

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«:

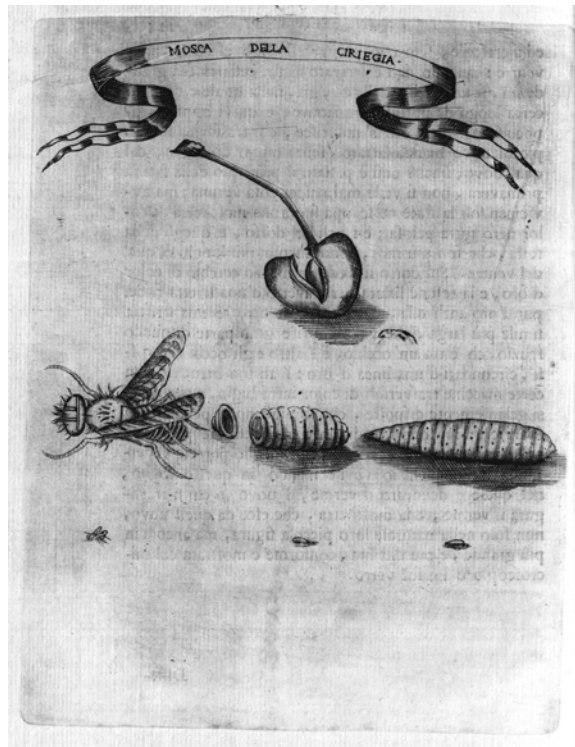
»[...] ich beantworte die zahlreichen Beobachtungen [*esperienze*] Mattiolis ganz einfach mit ebenso vielen Beobachtungen, die das Gegenteil zeigen [*esperimenti fatti in contrario*], und mit der reinen und ungetrübten Wahrheit an meiner Seite [*fiancheggiato dalla mera e pura verità*], wage ich ganz 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 Struhala 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. Pussin 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 werkstattsspezifische 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 Sammlungs Koordinator 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 degli'insetti*, Florenz 1668.
- SMENTEK 2014: Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham u.a. 2014.
- VÖLKEL 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.