIMONATO 2015, p. 437. See for Sigmund von Birken also GROSSMANN/BACHNER/GERSTL 1998, p. 234–244.
- 29 As well as to the further subdivision in schools of each nation. CHRISTEN 1726, p. 339f.; WAETZOLDT 1927, p. 48f.
- 30 OECHSLIN 1995, p. 367–414.
- 31 KOBİ 2017, p. 129.
- 32 HAGEDORN 1755. In 1764 he was appointed general director of arts in Saxony. He succeeded Karl Heinrich von Heineken as director of the Dresden printroom and became head of the art academy in Dresden. GRIENER 2002, p. 338.
- 33 Hagedorn interchangeably refers to either the national origins of artists or schools. GRIENER 2002, p. 337–343; MAËS 2009, p. 181–183.
- 34 HAGEDORN 1755, p. 14f., 133f., 138–322.
- 35 Ibid., p. 16, 158–160.
- 36 HOUBRAKEN 1718–21, vol. 1, p. 6.
- 37 Houbraken had praised Sandrart's impartialness in his treatment of Netherlandish and German artists. Netscher in fact originated in Heidelberg. HOUBRAKEN 1718–21, vol. 1, p. 6–7; Heucher, Consignation (1738), p. 14.
- 38 HAGEDORN 1755, p. 160.
- 39 Van Ostade was in fact born in Haarlem. Ibid., p. 16, 18, 53f., 148, 159–162.
- 40 Ibid., p. 141.
- 41 DE PILES 1699, p. 72; D'ARGENVILLE 1745, vol. 1, p. xxii.
- 42 MELZER 2010a, p. 143, 146.
- 43 Christen believed that printmaking was a ›lesser‹ kind of painting. CHRISTEN 1747, Vorrede, no pagenumbers [p. 5f., 8f.], p. 8–10. French translation in 1755. See further WAETZOLDT 1927, p. 45–51; MARTIN 2009, p. 207–209.

- 44 Christen did not explicitly mention Condivi and Vasari. CHRISTEN 1747, p. 7, 30–33, 58–60. GREGORY 2012, p. 16; VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1984, p. 3; LE COMTE 1699/1700, vol. 3, p. 4; ORLANDI 1733, p. 96, 317.
- 45 CHRISTEN 1747, p. 20–25, 31–38.
- 46 *Ibid.*, p. 17f., 35f., 42–55.
- 47 *Ibid.*, p. 4f.
- 48 Heucher, Consignation (1738), p. 164; Brühl to Heineken (1750), p. 26 r/v.
- 49 This presentation was subsequently largely maintained by Hagedorn. SCHNITZER 2010, p. 55. See also BÄHR 2009, p. 166–203; SCHUSTER 2010, p. 151–177.
- 50 Next to the fifty drawings for Heineken's *Recueil* the inventory describes several tapes-tries, drawings and prints. Heineken, Übergabe (1764), p. 118v. See also SCHUSTER 2010.
- 51 Heineken, Übergabe (1764).
- 52 HEINEKEN 1768/69, vol. 1, p. iii–viii; CREMER 1989, p. 303f., 307f. See also ZIMMERMANN 1758 and its many editions, also in French and English.
- 53 However, in the collection of the Dresden print room Heintz was in fact stored in the German school. Heineken, Übergabe (1764), p. 79r; HEINEKEN 1771, p. 495.
- 54 Heineken had proposed to establish an art academy in Dresden. HEINEKEN 1786, p. 10f.
- 55 *Ibid.*, p. 88f.
- 56 HEINEKEN 1771, preface (no page numbers); PFEIFER-HELKE 2013, p. 61–70.
- 57 HEINEKEN 1771, p. 224, 241, 252f., 278f.
- 58 Heineken published on this topic first in German: HEINEKEN 1768/69, vol. 2, p. 85–240 and HEINEKEN 1768/69, vol. 2, p. 241–314; second in French in HEINEKEN 1771, p. 217–482; third in German: HEINEKEN 1780, p. 22–39, and lastly in German: HEINEKEN 1786, p. 276–474. See PFEIFER-HELKE 2013, p. 62.
- 59 HEINEKEN 1771, p. 7.
- 60 SPENLÉ 2009, p. 172f.

Bibliography

Manuscript Sources

- Brühl to Heineken (1750): Letter from Heinrich von Brühl to Carl Heinrich von Heineken, 3 March 1750, Briefwechsel und Notizen 1728–1762, Cat. 140, No: III., p. 26 r/v, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Catalogus Amsterdam s.a.: Catalogus der portefeuilles en prentwerken van het Cabinet van den Heer Gael [P.C. van Leyden], s.a., p. 9–19, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.
- Catalogus Vienna s.a.: Catalogus Librorum Bibliothecae Serenissimi Principis Eugenij è Sabaudiâ Ordine Materiarum dispositibus et in III Partes digestus cum

Indice Alfabético, s.a., Cod. 14378, Tomus III, p. 1361–1364, Österreichische Nationalbibliothek Vienna.

Heineken, Übergabe (1764): Carl Heinrich von Heineken, Übergabe der Churfürstlich: Kupferstich-Cabinet von den Herrn Geheimen Cammer-Rath von Heineken an den Herrn Geheimen Legation-Rath von Hagedorn, Dresden den 17ten Febr. 1764 segg.; Kat. 12, Inv. Nr. 394, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Heucher, Consignation (1738): Johann Heinrich von Heucher, Consignation en detail de tous les Tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. Le Roi de Pol: Elect: de Saxe, 1738, Kat. 1, Inv. Nr. 370, pp. 163–169, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Printed Sources

BÄHR 2009: Astrid Bähr, Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband, Hildesheim 2009.

BELL 2001: David A. Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680–1800*, Cambridge (Massachusetts) 2001.

BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, Vom ›Theatrum mundi‹ zum ›Cabinet des Estampes‹. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim 2003.

BRANDIS 2002: Markus Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar 2002.

BUSSMANN/SCHILLING 1998: Klaus Bussmann and Heinz Schilling (eds.), *1648. War and Peace in Europe*, exh. cat. Münster/Osnabrück, 3 vols., Munich 1998.

CHRISTEN 1726: Joh. Frieder. Christen, *Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach*, in: *Fränkische Acta Erudita et Curiosa* 1, 1726, p. 338–355.

CHRISTEN 1747: Joh. Frieder. Christen, *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum*, Leipzig 1747.

CREMER 1989: Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989.

D'ARGENVILLE 1745: Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, 2 vols., Paris 1745.

DE PILES 1699: Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699.

- DE PILES 1710: Roger de Piles, *Historie und Leben der berühmtesten Europaeischen Mahler*, Hamburg 1710.
- GREBE 2013: Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.
- GREGORY 2012: Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.
- GRIENER 2002: Pascal Griener, *La connoisseurship européenne au service de la création artistique allemande: les Lettres de Christian Ludwig von Hagedorn*, in: *Théorie des Arts et Création Artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e Siècle*, eds. Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle and Yves Pauwels, Lille 2002, p. 333–352.
- GROSSMANN/BACHNER/GERSTL 1998: G. Ulrich Grossmann, Franziska Bachner and Doris Gerstl (eds.), *Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701*, exh. cat. Nürnberg, Nürnberg 1998.
- HAGEDORN 1755: Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, Dresden 1755.
- HEINEKEN 1768/69: Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, 2 vols, Leipzig 1768/69.
- HEINEKEN 1768/69: Carl Heinrich von Heineken, *Kurze Abhandlung von der Erfindung Figuren in Holz zu schneiden, und von den ersten in Holz geschittenen und gedruckten Büchern*, in: Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig 1768/69, vol. 2, p. 85–240.
- HEINEKEN 1768/69: Carl Heinrich von Heineken, *Anmerkungen über die Beweisthümer, welche die holländischen Scribenten anführen, dass Laurenz Janson Coster die Buchdruckerkunst erfunden habe*, in: Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig 1768/69, vol. 2, p. 241–314.
- HEINEKEN 1771: Carl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, Leipzig 1771.
- HEINEKEN 1780: Carl Heinrich von Heineken, *Geschichte der Kupferstecherkunst in Deutschland von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500*, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 25, 1780, p. 22–39.
- HEINEKEN 1786: Carl Heinrich von Heineken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Dresden/Leipzig 1786.
- HEINEKEN 1786: Carl Heinrich von Heineken, *Entwurf einer Kupferstichgeschichte. Von deren deutschen Meistern vom ersten Ursprunge an, nebst dem Fortgange dieser Kunst*, in: Carl Heinrich von Heineken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Dresden/Leipzig 1786, p. 276–474.

- HOLLSTEIN 1984: Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700*, vol. XXVIII, ed. Karel G. Boon, Amsterdam 1984.
- HOUBRAKEN 1718–21: Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 vols., Amsterdam 1718–21.
- KETTNER 2013: Jasper Kettner, *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*, Berlin 2013.
- KOBI 2017: Valérie Kobi, *Dans l'oeil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes 2017.
- LANDOLT 1991: Elisabeth Landolt (ed.), *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett*, exh. cat. Basel, 5 vols., Basel 1991, vol. Beiträge zu Basilius Amerbach (no number).
- LE COMTE 1699/1700: Florent le Comte, *Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture, et gravure*, 3 vols., Paris 1699/1700.
- LEERSSEN 2008: Joep Leerssen, *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam 2008 (2006).
- MAËS 2009: Gaëtane Maës, *Wille et la peinture allemande ou les enjeux de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle*, in: Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau Européen de l'art au XVIII^e siècle, eds. Élisabeth Décultot, Michel Espagne and François-René Martin, Paris 2009, p. 179–190.
- MARTIN 2009: François-René Martin, *L'économie de la connaissance des anciens maîtres allemands dans le cercle de Jean-Georges Wille*, in: Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau Européen de l'art au XVIII^e siècle, eds. Élisabeth Décultot, Michel Espagne and François-René Martin, Paris 2009, p. 205–222.
- MEIJERS 1995: Debora Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Vienna 1995.
- MELZER 2010a: Christien Melzer, *Das Wirken Johann Heinrich von Heuchers in den Kurfürstlichen Sammlungen 1713–1746*, in: Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert, eds. Martin Schuster and Thomas Ketelsen, Dresden 2010, p. 137–150.
- MELZER 2010b: Christien Melzer, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560–1738)*, Hildesheim 2010.

- MEURER/SCHREURS-MORÉT/SIMONATO 2015: Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét and Lucia Simonato (eds.), *Aus aller Herren Länder. Die Künstler der Teutschen Academie von Joachim von Sandrart*, Turnhout 2015.
- MEYER/SAVOY 2014: Andrea Meyer and Bénédicte Savoy (eds.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin 2014.
- MEYER 2012: Véronique Meyer, *Louis Odespung de la Meschinière (1597–1655). Un collectionneur d'estampes, précurseur et rival de Marolles, pillé par Florent le Comte*, in: *Nouvelles de l'Estampe* 240, 2012, p. 4–30.
- OECHSLIN 1995: Werner Oechslin, *Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIII^e siècle*, in: *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, ed. Édouard Pommier, Paris 1995, p. 367–414.
- ORLANDI 1733: Pellegrini Antonio Orlandi, *L'Abecedario Pittorico*, Naples 1733.
- PFEIFER-HELKE 2013: Tobias Pfeifer-Helke, ›Ich will bloss von den in Holz geschnittenen Figuren handeln‹. Carl Heinrich von Heineken und der Beginn der systematischen Erforschung der frühen Druckgraphik, in: *Mit den Gezeiten. Frühe Druckgraphik der Niederlande*, exh. cat. Dresden, ed. Tobias Pfeifer-Helke et.al., Petersberg 2013, p. 61–70.
- ROBINSON 1981: William W. Robinson, ›This Passion for Prints‹: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century, in: *Printmaking in the Age of Rembrandt*, exh. cat. Boston, ed. Clifford S. Ackley, Boston 1981, p. xxvii–xlvi.
- SANDRART 1675–80: Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 vols., Nürnberg 1675–80.
- SAVOY 2006: Bénédicte Savoy (ed.), *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006.
- SCHNITZER 2010: Claudia Schnitzer, *Zwischen ›Auszierung der Wände‹ und ›Stufengang der Kupferstechkunst‹. Grafik-Dauerausstellungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett von 1728 bis 1882 und ihre Bezüge zu Klebeband, Sammlungsrecueil und Tafelmontage*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 36, 2010, p. 50–61.
- SCHREURS 2012: Anna Schreurs (ed.), *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, exh. cat. Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2012.
- SCHUSTER 2010: Martin Schuster, *Die Sammlung von Vorzeichnungen zum Dresdner Galeriewerk*, in: *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken*.

- Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert, eds. Martin Schuster and Thomas Ketelsen, Dresden 2010, p. 151–177.
- SCHUSTER/KETELSEN 2010: Martin Schuster and Thomas Ketelsen (eds.), Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert, Dresden 2010.
- SMITH 1986: Anthony D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986.
- SMITH 2013: Anthony D. Smith, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford 2013.
- SPENLÉ 2009: Virginie Spenlé, Un marchand d'art contemporain de Wille: Carl Heinrich von Heineken, in: Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau Européen de l'art au XVIII^e siècle, eds. Élisabeth Décultot, Michel Espagne and François-René Martin, Paris 2009, p. 161–178.
- VAN MANDER 1604: Karel van Mander, *Schilder-Boeck*, Haerlem 1604.
- VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1984: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. 5, eds. Rosanna Bettarini and Paola Barocchi, Florence 1984.
- WAETZOLDT 1927: Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig 1927.
- ZIMMERMANN 1758: Johann Georg Zimmermann, *Vom Nationalstolze*, Zurich 1758.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Heiko Damm studierte Kunstgeschichte, Komparatistik und Italianistik in Leipzig, Berlin und Rom. Er schrieb seine Magisterarbeit über Berninis *Hl. Laurentius* und wurde 2006 mit der Arbeit *Santi di Tito (1536–1603) und die Reform des Altarbilds in Florenz* an der Freien Universität Berlin promoviert. Nach mehrjähriger Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut in Florenz verfolgt er seit 2012 als wissenschaftlicher Assistent an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ein Habilitationsprojekt zu Luca Giordano. Seine Forschungsinteressen betreffen neben der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit auch Fragen der Material- und Produktionsästhetik sowie die Geschichte und Kennerschaft der Handzeichnung. 2014–16 war er maßgeblich an Konzeption und Katalog der Ausstellung *Caravaggios Erben. Barock in Neapel* im Museum Wiesbaden beteiligt. 2017 erschien *Galleria portatile. Handzeichnungen Alter Meister aus der Sammlung Henning Hoesch* (hg. mit H. Hoesch).

Florike Egmond is a Dutch historian living in Rome. She has taught history and social sciences at several Dutch universities and worked at the National Archive in The Hague. She works for Leiden University since 2004 as a researcher in NWO-funded research projects on the naturalist Carolus Clusius, the visual culture of natural history in Europe (*Re-Reading the Book of Nature*), and the current *A New History of Fish*. She has published widely on the history of natural history, collecting and depicting naturalia in early modern Europe, in the context of the history of medicine, the history of science and communication, and the history of court and aristocratic culture. Her most recent monograph is *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630* (London: Reaktion Books 2017).

Frances Gage is a historian of sixteenth- and seventeenth-century Italian art, criticism, collecting and intellectual culture. Her articles and essays have appeared in various journals including *Renaissance Studies*, *Renaissance Quarterly*, *Intellectual History Review* and *The Burlington Magazine* as well as in the volumes *Conserving Health in Early Modern Culture*, *Caravaggio: Reflections and Refractions* and *The Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750*. Her book *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art* was published in 2016, the same year she co-curated the exhibition *A Picture of Health: Art and the Mechanisms of Healing* at the Allen Memorial Art Museum at Oberlin College. She is currently writing a cultural biography of Annibale Carracci.

Francesco Grisolia è ricercatore e docente di Storia dell'arte moderna e Storia della grafica presso l'Università degli Studi di Roma *Tor Vergata*, dove è Principal Investigator del Padre Resta Project. Dottore di ricerca in Storia dell'arte dal 2011, le sue ricerche e pubblicazioni spaziano dal disegno del tardo Manierismo romano al disegno napoletano e a quello tosco-romano del Sei e Settecento e comprendono il collezionismo di grafica, con contributi su personaggi quali Giovan Battista Lombardelli e Pasquale Cati, Luigi Garzi e Carlo Maratti, Giovan Battista Beinaschi, Ignazio Hugford e Rodolfo Lanciani, oltre che su Sebastiano Resta.

Annkatrin Kaul arbeitet als Doktorandin im DFG-geförderten Projekt *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihr Studium an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz schloss sie mit einer Masterarbeit zum Thema *Der Zeugniswert der Zeichnung zwischen Sammlungsobjekt und künstlerischer Überschreibung: Vasaris Montagen in seinem Libro und ihre Rezeption* ab. Die im Projekt entstehende Dissertation beschäftigt sich mit einem noch vollständig erhaltenen Album Sebastiano Restas, der *Galleria Portatile*, und hinterfragt kritisch deren Aufbau, Inhalt sowie das Verhältnis ihrer Text- und Bildkompilationen.

Elisabeth Oy-Marra ist Professorin am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Künstlerbiographik, der Wissens- und Sammlungsgeschichte der Frühen Neuzeit sowie der Geschichte der Kenerschaft. Sie ist Herausgeberin der zweisprachigen kritischen Edition von *Belloris Vite*, die seit 2018 im Wallstein Verlag Göttingen erscheint. Unter ihrer Leitung stand das DFG-Projekt *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* (2016–2020).

Lorenzo Pericolo is Professor of the History of Art at the University of Warwick. He has published extensively on Renaissance and Baroque Art, from Antonello da Messina to Rubens, from the Bellini to Rembrandt, from Michelangelo to Caravaggio. He is currently working on a monograph on Leonardo da Vinci.

Simonetta Proserpi Valenti Rodinò is Professor em. of History of Modern Art at the University of Rome *Tor Vergata*. From 1975 to 1993 she was curator of Italian Drawings at the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome. She is member of the board of some international revues, she has a membership in the committee of the Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi in Florence (since 1994) and in the scientific board of the Fondazione Federico Zeri (since 2001) at the University of Bologna, as well as in the Florentine *Accademia del Disegno*. From April to June 2018 she was invited as Guest Scholar by the Getty Research Institute in Los Angeles.

Claudia Reufer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 980 *Episteme in Bewegung* (Freie Universität Berlin) mit einem Projekt zu medialen und materialen Konfigurationen von Wissen in Zeichnungsbüchern der Renaissance. Sie wurde mit einer Arbeit zur Artikulation und Generierung bildlichen Wissens in den Zeichnungsbüchern aus der Werkstatt Jacopo Bellinis bei Prof. Dr. Klaus Krüger promoviert. Ihr Forschungsinteresse richtet sich auf die venezianische Kunst der Renaissance, die Geschichte und Theorie der Zeichnungen sowie Fragen der Medialität und Materialität bildlichen Wissens.

Irina Schmiedel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Projekt *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zuvor war sie am Interdisziplinären Zentrum für Wissenschafts- und Technikforschung (IZWT) an der Bergischen Universität Wuppertal tätig sowie am Centre for Science Studies der Aarhus University in Dänemark. Ihre Dissertation mit dem Titel *Pompa e intelletto. Formen der Ordnung und Inszenierung botanischen Wissens im späten Großherzogtum der Medici* erschien 2016 in der Reihe *Phoenix. Mainzer kunstwissenschaftliche Bibliothek* bei De Gruyter.

Eva Struhal ist Associate Professor für Kunstgeschichte der Renaissance und des Barock an der Université Laval, Québec, QC. Nach einem Studium der Kunstgeschichte in Wien, Florenz und den USA, erhielt sie ihren PhD von der Johns Hopkins University, Baltimore. In den letzten Jahren konzentrierte sie sich in ihrer Forschung auf die Schnittstellen zwischen Kunst, Naturwissenschaft und Dichtung im Italien des siebzehnten Jahrhunderts. Neben Studien zu dem Florentiner Barockkünstler und Dichter Lorenzo Lippi sowie dem Florentiner Kunsthistoriker Filippo Baldinucci ist sie gemeinsam mit Elisabeth Oy-Marra Herausgeberin eines Sonderheftes der Zeitschrift *Nuncius* *Who can Read the Book of Nature? Early Modern Artists and Scientists in Dialogue* (3/2017). Zur Zeit ist sie Stipendiatin am Zentrum für Wissenschaftsgeschichte, Universität Graz.

Ingrid R. Vermeulen is associate professor of early modern art history and coordinator of the master program Curating Art and Cultures at the Vrije Universiteit Amsterdam. On the basis of her PhD-thesis she published the book *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century* (Amsterdam: AUP 2010) and a series of articles on related topics. In 2015 she received a grant from the Netherlands Organization of Scientific Research (NWO) for a research project entitled *The Artistic Taste of Nations. Art Collecting, School Classification and Identity Formation in Western Europe 1550–1800*.

Index

- Aachen, Hans von 402
Agucchi, Giovanni Battista 258, 275, 362, 381f.
Albani, Francesco 76, 117, 137f., 147f., 152, 155, 161, 166, 336, 343
Alberti, Leon Battista 163
Albertinelli, Mariotto 365, 369
Aldrovandi, Ulisse 42, 48f., 51f., 56f.
Aleandro, Girolamo 220
Alexander der Große (Alexander III. von Makedonien) 113, 164
Algardi, Alessandro 323, 334, 344, 351
Allegri, Antonio (s. Correggio, Antonio da)
Allegri, Pellegrino 271
Altoviti, Bindo 154
Amerbach, Basilius 398, 411
Ancona, Ciriaco d' 298f., 301f., 308f., 311
Angeloni, Francesco 218, 239, 241
Anna von Österreich (Anne d'Autriche) 163
Antiphon von Rhamnus 9, 28
Aquila, Francesco Faraone 236, 247, 269, 280
Aquila, Pietro 121f.
Aragona, Eleonora di 338f.
Aragona, Isabella di 343
Aristoteles 28, 36, 154, 179f., 184, 186, 189f., 194f., 208, 233
Armenini, Giovanni Battista 25, 378f.
Audran, Girard 163, 394
Ayrer, Johann Ägidius 398, 411
Bacon, Francis 34
Baglione, Giovanni 243, 379
Bakhuizen, Ludolf 405
Baldinucci, Filippo 12, 16f., 29, 83, 89–110, 119, 121, 151, 153f., 163, 165, 241, 275, 319, 350, 385, 422
Barberini, Antonio 138, 145, 147
Barberini, Francesco 75f., 158f., 227, 240
Barberini, Maffeo (s. Urban VIII., Papst)
Barbieri, Giovanni Francesco (s. Guercino)
Barocci, Federico 116, 151, 336, 349, 394
Baronio, Cesare 281
Bartoli, Pietro Sante 19, 215–55, 343, 394, Tafel 8
Bartsch, Johann Gottfried 394, 396, 398
Bassano, Jacopo (Jacopo dal Ponte) 116, 151, 155, 334
Bauer, Johann 402, 412
Behaim, Paulus 398
Bellini, Giovanni 305
Bellini, Jacopo 14, 21f., 289–316, 334, 421, Tafel 12 und 13
Bellori, Giovan Pietro 10, 19, 28, 89, 104, 118f., 122, 153, 215–55, 275, 320, 421
Belon, Pierre 41
Bembo, Pietro 122, 305
Berchem, Nicolaas 394
Bernigeroth, Johann Martin 398f.
Bernini, Gian Lorenzo 12f., 17, 111–76, 334, 419
Bernini, Paolo 125f., 157, 159
Berrettini, Pietro (s. Cortona, Pietro da)
Bianco, Baccio del 98, 105
Birken, Sigmund von 403, 412
Bloemaert, Cornelis 118, 394
Bock, Hieronymus 41
Bondone, Giotto di (s. Giotto)
Bonola, Giorgio 323, 326
Boodt, Anselmus de 42, 49, 56
Borges, Jorge L. 295, 308
Bos, Jean-Baptiste Du 165

- Bosio, Antonio 281
 Bosse, Abraham 146
 Bossi, Giuseppe 317, 323
 Botticelli, Sandro (Alessandro Filipepi) 334, 363f., Tafel 18
 Boulogne, Valentin de 130
 Boyle, Robert 94f.
 Bramantino 277, 348
 Brill, Paul 337, 349
 Brueghel (Bruegel) der Ältere, Pieter 337, 349, 395
 Brunfels, Otto 40f., 51, 55
 Brunschwig, Hieronymus 39
 Bundel, Willem van den 349
 Buonarroti, Michelangelo (s. Michelangelo)
 Bury, Richard de 291, 306
 Butti, Francesco 124, 138, 142f., 155, 161
 Cairo, Francesco del 336
 Cajés, Eugenio 337, 349
 Cajés (Cascese), Patrizio 337, 349
 Caldara, Polidoro (s. Caravaggio, Polidoro da)
 Cano, Alonso 337
 Cantarini, Simone 349
 Capponi, Vincenzo 17, 89–110
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 117, 152, 239, 402, 419ff.
 Caravaggio, Polidoro da 334, 344, 349, 383
 Carpaccio, Vittore 324, 334
 Carpi, Jacopo Berengario da 197, 210
 Carpio, Gaspar de Haro y Guzmàn Marchese del 161, 322, 342
 Carracci, Agostino 74, 76, 78, 81, 117, 120, 154, 163, 200, 264f., 278, 395
 Carracci, Annbiale 10, 28, 66f., 72, 74, 76, 81, 117, 119–24, 138, 141, 143f., 148, 152ff., 158, 163, 165, 200, 220, 222, 228, 240–44, 267, 278, 320, 324f., 327, 336, 344, 348, 395, 420, Tafel 3
 Carracci, Ludovico 74, 76, 81, 117, 120, 154, 163
 Castagno, Andrea del (Andrea di Bartolo) 334
 Cavallini, Pietro 71f., 83
 Cavedone, Giacomo 336
 Celotti, Luigi 324
 Cesi, Carlo 218
 Cesi, Federico 42
 Charles I (s. Karl I., König von England)
 Chigi, Agostino 79, 83f.
 Christen, Johann Friedrich 403, 406f., 409, 412f.
 Christina, Königin von Schweden 243
 Chrysoloras, Manuel 300, 310
 Cibo, Gherardo 49, 56, Tafel 2
 Clusius, Carolus 41, 56, 419
 Colbert, Jean-Baptiste 132, 138, 140, 142, 159, 163
 Colonna, Carlo Egidio 343, 350
 Condivi, Ascanio 407, 413
 Conti, Bernardino de' 343
 Correggio, Antonio Allegri da 20, 153, 155, 257, Tafel 10
 Cortona, Pietro Berrettini da 76, 123, 130, 320
 Cosimo, Piero di 369
 Costa il Giovane, Lorenzo 336, Tafel 17
 Coster, Laurens Jansz 409
 Coudenberghe, Peeter van 46f.
 Credi, Lorenzo di 334
 Créqui, Charles III, Duc de 136, 161
 Cureau de la Chambre, Pierre 154
 Danckerts, Cornelis 395f., 398, 406
 Dati, Carlo 7
 Descartes, René 177f., 205
 Desubleo, Michele (Michel De Sobleau) 166
 Diderot, Denis 96
 Dioscorides 36f., 55
 Dodoens, Rembert 41
 Domenichino 76, 78, 132, 148, 336
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 311, 334
 Donato, Pietro 301
 Dorigny, Nicolas 394
 Dossi, Dosso 155
 Dufresnoy, Charles-Alphonse 136, 161
 Dürer, Albrecht 40, 337, 395, 400ff., 411f.

- Dyck, Anthonis van 395
 Earl of Arundel 75
 Earl of Howard 75
 Earl of Pembroke 75
 Edelinck, Gérard 394
 Erpenius, Thomas 7
 Errard, Charles 144, 239, 242
 Este, Beatrice d' 305, 340f.
 Este, Ercole I d' 341
 Eugen von Savoyen 398
 Eyck, Hubert van 405
 Eyck, Jan van 405
 Fabretti, Raffaele 325
 Farnese, Odoardo 66f.
 Farnese, Francesco 230
 Félibien, André 95f., 119
 Feliciano, Felice 298, 309
 Fernel, Jean 189ff., 208
 Ferri, Ciro 334
 Figino, Ambrogio 326, 336, 345, 349, 351
 Felipe IV (s. Philipp IV. von Spanien)
 Felipe V (s. Philipp V. von Spanien)
 Fiorentino, Rosso (Giovann Battista di
 Iacopo de' Rossi) 336
 Flinck, Govert 394, 398, 405
 Fontenay-Mareuil, François Duval, Marquis
 de 147, 166
 Forlì, Melozzo da 277
 Fra Bartolommeo 366, 383
 Francesca, Piero della (Piero di Benedetto
 de' Franceschi) 334, 343, 366
 Francia, Francesco (Francesco Raibolini) 334
 Franciabigio 364–71, 383, Tafel 19
 Fréart de Chambray, Roland 111, 235f., 247
 Fréart de Chantelou, Paul 17, 111–76
 Friedrich August II. (August III.), König von
 Polen 398f.
 Fuchs, Leonhart 41ff., 51, 55
 Gabburri, Francesco Maria Niccolò 111
 Galen 18, 181f., 185, 187, 190, 192, 195–99,
 206–10
 Galilei, Galileo 90, 104
 Gamard, Hubert 120, 159, 161
 Gandini del Grano, Giorgio 260
 Gessner, Conrad 37f., 41–48, 51, 54–57,
 Tafel 1
 Ghezzi, Giuseppe 342, 350
 Ghiberti, Lorenzo 119, 153
 Ghisi, Giorgio 233, 235, 246, 394
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 67, 120
 Giotto (di Bondone) 72
 Giudici, Francesco (s. Franciabigio)
 Goltzius, Hendrick 395
 Guercino 75, 123, 159, 322f., 336
 Haarlem, Cornelis Cornelisz van 396, 406
 Habsburg (Familie) 35, 43, 49
 Hagedorn, Christian Ludwig von 14, 26,
 403–06, 408, 410, 412f.
 Heineken, Karl Heinrich von 14, 26, 406,
 408ff., 412f.
 Heintz, Joseph 408, 413
 Henrietta Maria von Frankreich (Ehefrau
 Karls I. von England) 75
 Heucher, Johann Heinrich von 14, 25, 391,
 393, 399, 403, 406ff., 410f.
 Hobbes, Thomas 177f., 205
 Holbein, Hans 402, 405
 Hollar, Wenceslaus 396, 398
 Houbraken, Arnold 403ff., 412
 Hugford, Ignazio Enrico 348, 420
 Huygens, Christiaan 144
 Huygens, Constantijn 144
 Innozenz X. (Giovanni Battista Pamphilij),
 Papst 153
 Innozenz XVII. (Cosimo de' Migliorati),
 Papst 230
 Jabach, Everard 142f., 164f.
 Jones, Inigo 75
 Jordaens, Jacob 395
 Jourdain, Paul (s. Orsini, Paolo Giordano)
 Julius II. (Giuliano della Rovere), Papst 154, 231
 Junius, Franciscus 65, 146

- Karl I. (König von England) 75f.
 Karl VI. (römisch-deutscher Kaiser) Tafel 20
 Kilian, Georg 395
 Kilian, Philip Andreas 395
 Kilian, Wolfgang 395, 398
 Knüpfer, Nicolaes 405
 Kruger, Theodor 367, 383
 La Hyre, Laurent de 159
 La Vrillière, Louis I. Phélypeaux de 118, 123, 155, 159
 Lairesse, Gerard de 225, 405
 Lanfranco, Giovanni 76–79, 83f., 140f., 148, 163
 Lanzi, Luigi 319
 Laurens, André du 182ff., 206
 Le Brun, Charles 132, 136, 140–43, 149, 159, 162, 164, 395
 Le Comte, Florent 407
 Le Maire, Jean 217
 Le Nôtre, André 132
 La Teulière, Mathieu 224, 242
 Le Valentin (s. Boulogne, Valentin de)
 Leclerc, Sébastien 398
 Lefebvre, Roland 119, 134f.
 Lemaire, Pierre 343
 Leo X. (Giovanni de' Medici), Papst 156, 165
 Leonardo (da Vinci) 165, 323, 326, 334, 339ff., 348, 350, 365, 369f., 421, Tafel 16
 Leopold I., römisch-deutscher Kaiser 398
 Leyden, Lucas van 411
 Leyden, Pieter Cornelis van 399
 Ligozzi, Jacopo 43, 52, 57
 Lingelbach, Johannes 405
 Lippi, Filippino 334, 344, 364
 Lippi, Fra Filippo 334, 364, Tafel 18
 Liss, Johann 405
 Livia (Ehefrau von Augustus) 38, 55
 Lobel, Mattias de 41
 Lomazzo, Giovanni Paolo 25, 204, 345, 376ff., 384
 Lorena, Pietro Leopoldo di 333
 Louis XIV (s. Ludwig XIV.)
 Ludwig XIV., König von Frankreich 398
 Mabillon, Jean 224, 242
 Maccherini, Michele 77
 Magalotti, Lorenzo 97
 Magnavacca, Giuseppe 139, 243, 266, 269, 279f., 343, 350
 Malvasia, Carlo Cesare 10, 91f., 161f., 237, 243f., 275
 Manardo, Giovanni 184f., 207
 Mancini, Deifebo 74, 77ff., 81, 83f.
 Mander, Karel van 399f., 402, 411
 Mantegna, Andrea 120, 147, 153, 159, 166, 334, 338f., 348, 394, 412
 Maratta (Maratti), Carlo 121ff., 139, 154, 161, 228, 230, 232, 236, 244f., 318, 323, 334, 348, 420
 Marcanova, Giovanni 298, 302f., 309
 Marchetti, Giovanni Matteo 23, 260, 263f., 269, 276f., 319, 325f., 331f., 337, 342, 345–50, 371, 375, Tafel 14
 Maria Theresia 398
 Mariette, Pierre-Jean 67, 111, 150, 382, 409
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai) 334, 337
 Massimi, Camillo 218, 222, 225, 240–43
 Mattioli, Pietro Andrea 8, 35, 37, 41, 54
 Maturino 373, 378, 384
 Maximilian II., römisch-deutscher Kaiser 44
 Mazarin, Jules 134, 138f., 147, 162, 166
 Mazzola, Filippo 342
 Medici (Familie) 43, 48, 52, 98, 145, 385
 Medici, Cosimo de' 67
 Medici, Francesco I de' 57
 Medici, Leopoldo de' 29, 94, 104
 Medici, Lorenzo de' 368f.
 Medici, Ottaviano de' 144
 Meerman, Gerard 409
 Ménars, Jean-Jacques Charron de 137f., 161
 Mengs, Anton Raphael 409
 Merian der Jüngere, Matthias 402, 412

- Merisi, Michelangelo (s. Caravaggio)
- Metz, Gédéon Berbier du 162
- Meulen, Adam Frans van der 337, 349
- Michelangelo (Buonarroti) 76, 113, 115f., 119f., 124, 130, 141, 147, 150–53, 155, 158, 162f., 166, 182, 185ff., 191, 193, 203f., 207, 211, 230, 257, 334, 337, 343, 365f., 369ff., 395, 421
- Michelozzi, Giovanni Filippo 23, 332f., 337f., 344, 348f.
- Michiel, Pietro Antonio 42, 55
- Mignard, Pierre 125, 137, 140–43, 149, 156, 161, 163f., 395, Tafel 6
- Mignon, Abraham 405
- Mola, Pierfrancesco 334
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 163
- Morgenstern, Karl 333, 340, 343f.
- Morone, Francesco 334
- Moucheron, Frederic de 405
- Muffett, Thomas 27
- Müller, Jan 396, 406
- Naldini, Paolo 122, 154
- Nardini, Francesco 344
- Netscher, Caspar 405, 412
- Newton, Isaac 34
- Odespung de la Meschinière, Louis 398
- Oellinger, Georg 42
- Orlandi, Pellegrino Antonio 269, 280, 343, 350, 407
- Orsi, Lelio 161f., 336, 374f.
- Orsini, Lelio 343, 351
- Orsini, Paolo Giordano II 154
- Ostade, Adriaen van 395f., 398, 405f., 412
- Ovid (Publius Ovidius Naso) 222, 224, 242
- Pagave, Vincenzo de 323
- Palma, Jacopo 398
- Pamphilj, Camillo 120, 147
- Parmigianino (Francesco Mazzola) 336, 344f., 351, 375
- Passarotti, Bartolomeo 350f.
- Passeri (Passari), Giuseppe 230, 271, 273, 281, 323, 325, 327, 334, 348, Tafel 14
- Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de 159, 238f.
- Pelli Bencivenni, Giuseppe 324, 333, 343ff., 348f., 351
- Penni, Giovan Francesco 334
- Perin del Vaga (Piero Bonaccorsi) 344, 351, 378
- Perini, Cesare 79, 84
- Perrier, François 123, 225, 239
- Perugino (Pietro Vannucci) 334, 344, 366, 381
- Pesne, Antoine 398f.
- Petrarca, Francesco 306
- Phidias 113, 150
- Philipp IV., König von Spanien 342
- Philipp V., König von Spanien 23
- Philostrat 232
- Picchi, Giorgio 343
- Piccolomini, Arcangelo 189ff., 208
- Picinetti, Santo 260f., 265f., 276
- Piles, Roger de 146, 161, 164f., 399f., 402
- Pilon, Germain 159
- Pinacci, Giuseppe 161
- Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti) 344
- Piombo, Sebastiano del 66, 378
- Pizzicollì, Ciriaco di Filippo de' (s. Ancona, Ciriaco d') 299
- Platon 198, 233, 245
- Platter, Felix 41–45, 47f., 55f.
- Plinius der Ältere 36f., 39, 55, 243
- Polyklet 183
- Pontius, Paulus 394
- Pontormo (Jacopo Carucci) 334
- Pordenone, Giovanni Antonio da 120
- Porri, Daniele 336, 344, Tafel 17
- Porta, Baccio della (s. Fra Bartolommeo)
- Portocarrero y de Guzman, Luis Manuel Fernández de 223
- Poussin, Nicolas 13, 17, 76, 111, 123–27, 129–32, 143, 146ff., 155–59, 217, 236, 243f., 322ff., 337, 343f., 395, Tafel 4
- Pozzo, Andrea 405

- Pozzo, Carlo Antonio dal 217, 223, 225, 227, 240ff.
- Pozzo, Cassiano dal 11, 133, 156, 158f., 217, 225, 227, 242, 385
- Praxiteles 113,
- Primaticcio, Francesco 336
- Procaccini, Camillo 336, 344, 349
- Procaccini, Giulio Cesare 336, 344
- Publius Lentulus 204
- Pythagoras 233ff., 246
- Quintilian 101
- Raffaël (Raffaello Sanzio/Santi) 10, 19, 67, 74, 76, 116f., 120–26, 128ff., 140, 143–48, 151f., 153ff., 156f., 159, 163–66, 182, 185–88, 191–94, 199, 216–20, 227, 229–32, 234–38, 240f., 244–47, 257, 259, 273, 281, 320, 334, 337, 341, 343f., 351, 366, 370, 378, 395, 404, Tafel 9
- Raffallino da Reggio (Raffaello Motta) 344f.
- Raimondi, Marcantonio 394, 402, 412
- Redi, Francesco 7ff., 12, 16, 27
- Rem, Gaspar 400
- Rembrandt (van Rijn) 144, 394f., 421
- Reni, Guido 76, 117ff., 123, 130f., 145–48, 152f., 157, 165f.
- Resta, Filippo 343, 351
- Resta, Sebastiano 12ff., 19–25, 27, 111, 138, 150, 161f., 215–55, 257–87, 317–29, 331–60, 361–90, 420ff., Tafel 10, 11, 14, 16–19
- Ricci, Corrado 290
- Ricciarelli, Daniele (s. Volterra, Daniele da)
- Richardson senior, Jonathan 80, 111, 150, 244, 318f., 332, 346f., 351, 383
- Richelieu, Armand-Jean de Vignerot, Duc de 132, 155, 157
- Roberti De' Vitorij, Carlo 113
- Romanelli, Giovanni Francesco (il Viterbese) 72
- Romano, Giulio (Giulio Pippi) 120, 143, 145, 147, 152f., 159, 163, 165f., 322, 334
- Rondani, Francesco Maria 348
- Rondelet, Guillaume 41, 47
- Roselli (Rosselli), Cosimo 365
- Rosselli, Stefano 48
- Rossi, Mattia de 125f.
- Rötting, Lazarus 49f., 57
- Rovere, Giuliano della (s. Julius II.)
- Rubens, Peter Paul 159, 238, 320, 326, 395, 405, 421
- Rudolf II., römisch-deutscher Kaiser 42
- Rugendas, Georg Philipp 396, 398, Tafel 20
- Sacchi, Andrea 130, 154, 334, 349
- Saint Omer, Charles de 42
- Salviati, Francesco (Francesco de' Rossi) 336, 349
- Sandrart, Joachim von 67, 158, 399f., 402ff., 409f., 412
- Sangallo, Giuliano da (Giuliano Giamberti) 344
- Sansovino, Andrea (Andrea Contucci) 305, 334, 343
- Sante Bartoli, Pietro 19, 215–56, 343, 394, Tafel 8
- Santi, Raffaello (s. Raffaël)
- Sanzio, Raffaello (s. Raffaël)
- Sarto, Andrea del 144f., 165, 334, 365, 367–71, 383, Tafel 19
- Scalamonti, Francesco 299f.
- Scannelli, Francesco 10, 18f., 177–214, 275
- Scaramuccia, Luigi 119
- Schönfeld, Johann 402, 412
- Schongauer, Martin 407
- Schoonjans, Anton 398
- Schott, Joannes 40, 55
- Scilla, Agostino 227, 229, 243
- Serisier, Jacques 132, 159
- Severano, Giovanni 281
- Sforza, Ascanio Maria 342
- Sforza, Francesco I 342, Tafel 16
- Sforza, Galeazzo Maria 342
- Sforza, Ludovico Maria (il Moro) 342
- Signorelli, Luca 334

- Sixtus IV. (Francesco della Rovere),
Papst 339
- Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 334
- Somers, John Lord 244, 319, 331, 337, 342,
347, 383
- Squarcione, Francesco 334, 338f., 348
- Stefanoni, Pietro 343, 351
- Stein, Gottfried 398
- Stella, Jacques 159, 236
- Stuve, Ernst 405
- Suardi, Bartolomeo (s. Bramantino)
- Talman, John 228, 279, 318, 326
- Teniers, David 398
- Testa, Pietro 394
- Testelin, Henri 164
- Theophrastus 36f.
- Thomassin, Philippe 233, 246
- Tibaldi, Pellegrino 336
- Tiberius, römischer Kaiser 204
- Tintoretto, Jacopo (Jacopo Robusti) 305, 334
- Tizian (Tiziano Vecellio) 116, 120, 122–25, 135,
139, 143, 147, 151–56, 160, 162, 165f., 182,
185f., 193f., 199, 203f., 209ff., 334, Tafel 7
- Tonti, Lorenzo 138, 161
- Torriano, Giovanni 64
- Trichet Du Fresne, Raphaël 165
- Ubal dini, Piero di Lorenzo (s. Cosimo, Piero di)
- Udine, Giovanni da (Giovanni Nanni) 334
- Ugonio, Pompeo 281
- Urban VIII. (Maffeo Barberini), Papst 130, 147
- Vanni, Francesco 336, 349
- Vanucci, Pietro (s. Perugino)
- Vasari, Giorgio 10, 20, 68, 71f., 89, 128, 134,
144f., 153, 165, 180, 182, 185ff., 226, 230–33,
235, 246f., 257ff., 275, 289, 305, 308, 311,
325, 339–42, 344, 364, 368–71, 374, 381–
84, 400, 407, 412f., 420
- Vecellio, Tiziano (s. Tizian)
- Vendramin, Gabriele 290
- Veneziano, Domenico 235
- Veneziano, Agostino 233f., 246
- Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 52, 120, 124,
134ff., 143, 147f., 151, 155, 160f., 165f., 200,
334, 396, 398, Tafel 5
- Verrocchio, Andrea del (Andrea di Michele
di Francesco di Cione) 339
- Vesalius, Andreas 197, 210
- Vinci, Leonardo da (s. Leonardo)
- Vitruv 376f., 384
- Vliet, Jan van 394
- Voglia, Giuseppe del 319
- Volterra, Daniele da (Daniele Ricciarelli) 161,
334, 366f., 370f., 382
- Waagen, Gustav Friedrich 290
- Weiditz, Hans 40f., 51, 55
- Werner, Joseph 397f., 402, 412
- Winckelmann, Johann Joachim 227, 241
- Wolffgang, Georg Andreas 395f.
- Zampieri, Domenico (s. Domenichino)
- Zeuxis 39
- Zuccari, Federico 336, 349
- Zuccari, Taddeo 336, 343f., 349



Tafel 2: Characteristic plant drawing by Gherardo Cibo, c. 1564–84, Add MS 22332, fol. 37r, London, British Library. © The British Library Board.



*Tafel 3: Annibale Carracci, Christ Mocked, ca. 1595/96, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
© Scala/Art Resource, NY.*



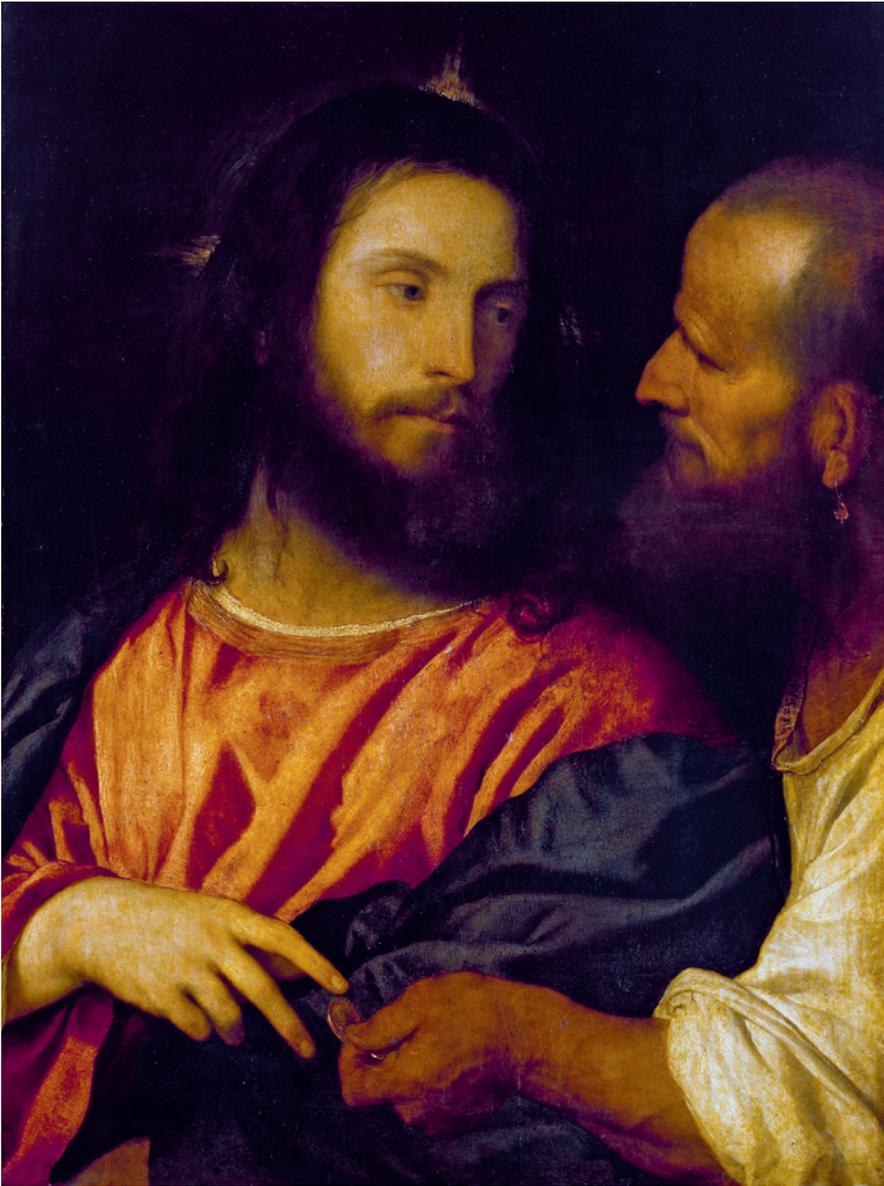
Tafel 4: Nicolas Poussin, Das Sakrament der Ehe, 1647–48, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Detail (Foto: Autor).



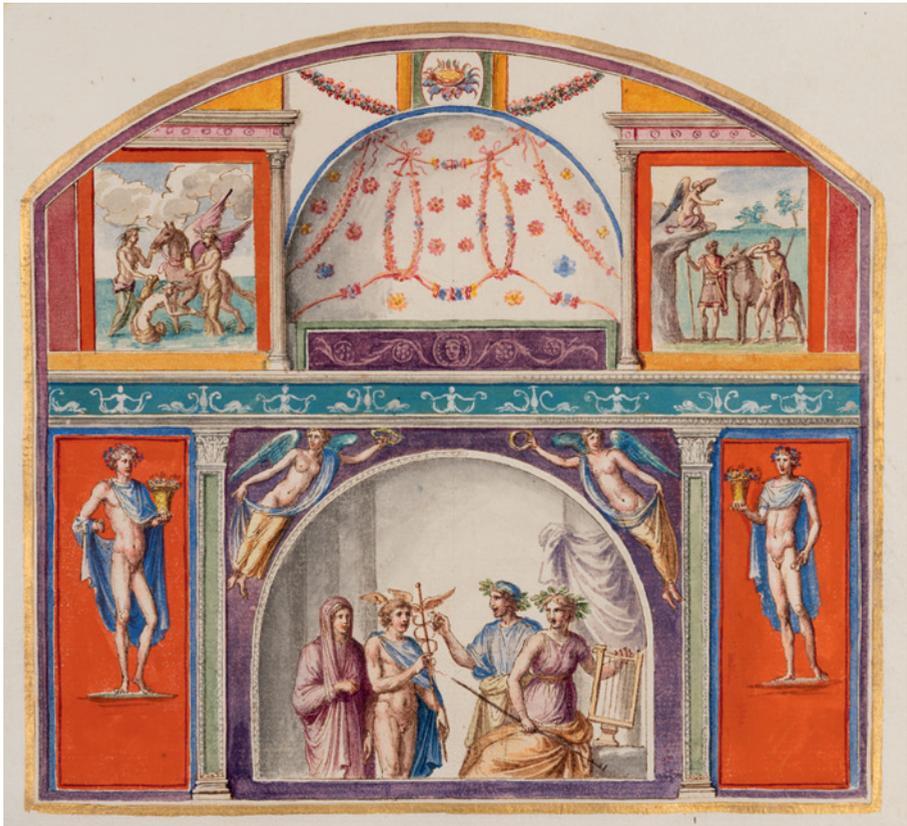
Tafel 5: Paolo Veronese, *Perseus und Andromeda*, um 1576–78, 260 x 211 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts. © Réunion des Musées Nationaux.



Tafel 6: Pierre Mignard, *La gloire des Bienheureux*, 1663–66, Kuppelfresko, Paris, Val-de-Grâce (Foto: Myrabella / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0).



Tafel 7: Tizian, *Der Zinsgroschen*, Öl auf Holz, 75 x 56 cm, ca. 1516, Dresden, Gemäldegalerie. © bpk Bildagentur / Gemäldegalerie Alter Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden / Eike Estel / Hans-Peter Klut / Art Resource, NY.



Tafel 8: Pietro Sante Bartoli, Kopie nach der seitlichen Wandbemalung des Grabmals der Nasonier, Aquarell, University of Glasgow Library, Archives & Special Collections, MS Gen 1496, tav. XXXIII. © by permission of the University of Glasgow Library, Archives & Special Collections.



Tafelg: Raffael, Die Schule von Athen, Vatikan, Stanza della Segnatura. © Wikimedia Commons.



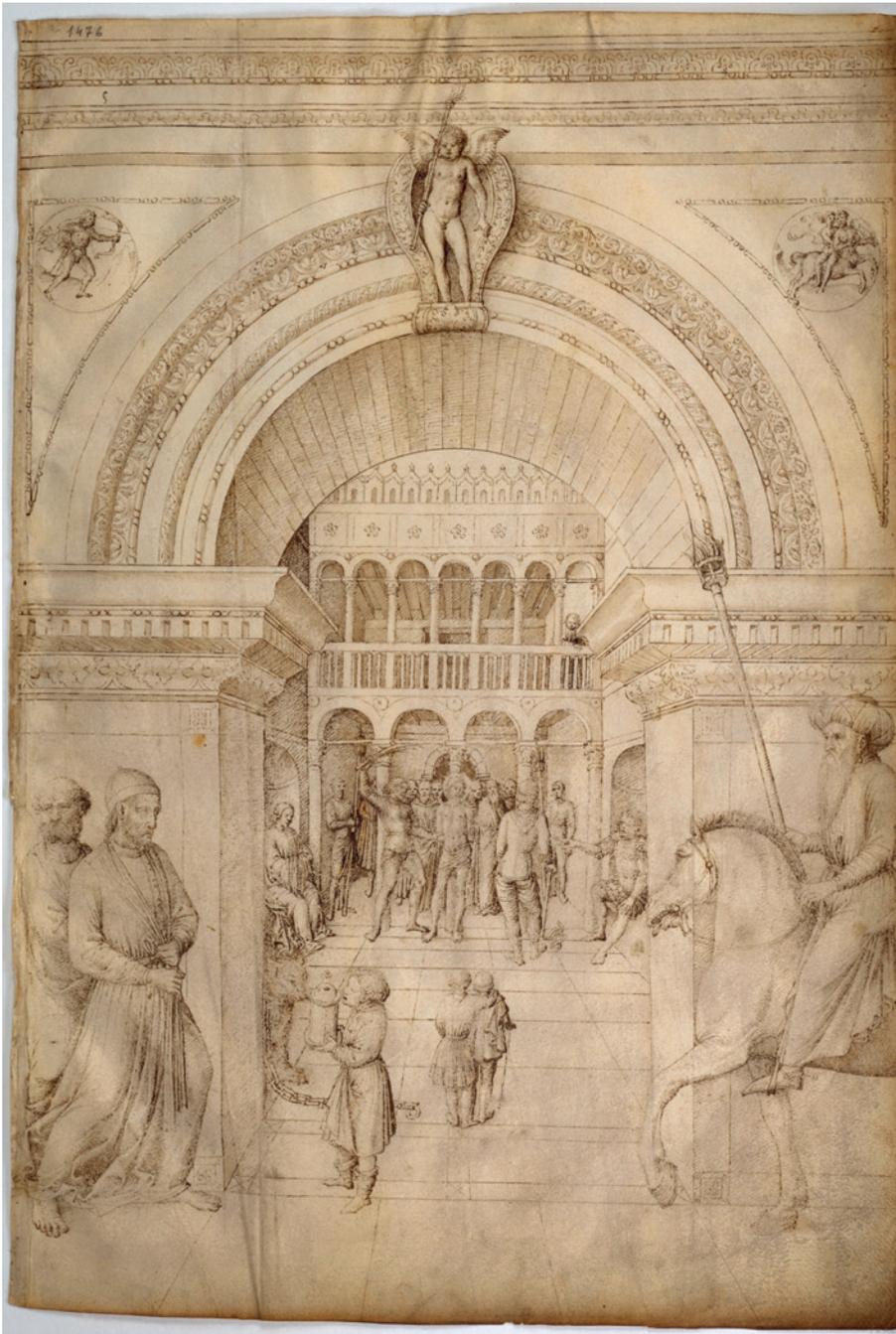
Tafel 10: Umkreis/Schule Antonio Allegri da Correggios [Resta: Correggio], Beweinung Christi, ca. 1503–34, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.



Tafel 11: Primi leggerissimi segni del Correggio [Resta], in: Sebastiano Resta, Correggio in Roma, ca. 1702/12, fol. 8r (Ausschnitt), London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.



Tafel 12: Jacopo Bellini, *Christus wird vor den Hohen Rat geführt*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 1484, fol. 35. © bpk/RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.



Tafel 13: Jacopo Bellini, Geißelung Christi, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 1484, fol. 8. © bpk/RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.



Tafel 14: Giuseppe Passeri, *Resta consegna i suoi volumi al vescovo Marchetti, Berlino*, Kupferstichkabinett, KdZ 16457. © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.



Tafel 15: Pagina dal Libro d'Arabeschi, Palermo, Biblioteca Comunale. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Tafel 16: Scuola lombarda del XVI sec. [Resta: Leonardo da Vinci], Ritratto giovanile di Francesco Sforza conte di Pavia, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 208 F. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Tafel 17: Lorenzo Costa il Giovane [Resta: Daniele Porri], Flagellazione di Cristo, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 14064 F. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Tafel 18: Filippo Lippi/Sandro Botticelli [Resta], Galleria Portatile, S. 14 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).



Tafel 19: Rekonstruktion der Doppelmontage Daniele da Volterra/Franciabigio/(Andrea del Sarto) [Resta], *Galleria Portatile*, S. 27/28 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955 und Detail aus Abb. 1).



Tafel 20: Georg Philip Rugendas, Portrait of emperor Karl VI, mezzotint. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.nr. A11065.

Autopsie und Empirie erlebten in der Frühen Neuzeit einen erheblichen Aufschwung, der nicht zuletzt auch für die Betrachtung von Kunst konstitutiv war. Die hiermit verbundenen Strategien des Zeigens, des Überzeugens und Beweisens spielten nicht nur in der frühneuzeitlichen Wissenschaftspraxis eine tragende Rolle, sondern in zunehmendem Maße auch in der zeitgenössischen Kunstliteratur und der noch jungen Disziplin der Kennerschaft. Besonders deutlich wird die Bedeutung jener Konzepte zudem in den Bereichen der Sammlung und Präsentation von Zeichnungen. Hier bediente man sich verschiedener visueller und textueller Evidenzverfahren, etwa um spezifische Ordnungsmuster darzustellen, Zuschreibungen zu stützen oder weitere Informationen zu vermitteln.

Der Sammelband vereint einen Großteil der Beiträge des Workshops *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Formen der Erzeugung und Vermittlung von Wissen in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, der vom 5. bis 7. Oktober 2017 im Rahmen des DFG-geförderten Projektes *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* in Mainz stattfand.

Neben der Diskussion von Autopsiekonzepten und ihrer Anwendung in der sich konstituierenden Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts und ihrer ›Verwissenschaftlichung‹ im 18. Jahrhundert wurde anhand verschiedenster Materialien und Methoden nach dem konkreten Umgang der Protagonisten jener Zeit mit gängigem ›Text-‹ und ›Bildwissen‹ gefragt – und dies in ganz unterschiedlichen Bereichen. Welche Formen der Rhetorik und welche Argumentationsweisen, welche Begrifflichkeiten und Praktiken kommen dabei zur Anwendung? Lassen sich methodische Beeinflussungen oder Entlehnungen, etwa von Seiten der Naturgeschichte oder der antiquarischen Studien auf Kunstgeschichte und Kennerschaft festmachen? Und wie lässt sich – auf eher disziplinärer Ebene – das Verhältnis zwischen Kunstliteratur und Sammlungs- sowie kennerschaftlicher Praxis charakterisieren?

All jene Themen und Fragen lassen sich als mögliche Scharniere zwischen verschiedenen Sammlungs- und Wissensbereichen verstehen und erlauben nicht zuletzt eine facettenreiche Auseinandersetzung mit der im Entstehen begriffenen ›Kunstgeschichte am Objekt‹.

Beiträge von Heiko Damm, Florike Egmond, Frances Gage, Francesco Grisolia, Annkatrin Kaul, Elisabeth Oy-Marra, Lorenzo Pericolo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Claudia Reufer, Irina Schmiedel, Eva Struhal und Ingrid R. Vermeulen

ISBN 978-3-942919-07-4