

Die Neapolitanische Schule – eine späte Entdeckung der Kunstliteratur

Die Neapolitanische Schule der Malerei wurde 1792 entdeckt – und sie wurde von einem Forscher entdeckt, der sie nicht kannte. Das ist kein Scherz, sondern ein Kapitel Wissenschaftsgeschichte, zu der auch Brüche, Stockungen und Umwege gehören.

Der Entdecker, von dem hier die Rede ist, war Luigi Lanzi, ein ehemaliger Jesuit, der nach der Aufhebung seines Ordens in den Dienst der Medici trat und an der Neuordnung der Uffizien in Florenz maßgeblich beteiligt war. Lanzi schrieb Abhandlungen zur antiken Plastik und zur Geschichte der etruskischen Sprache und Schrift. In die Wissenschaftsgeschichte ist er als der Forscher eingegangen, der erstmals eine umfassende Geschichte der italienischen Malerei verfaßt hat. Das umfangreiche Werk, das der Malerei der gesamten Halbinsel vom Mittelalter bis zu Lanzis Gegenwart gewidmet ist, erschien in mehreren Etappen zwischen 1792 und 1809. Die „Storia pittorica della Italia“ stellte nicht nur wegen ihres weiten Horizonts und der Vollständigkeit des vorgestellten Materials ein Novum dar. Sie präsentierte auch eine neue Form von Kunstgeschichtsschreibung, für die der Begriff der „Schule“ von zentraler Bedeutung war. Die Entdeckung der Neapolitanischen Schule fand im Zusammenhang mit dieser Neukonzeption von Kunstgeschichte statt. Lanzi sprach zum ersten Mal von einer „Schule“ in Neapel und stellte die „scuola napoletana“ gleichwertig an die Seite der traditionellen Schulen von Florenz, Rom und Venedig. Bereits in der ersten, noch unvollständigen Ausgabe von 1792 wurde sie im Anschluß an die Römische Schule vorgestellt. Lanzi gab dem Buch den langen, aber präzisen Titel „Storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a’ dilettanti la cognizione de’ professori e de’ loro stili“.¹

In den einleitenden Bemerkungen zu seinem Kapitel über die Neapolitanische Schule, das knapp 100 Seiten umfaßt, mußte Lanzi seinen Lesern ein Geständnis machen, das ihm sichtlich unangenehm war. Auf den folgenden Seiten schrieb er über einen Gegenstand, der ihm weitgehend unbekannt war – jedenfalls war er ihm nicht so bekannt, wie es seine eigenen wissenschaftlichen Ansprüche eigentlich forderten. Lanzi gab zu, daß er nur wenige der neapolitanischen Künstler und ihrer Werke aus eigener Anschauung kannte. Neapel hatte er nicht besucht. Für einen Forscher, der methodisch größten Wert auf die kenntnisreiche Prüfung der Werke, ihre genaue maltechnische Analyse, legte, war dies ein hartes Eingeständnis. Lanzi hatte jedoch gravierende Gründe, derart gegen die eigenen Postulate zu handeln.²

Um diese Gründe deutlich zu machen, soll im folgenden die wissenschaftsgeschichtliche Ausgangssituation näher betrachtet werden: die Kunstliteratur zu Neapel, die Geschichte des Schulbegriffs sowie das Modell von Geschichtsschreibung, das Lanzis „Storia pittorica“ zugrundelag.

I.

Lanzi bezog seine Informationen zur Neapolitanischen Schule zum großen Teil aus zweiter Hand, aus Büchern und unpublizierten Manuskripten. Eine einschlägige Forschung fehlte nicht, auch wenn bis zu Lanzi über neapolitanische Kunst nicht im Sinne einer Schule geschrieben worden war. Neapel hatte sogar eine bemerkenswert reiche Kunstliteratur her-

vorgebracht. Zu den frühesten Beispielen gehört Bartholomaeus Facius' Werk über die berühmten Männer, „De viris illustribus“. Allerdings war Facius ein neapolitanischer Autor, der sich nicht mit neapolitanischer Kunst befaßte. Er schrieb über die toskanischen Künstler wie Donatello und Pisanello sowie über die Niederländer Jan van Eyck und Rogier van der Weyden.³

Die Stadt Neapel mit ihren Bauwerken und deren Ausstattung wurde seit dem frühen 16. Jahrhundert von der lokalhistorischen Forschung untersucht, in der allgemeingeschichtliche und kunsthistorische Studien eine Einheit bildeten. Kulturhistorische und kirchengeschichtliche Motive bestimmten derartige Unternehmungen in ganz Italien. Nach dem Tridentiner Konzil mit seinen traditionsorientierten kunstpolitischen Leitlinien intensivierten sich die Bemühungen, die lokale Überlieferung zur Glaubens- und Kirchengeschichte zu erschließen. So gehörten auch in Neapel die Beschreibungen von Kirchen und Klöstern mit ihren Reliquien, Grabmälern, Altären und der bildlichen Dekoration zu den frühen Formen von Kunstliteratur. 1560 erschien de Falcos Dokumentation der heiligen Stätten, die „Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli“, gefolgt von Cesare Caracciolo's „Napoli sacra“ von 1632. Aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammen die ersten „Guiden“, die frühen Stadtführer, die zuerst den Pilgern, später den Bildungsreisenden als Orientierung und Informationsquelle dienten. Pomeo Sanelli veröffentlichte 1688 eine mit Kupferstichtafeln illustrierte „Guida de'Forestieri“, die sich ausdrücklich an die Fremden richtete, die neugierig waren, Neapel „zu sehen und zu verstehen“. Vier Jahre später wurde ein achtbändiger Fremdenführer von Carlo Celano herausgegeben und im Verlauf des 18. Jahrhunderts erschienen u.a. die historisch fundierten Stadtbeschreibungen von Domenico Antonio Parzino und Giuseppe Sigismondo.⁴

Lanzi stützte sich auf eine andere Gattung der Kunstliteratur: die zumeist von Künstlern verfaßten Lebensbeschreibungen, die Viten-Literatur. Ausdrücklich nannte er als seine Gewährsleute Marco da Pino, Giovanni Angiolo Criscuolo, Massimo Stanzione, Paolo de Matteis und Bernardo de Dominici. Alle Autoren waren zugleich Maler gewesen und Lanzi vertraute auf ihre intime Kenntnis des Metiers. Die älteste Abhandlung, Marco da Pinos „Discorso“ über die Maler von Neapel, stammte aus der Zeit um 1580. Für Lanzi war sie eine doppelt wertvolle Quelle, da sie sowohl ausgesprochen zuverlässige Angaben lieferte als auch einen zeitgenössischen Einblick in das künstlerische Schaffen des 16. Jahrhunderts vermittelte. Problematischer war die Situation mit seinem jüngsten Informanten. Bernardo de Dominici hatte die umfangreichste Darstellung zu den neapolitanischen Künstlern mit seinem dreibändigen Werk „Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napolitani“ 1742/1743 vorgelegt. Auf ihn geht ebenfalls die erste Biographie zu Luca Giordano zurück, die bereits 1720 veröffentlicht wurde. Dominicis Arbeiten gehören zu dem Teil der lokalhistorischen Kunstliteratur in Italien, bei der der Patriotismus mitunter stärker war als das wissenschaftliche Gebot der Unparteilichkeit. Dominici schrieb zum Ruhme seiner Heimatstadt und ihrer Künstler und dafür legte er die Wahrheit mitunter etwas großzügig aus. So soll auch die Schrift Stanziones aus seiner Feder stammen. Der betonte Lokalpatriotismus in der italienischen Kunstliteratur war eine Reaktion auf die frühen Schriften der Florentiner, die zum Muster und zum dauernden Referenzpunkt für die nachfolgenden Generationen geworden waren. Lorenzo Ghibertis „Commentarii“, vor allem aber Giorgio Vasaris Künstlerviten von 1550/1568 hatten ein Bild der Kunstgeschichte entworfen, in dessen Mittelpunkt die Florentiner Künstler standen. Vasaris Darstellung zufolge war Florenz die Wiege der Renaissance und damit der Ursprung der gesamten neuzeitlichen Kunst. Die

These vom Florentiner Primat provozierte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts heftigen, zu Teilen hart polemischen Widerspruch. Dominici gehörte zu den Kritikern Vasaris, die dem als Anmaßung empfundenen Anspruch entgegentraten und die die künstlerische Überlieferung ihrer Heimatstadt als eigenständige Leistung gleichwertig anerkannt sehen wollten. Dominicis Ziel erreichte Lanzi durch die Integration der neapolitanischen Malerei in seine Kunstgeschichte nach Schulen.⁵

II.

Der Begriff der „Schule“ wurde erstmals im frühen 17. Jahrhundert verwendet und bezeichnet sowohl den konkreten Zusammenhang von einem Lehrer und seinen Schülern als auch im weiteren Wortsinn die formalen Gemeinsamkeiten von Kunstwerken aus einer Region. Der Begriff entstand mit der Ausbildung der Kennerschaft als der Methode, Kunstwerke auf ihre Echtheit hin zu prüfen, zu datieren, zu lokalisieren und einem Künstler zuzuschreiben. Giulio Mancini führte ihn in den „Considerazioni sulla pittura“, die die älteste Theorie zur Kennerschaft enthalten, zur Lokalisierung unbekannter oder zweifelhafter Werke ein. Mancini unterschied zwischen vier Schulen in Italien: der Römischen, Toskanischen, Lombardischen und der Bologneser Schule. Eine geringfügig veränderte Einteilung nahm wenig später Giovanni Battista Agucchi vor. Er sprach von Schulen in Rom und Venedig, in der Lombardei und in der Toskana. Mancini und Agucchi bezeichneten mit dem Begriff der „Schule“ Zentren der Malerei, in denen sich eine fest installierte Tradition ausgebildet hatte. Es fällt sofort auf, daß lediglich nord- und mittellitalienische Städte und Regionen als bedeutende Kunstzentren betrachtet wurden, während der Süden der Halbinsel unbeachtet blieb. Die Systematisierung der kennerschaftlichen Ordnungskriterien bildete einen deutlichen Reflex auf den Zeitgeschmack und auf die Mechanismen des zeitgenössischen Kunstmarktes. Wie Mancini ausführte, hatte er seine Verfahrensweisen für die Sammler erarbeitet. Sie sollten damit ein Instrumentarium an die Hand bekommen, das sie vor dem Kauf von Fälschungen und Kopien oder von falsch datierten und lokalisierten Werken schützen sollte. Erst in einem zweiten Schritt wurde die Kennerschaft auch zu einer kunstgeschichtlichen Methode.⁶

An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert wurden kennerschaftliche Fragen in einem breiten europäischen Rahmen diskutiert. Neben den italienischen Forschern waren vor allem französische und britische Theoretiker und Sammler daran beteiligt. Entsprechend weitete sich auch der Horizont, in dem die Schulen der Malerei bestimmt wurden. So unterschied Roger de Piles in seiner Abhandlung über „L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres“ zwischen nun sechs Schulen: der Römischen, Venezianischen und Lombardischen sowie der Deutschen, Flämischen und Französischen Schule. Zugleich verknüpfte de Piles den Begriff der „Schule“ engstens mit dem der „Nation“. Er vertrat die Auffassung, daß eine tiefe Entsprechung zwischen dem „génie“ einer Nation und dem „caractère“ ihrer Kunst bestehe und daß die Werke selbst Ausdruck eines „Nationalgeschmacks“, „un goût de nation“, seien.⁷

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde das Schulmodell zunehmend zur Ordnung von Sammlungen genutzt: zuerst für die Kupferstichkabinette und Sammlungen von Handzeichnungen, in der zweiten Jahrhunderthälfte dann auch für die Gemäldegalerien. In den graphischen Kabinetten schuf diese Materialsystematisierung die Möglichkeit, die Vergleichsbeispiele für eine kennerschaftliche Prüfung sofort vor Augen zu haben. Zugleich wurde das Schulmodell ein Muster historiographischer Darstellung. Der Übergang ist deut-

lich erkennbar in Pierre Jean Mariettes „Recueil d'estampes“, in dem Stichreproduktionen nach den Hauptwerken aus der Sammlung des französischen Königs mit einem erläuternden Text zu den verschiedenen Schulen zu einer Buchpublikation zusammengefaßt waren. Mariette vereinte auf diese Weise die visuelle Präsentation einer Kunstgeschichte nach Schulen mit ihrer historiographischen Darstellung. Der ursprünglichen Planung nach, die aus finanziellen Gründen nicht vollständig verwirklicht werden konnte, sollte der „Recueil d'estampes“ acht europäische Schulen dokumentieren: die Römische, Florentinische, Venezianische, Lombardische, Bolognesische, Flämische, Französische und Spanische Schule.⁸

III.

Das Schulmodell spielte eine zentrale Rolle bei der Ausbildung des Kollektivsingulars „Kunstgeschichte“, bei der die eine Geschichte der Kunst an die Stelle der vielen Geschichten über Künstler und Kunstwerke trat. In der italienischen Kunstliteratur tauchte der Begriff der „Storia dell'arte“ erstmals 1771 auf. Antonio Maria Zanetti verwendete ihn in seiner Darstellung der venezianischen Malerei, wobei er die Geschichte der Schule gleichsetzte mit der „Storia dell'arte“: Eine Schule definierte den Rahmen, in dem sich Kunstgeschichte historisch entfaltete. Zanetti strukturierte sie zeitlich nach Epochen, wobei jeweils eine Epoche durch die stilbildenden Werke eines Meisters eingeleitet wurde. Ihre Dauer bestimmte sich nach der Anzahl der nachfolgenden Schülergenerationen bis zum Auftreten eines neuen Schulstifters.⁹

Lanzis „Storia pittorica“ schloß programmatisch an Zanettis Entwurf an, weitete aber den Rahmen der Kunstgeschichte von der Region auf die Nation hin aus. Lanzi fügte seine „Storia dell'arte“ aus der Addition aller italienischen Schulen zusammen. Damit hatte er auf der nationalen Ebene eine analoge Konstruktion zur europäischen Kunstgeschichte der verschiedenen nationalen Schulen geschaffen. Dies erforderte eine Neuordnung des Schulsystems für die italienische Malerei. Im Gegensatz zu allen vorangehenden Modellen vergrößerte Lanzi die Anzahl auf insgesamt 14 Schulen. Dabei wurden große Schulen des klassischen Kanons aufgespalten, wie beispielsweise die Lombardische Schule, die in die Schulen von Modena, Parma, Mantua, Cremona und Mailand überging. Den Hauptschulen stellte Lanzi außerdem kleinere Nebenschulen zur Seite wie die Piemonteser Schule. Vor allem aber nahm Lanzi zum ersten Mal aus einer gesamtitalienischen Perspektive den Süden zur Kenntnis. In der „Storia pittorica della Italia“ repräsentierte die Neapolitanische Schule den Süden des Landes. Zugleich integrierte Lanzi die Malerei der Stadt und der Region Neapel in die Kunstgeschichte, aus der sie im Rahmen der älteren, italienischen und europäischen Schulmodelle ausgeschlossen geblieben war. Seine Konzeption einer allgemeinen Geschichte der Malerei – einer „storia generale“, wie er selbst seine nationale Geschichte nannte – schloß den Süden unabdingbar mit ein. Dies war der Grund, weshalb Lanzi methodische Konzessionen und Komplikationen mit der älteren Literatur für die Darstellung der Neapolitanischen Schule in Kauf nahm.¹⁰

Der Aufbau der Schulen folgte bei Lanzi einem einheitlichen Muster. Jede Schule umfaßte vier oder fünf Epochen, denen eine Art Vorgeschichte zum Mittelalter und zur Giotto-Schule vorgeschaltet war, die für Lanzi die Kunst des 14. Jahrhunderts in ganz Italien geprägt hatte. Die Gründung der lokalen Schulen erfolgte im frühen 15. Jahrhundert, während der spezifische Schulcharakter sich zumeist in der zweiten Epoche zur Zeit der Hochrenaissance ausgeprägt haben sollte. Stilbildende Meister am Beginn der zweiten Epoche waren für Lanzi

Künstler wie Raffael oder Tizian. Die weiteren Epochen sollten dann Modifikationen des Schulcharakters hervorgebracht haben. Diesem allgemeinen Muster folgend konstruierte Lanzi die Neapolitanische Schule aus den Informationen, die er den Studien von Marco da Pino bis Dominici entnehmen konnte.¹¹

IV.

Die Grundlage für die Konstruktion einer Schule bildete bei Lanzi ähnlich wie bei Roger de Piles die Annahme eines Nationalcharakters. Lanzi arbeitete mit einem doppelten Begriff der „Nation“, wobei „Nation“ nicht gleichbedeutend mit dem Nationalstaat war. Der Begriff bezeichnete für ihn in einem geographischen Sinn Italien, zu dessen staatlicher Einigung zu seiner Zeit nur theoretische Entwürfe vorlagen, und zugleich auch deren einzelne Regionen. Entsprechend sollte jede der 14 Regionen ihren „Nationalcharakter“ besitzen, der den künstlerischen Charakter der Schule bestimmte. Zur wissenschaftstheoretischen Kehrseite von Lanzis Egalisierung der Regionen und Integration bislang nicht beachteter Teile der künstlerischen Überlieferung gehört die Tendenz, daß mit der additiven Behandlung von 14 Schulen die Geschichte hinter einer Geographie der Stile verschwand, die selbst auf einer fragwürdigen Volkspsychologie aufbaute.¹²

Den Neapolitanern schrieb Lanzi Eigensinn und Leichtsin, Phantasie und Freiheit zu, ihren Künstlern eine bewegliche Einbildungskraft sowie hohe Begeisterungsfähigkeit. Kennzeichnend für die neapolitanische Malerei sollte ein Hang zum Tempo gewesen sein, Erfindungsreichtum und Vielfalt im Kompositorischen. Lanzi beschrieb die neapolitanische Kunst als emotionsbestimmt und nicht immer sehr durchdacht, was sich in einer geringen Neigung zu zeichnerischer Perfektion und zum Idealschönen geäußert haben sollte. Im Kolorit beobachtete er starke Schwankungen. Den auffälligen Eklektizismus in der neapolitanischen Malerei erklärte er mit einer ausgeprägten Aufnahmefähigkeit für das Fremde.¹³

Lanzis Darstellung des kunsthistorischen Verlaufs weist in der Vorgeschichte eine Abweichung vom allgemeinen Muster auf. Lanzi verzichtete auf eine Besprechung der mittelalterlichen Werke, womit er offensichtlich der ihm zur Verfügung stehenden Literatur folgte. Stattdessen wies er auf die Bedeutung der antiken Stätten hin und suggerierte eine Traditionslinie, die von den Malereien in Pompeji und Herculaneum zur Neuzeit führte.¹⁴

Von Giotto und den Giottesken an folgte der Aufbau der Neapolitanischen Schule dem Schema der übrigen Kapitel. Lanzi unterstrich die Wirkung von Giottos Auftrag für die Kirche Santa Chiara und stellte Antonello da Messinas Vermittlung der Technik der Ölmalerei von Jan van Eyck an die lokalen Künstler heraus. Als Begründer der ersten Neapolitanischen Schule präsentierte er Andrea Solario, den er „il Zingaro“ nannte. Mit Nachdruck und Schärfe fiel seine Vasari-Kritik aus und sein Vorwurf an die nachfolgende Forschung, die neapolitanische Malerei weder in ihrer Qualität noch in ihrer Eigenständigkeit gewürdigt zu haben. Vasari warf er eine regelrechte Annexion der Neapolitaner vor, indem er die Herkunft neapolitanischer Künstler unterschlugen und seinen Lesern suggeriert habe, sie stammten aus der Toskana. Als Beispiel dafür nannte Lanzi seine Ausführungen zu den Solario-Schülern Pietro und Polito del Donzello.¹⁵

Die zweite Epoche sah Lanzi durch die Raffael-Rezeption bestimmt, die dritte durch eine Orientierung an Michelangelo. In der vierten Epoche beobachtete er in den Werken von Bellisario, Ribera und Carraciolo einen vielseitigen Eklektizismus, der bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts anhielt. Nach dieser Phase der Anlehnung und Aufnahme fremder Muster sollte die Neapolitanische Schule gegen Ende des 17. Jahrhunderts wieder „national“ geworden

sein. Mit Luca Giordano sah Lanzi ein – wie er es nannte – „einzigartiges Talent“, „un talento singolare“, auftreten, dem es gegeben war, in jedem Stil zu arbeiten, gleichgültig, ob es sich dabei um den Stil Dürers, Tizians oder Bassanos handelte. Zu den unverkennbar persönlichen Eigenschaften seiner Malerei rechnete Lanzi eine kontrastreiche Komposition, eine ausgeprägte Verteilung von Hell-Dunkel-Partien und ein gleißendes Licht, verbunden mit einer graziösen Leichtigkeit. Lanzis Darstellung endete mit Francesco Solimena und seiner Schule. Solimenas Malerei beurteilte er als leicht und elegant. In seinen mittleren Jahren habe Solimena zwar mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten operiert, jedoch seien sie in den späteren Jahren zugunsten eines weicheren Gesamteindrucks abgeschwächt worden.¹⁶ Als Kenner hatte Lanzi bei seiner Darstellung der Neapolitanischen Schule stets auch den Kunstmarkt im Blick. Er versäumte nicht darauf hinzuweisen, daß Solimenas Werke in ganz Europa Käufer gefunden hätten und daß in Italien seine Arbeiten und die von Luca Giordano die höchsten Preise erzielten. Die Aufwertung zur Schule wird auf dem Markt kein Nachteil für die Künstler Neapels gebracht haben. Der Kunstgeschichte hatte sie die Perspektive auf ein zuvor überregional unbeachtetes Material eröffnet und die neapolitanische Kunst aus dem Abseits in den Kontext der italienischen Malereigeschichte gerückt.¹⁷

Gabriele Bickendorf

Anmerkungen:

- Luigi Lanzi: *La storia pittorica della Italia o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a'dilettanti la cognizione de'professori e de'loro stili*, Bassano 1792.
Ders.: *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, Bassano 1795–1796.
Die nochmals erweiterte, endgültige Fassung erschien posthum 1809.
Ders.: *Relazione sulla Reale Galleria*, in: *Giornale d'letterati*, Tom. XLVII, Pisa 1782.
Zu Luigi Lanzi vgl.:
Martino Capuccis Nachwort in der kritischen Ausgabe der *Storia pittorica della Italia*, Bd. III, Florenz 1974, S. 506 ff.
Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg: *Centro e periferia*, in: *Storia dell'arte italiana*, Parte I, Vol. I, *Questioni e metodi*, Turin 1979, S. 285–294.
Ferdinando Bologna: *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Turin 1982, S. 160–169.
Paola Barocchi: *La storia della galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, Serie III, Vol. XII, 4*, 1982, S. 1411–1523.
Gabriele Bickendorf: *Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichte*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. II, 1986, S. 231–272.

2. Lanzi, *Storia pittorica* 1792, S. 403.
3. Ottavio Morisani: *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli 1958.
Michael Baxandall: *Bartholomaeus Facius on Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XXVII, 1964, S. 90–107.
4. Cesare Caraccioli: *Napoli sacra ove oltre le vere origini e fundazioni di tutte le chiese e monasteri, spedali e altri luoghi sacri della citta di Napoli e suoi borghi si tratta, di tutti corpi e relique di Santi ecc.*, Neapel 1632.
Pompeo Sarnelli: *Guida de Forestieri curiosi di vedere e di intendere le cose piu notabili della città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1688.
Carlo Celano: *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri*, Neapel 1692.
Domenico Antonio Parzino: *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi e alla mente degli studiosi*, Neapel 1700.
Giuseppe Sigismondo: *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Neapel 1788–1789.
5. *Discorso dell'eximio, ed eccellente pittore Messer Marco da Pino da Siena*, in: *Lettere Sanesi del Padre Maestro Guglielmo della Valle sopra le belle arti*, Bd. III, Rom 1786.
Bernardo de Dominicis: *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Neapel 1742–1743.
Ders.: *Vita di Luca Giordano*, Neapel 1720.
Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, S. 528.
6. Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, Rom 1956, S. 72.
Luigi Grassi: *Teorici e storia della critica d'arte, Parte 2: L'età moderna. Il seicento*, Rom 1973, S. 32–35.
Bologna, *Coscienza storica* S. 130–134.
7. Roger de Piles: *L'Idée du peintre parfait pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. London 1707, S. 72–82.
Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, London 1985.
Svetlana Alpers: *Roger de Piles and the History of Art*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke, Wolfenbüttler Forschungen Bd. 48, Wiesbaden 1991, S. 175–188.
8. Pierre Jean Mariette: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après des beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles: avec un abrégé de la Vie des peintres, & une Description Historique de chaque Tableau*, Paris 1729 und 1742.
Rosaline Bacou: *Mariette. La collection des dessins*, in: *Ausstellungskatalog. Le Cabinet d'un Grand Amateur*, P. J. Mariette, 1694–1774. Dessins du XV^e au XVIII^e siècle, Musée du Louvre, Paris 1967.
Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993, zuvor auf englisch erschienen unter dem Titel: *The Painfull Birth of the Art Book*, London 1987.
9. Antonio Maria Zanetti: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de'Veneziani, Venedig 1771*, S. VIII.
Zur Ausbildung des Kollektivs singulars vgl.:
Reinhardt Koselleck: *Geschichte*, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhardt Koselleck: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647–717.
10. Lanzi, *Storia pittorica* 1792, S. 1.
Castelnuovo/Ginzburg, *Centro*, S. 287–291.
11. Bickendorf, *Luigi Lanzis „Storia“*, S. 247.
12. Dies.: *Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale*, hrsg. von Giacomo Agosti, Maria E. Manca, Matteo Panzeri und Marisa Dalai Emiliani, Bergamo 1993, S. 25–47.
13. Lanzi, *Storia pittorica* 1792, S. 425–427.
14. Ebenda, S. 403 und S. 490.
15. Ebenda, S. 406–424.
16. Ebenda, S. 427–488.
17. Ebenda, S. 487.