

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 Zeugnisablesens 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

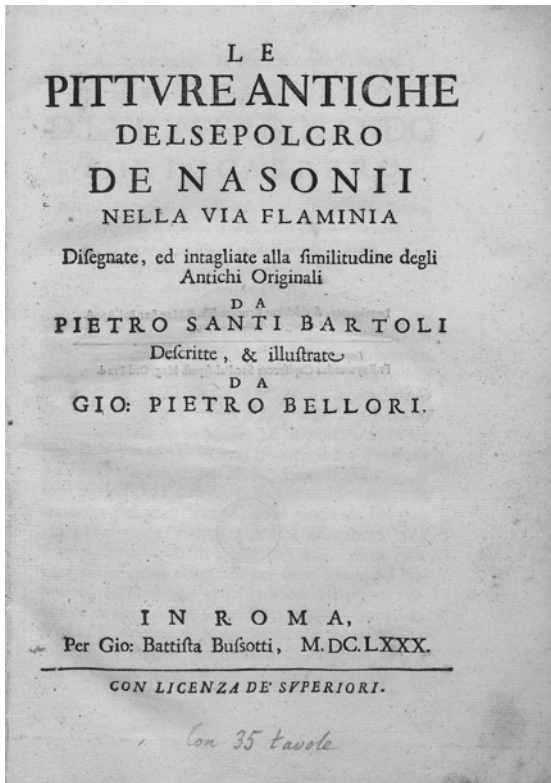
– wie zu zeigen sein wird – häufig durch den Hinweis belegt werden sollte, die Originale mit eigenen Augen gesehen zu haben. Zugleich entwickelte sich ein Diskurs über den Aussagewert von Bildern, der nach unterschiedlichen Kriterien geführt wurde.⁸

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 publizierten *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



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 Connaissanceur 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 Stanzten. 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 der 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 piùotosto 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 Struhel 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 Tapissieriebordüren), S. 108–112 (Stuckaturen und Sockel der Loggien), S. 117–119 (Sockelgrisaillen der Sala di Costantino), S. 135f. (Bordüren der Tapissereien mit den Taten Leos X.), S. 140f. (Tapissierie 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 Cochlís 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 praefecto, 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 desiderii 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 lacqves 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.: »Vogliamooci 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 Xativia*, 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 Pliny 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-sulleta-e-la-cultura-del-barocco/la-civilta-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.