

Connoisseurship

**„Wahrlich, ich sage Euch:
Das ist ein echter Rembrandt!“
Kritisches zur Kennerschaft
und Stilgeschichte**

**Prof. Dr. Christine Tauber
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Institut für Kunstgeschichte der LMU München
c.tauber@zikg.eu**

„Wahrlich, ich sage Euch: Das ist ein echter Rembrandt!“ Kritisches zur Kennerschaft und Stilgeschichte

Christine Tauber

Ein Connoisseur und Gentleman

Max J. Friedländer charakterisierte in seinem Text *Von Kunst und Kennerschaft* (1946) den Kenner erfrischend selbstkritisch: „Der Kenner erscheint dem Laien als Zauberer und Wundertäter. Er gefällt sich in dieser Rolle und gewöhnt sich Taschenspielergesten an. Er neigt dazu, durch emphatische Redeweise sich zu behaupten, etwa ausrufend: dafür lege ich meine Hand ins Feuer – oder: wer dies nicht sieht, muß blind sein. Zuweilen sucht er seine Autorität zu gründen und zu kräftigen durch den Anschein schwerer geistigen Arbeit und mühsamer Forschung, da man sich seines Fleißes rühmen darf, nicht aber seiner Begabung, und manche Herren sich gern rühmen. Freilich – seien wir milde gegen menschliche Schwächen – Befriedigung der Eitelkeit, das erhebende Bewußtsein von Autorität und damit verbundener Macht muß den Kenner entschädigen für manche Mißhelligkeit seines fragwürdigen Berufes.“ (Friedländer 1946 [1955], 119f.) Eine Physiologie des Kenners würde dem Normkanon des Typus noch die folgenden konstitutiven Eigenschaften hinzufügen: ein distinguiertes und geistreicher Gentleman zu sein, in seiner *sprezzatura* Castigliones *Cortegiano* vergleichbar; eine unhintergehbare Autorität mit unbestechlichem Urteil, das auf Evidenz beruht und unbewusst und blitzschnell – David Freedberg spricht von der „snap-decision of the best connoisseurs“ (2006, 234) – gefällt wird; ein begnadeter Kunstaugur und divinatischer Zeichendeuter, der unparteiisch zwischen wahr/echt und falsch/gefälscht zu unterscheiden weiß, der – unkorruptierbar von finanziellen oder anderen materiellen Interessen – autoritative Entscheidungen und Quali-

tätsurteile trifft und dessen Intuition eine dem künstlerischen Genie analoge und damit unbezweifelbare Hochbegabung darstellt (zur Kennerschaft als Kunst vgl. Locatelli 2014).

„Das Auge“ ist fehlerlos, denn der Kenner verfügt über hohe Sensibilität im Umgang mit Kunst und über langjährige Erfahrung (Kennerschaft setzt „un certain âge“ voraus). Er ist zumeist männlich, zivilisiert, hochgebildet und verfügt virtuos über ein immenses, unbestechliches Bildgedächtnis. Der Terminus „Connoisseur“ entstammt nicht von Ungefähr dem französisch-raffinierten Sprachraum, wie Edgar Wind schon 1960 in seinen *Reith Lectures* leicht ironisch anmerkte: „The connoisseur is still what he was in the eighteenth century, a character set apart by virtue of certain refinements of taste for which a French word seemed the right designation.“ (Wind 1963, 32) Wenn Kenner über Kennerschaft sprechen, beziehen sie das zumeist auf sich selbst. In diesem Sinne hat sich David Freedberg in seinem Festschriftbeitrag zu den *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe* als später „Schüler“ Friedländers erwiesen: Dort stilisiert er den Jubilär Vlieghe zum Ober-Kenner-Gentleman, der die ideale „old school“-Kennerschaft inkarniert und damit schlagend unter Beweis stelle, „Why connoisseurship matters“ – und das auch noch im Jahr 2006 (Freedberg 2006).

Die Forschung zum Connoisseurship hat sich bis etwa um das Jahr 2000 vor allem mit der Geschichte der Kennerschaft vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert und mit Altmeistern wie Richardson, Berenson, Bode, Crowe/Cavalcaselle, Longhi oder Morelli be-

schäftigt (vgl. die Literaturliste) oder Einzelfälle strittiger Zuschreibungen quasi anekdotisch diskutiert – eine selbstreflexive System- oder Methodenkritik sucht man hingegen (fast) vergeblich. Noch in den 2010er Jahren findet man kennerschaftliche Rezensionen, die im erstarrten Immanentismus der Stilkritik verharren und sich des leerlaufenden Klapperatismus des zirkulären Formenvergleichs bedienen (z. B. Miller 2011). Dieses Procedere basiert auf dem „circulus vitiosus“ (Perrig 1976, 9) eines Stilbegriffs, dessen Evidenz die Kenner durch Zu- und Abschreibungen und Datierungen selbst allererst als Personalstil, als individuelle Handschrift, intronisiert haben.

Goethes Unsagbarkeitstopos im Konflikt mit dem Stilbegriff

Bereits Goethe hatte immer wieder auf die Gefahren einer die organische Geschlossenheit des klassischen Kunstwerks zersetzenden Analyse hingewiesen. Will der Kunstfreund und Kenner den Kanon des Großen und Würdigen nicht zerstören, muss er sich jeglichen Urteils enthalten und auf der Nichtkommunizierbarkeit der Idee des Kunstschönen bestehen: „Ich halte die Augen nur immer offen, und drücke mir die Gegenstände recht ein. Urteilen möchte ich gar nicht, wenn es nur möglich wäre.“ (Goethe 1992, 141) Goethes Bemerkungen in der Sixtinischen Kapelle fassen seine Angst vor der analytischen Durchdringung des Schönen und seine harmonistische Ästhetik prägnant zusammen: „Wir ergetzten uns als genießende Menschen, an der Größe und der Pracht, ohne durch allzueklen und zu verständigen Geschmack uns diesmal irre machen zu lassen, und unterdrückten jedes schärfere Urteil. Wir erfreuten uns des Erfreulichen.“ (Ebd., 167)

Kennerschaftliche Stilkritik basiert auf der Annahme einer linear-teleologisch und kontinuierlich-bruchlos verlaufenden Entwicklungsgeschichte der Kunst, in der sich das Kunstwerk in den chronologisch aufeinander aufbauenden „Schaffensphasen“ und unter dem „Einfluss“ der den Künstler umgebenden lokalen „Schulen“ zum „Meisterwerk“ perfektioniert (Tauber 2018). Schon in Franz Kuglers stark von Vorstellun-

gen von Organizität geprägter Konzeption vom zyklischen „Entwicklungsgang“ der Kunst, welche die Vorstellung einer metamorphotischen Stilgenese im Sinne von Goethes Morphologie impliziert, hatte die Kunst an sich ein Eigenleben – sie agierte autonom, sie ließ den Künstler als Erzeuger bei ihrer Entfaltung hinter sich. Auch Heinrich Wölfflin entindividualisiert in seiner „Kunstgeschichte ohne Künstler“ die Kunst (Wölfflin 1920; dagegen: Voss 1920) und erhebt die morphologische Stilentwicklung zum grundlegenden Prinzip der Formgebung (hierzu Sauerländer 1986b, 134ff.). Die sich eigengesetzlich weiterentwickelnden Stile werden dem Zugriff des Künstlerindividuums entzogen. Dem Kenner kam diese Unterstellung einer immanenten und autonomen Formentwicklung, wie sie grundsätzlich in Jacob Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ auch schon angelegt ist, gerade recht, um dem Künstler jegliche Verfügungsgewalt über seine Kunst abzusprechen und sich selbst der alleinigen Deutungshoheit zu bemächtigen. So konnte er problemlos an der neoklassizistischen Genieästhetik mit ihren kanonischen Meisterwerken und ihrem Fetisch des Originals und des großen Namens festhalten (vgl. hierzu die aufschlussreichen Äußerungen von Charlotte Guichard und Peter Parshall in Bordes 2009).

Gelingt es den Kennern nicht, den Künstler stillzustellen, wird dieser stattdessen zum Genie hypostasiert. Der geniale „Meister“ galt der Stilkritik alter Schule, die sich qua unhintergebar (und somit auch schwer zu objektivierender) Kennerschaft dazu berufen fühlte zu beurteilen, ob man bei der Gestaltung des Faltenwurfs die Hand des Meisters entdeckt oder ob man nur einen Schüler am Werke sieht, als höchste Manifestation des Künstler-Schöpfers. Das kommt einer Selbstermächtigung des Stilkritikers zum obersten Kunstrichter gleich, der Hierarchien etabliert und über Wert und Unwert zu richten hat. Der Schüler kann und darf sich in den Augen des Kenners dem Einfluss des Meisters nicht entziehen. Nur so lässt sich eine nach unten offene Hierarchisierung im kunsthistorischen Kanon festschreiben, deren apothetische Spitze auf alle Zeiten vom Meister

besetzt wird – die Schüler können in einem solchen Modell per se nur zweit-, dritt- oder nt-klassig sein.

Eine der vorrangigen Aufgaben des Kenners ist es daher, „die Scheidelinien zu erkennen, die das Werk der Schüler und Nachahmer von den Schöpfungen des Meisters trennen“ und „die persönliche Handschrift, die Spur des Genies“ aus den trüben Gewässern der Schülerkrakeleien zu destillieren (Sauerländer 1986b, 135; kritisch zum Konzept des künstlerischen Genies: Ketelsen 2021). Diese kennerschaftliche Form der Zuschreibung agiert zirkelschlüssig und etabliert so ein selbsterhaltendes System der Kanonisierung: „[I]ch besitze hundert und aber hundert Photogramme von niederländischen Bildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die ich nicht bestimmen kann und von denen kaum je zwei von derselben Hand zu sein scheinen. Zumeist sind diese namenlosen Dinge wert- und charakterlos. Daraus darf wohl gefolgert werden, daß die vielen Maler, die uns unbekannt sind, zumeist Unerhebliches hervorgebracht haben, daß das höhere Kunstgut, mit dem sich die Autorbestimmung beschäftigt, von relativ wenigen herrührt.“ (Friedländer 1946 [1955], 106f.) Demgemäß bleiben die wertlosen Klein- und Kleinstmeister also zu Recht namenlos. Denn der Kenner erkennt (gut goetheanisch) nur das (wieder), was er bereits kennt.

Aus einer solchen, durch Nacht zum Licht führenden Stilentwicklungsgeschichte der Kunst muss der potentiell störende autonome Künstler weitestmöglich marginalisiert, wenn nicht eliminiert werden, operiert er doch unschön transgressiv und selbstbewusst und nimmt sich – wie beispielsweise der manieristische Künstler, allen voran Rosso Fiorentino – heraus, jedes neue Bild in einem anderen, innovativen Stil zu malen, so dass der „Attributzler“ bei seinem Œuvre schier verzweifeln muss. Bisweilen gewinnt man in stilgeschichtlichen und -kritischen Untersuchungen den Eindruck, als habe der Künstler nichts Besseres zu tun gehabt, als seinen Stil im Hinblick auf Wiedererkennbarkeit und eindeutige Klassifizierbarkeit durch den nachgeborenen Kenner bzw. Kunsthistoriker zu perfektionieren. Dieser kann dann „Antizipationen und Verspätungen“ oder das „Überleben

älterer Stile an bestimmten Zentren, in Entsprechung zu besonderen Geschmacksvorlieben“ (Sauerländer 1986b, 119) konstatieren – auf die Idee, es könne sich um bewusst eingesetzte Archaismen handeln, kommt der Autor nicht, denn das Meisterwerk hat der Entwicklung des vom Kunsthistoriker entwickelten Idealstils in Reinform zu entsprechen. Während der „Großmeister“ einen reinen und stets wiedererkennbaren Stil perpetuiert, arbeiten die vielen „Kleinmeister“ in „an eclectic mixture of styles“ (Carrier 2003, 166, in seiner Ehrenrettung der Kennerschaft; dagegen kritisch auf „The Penalty of Ahistoricism“ hinweisend: Schwartz 1988). Eine Deutung von Eklektizismus als einer modernen Wahlfreiheit zwischen den der Aussageabsicht angemessenen Stilen und Stillagen wird hier nicht in Betracht gezogen.

Mit Hilfe eines „Entwicklungsgerüst[es]“ soll „eine Vielzahl von undatierten Werken in eine kohärente Chronologie“ eingespannt „und dort still[gestellt]“ werden (Sauerländer 1986b, 121). Generell ist ein Konzept von Stil als autonome künstlerische Setzung, die durchaus auch politisch sein kann und will (Erben/Tauber 2016), dieser Art von Kennerschaft fremd. Auch für die strukturell aufzuzeigende Transformationslogik von Künstler:innen im Umgang mit Vorbildern interessiert sie sich nicht, wie schon Ernst van der Wetering, der Herausgeber mehrerer Bände des *Corpus of Rembrandt Paintings*, 2005 selbstkritisch konstatierte: „In addition, the fact that a set of unconscious *a priori* assumptions implicitly and significantly affected our considerations was for a long time not fully understood. These assumptions concerned the limits of variability of personal style, the gradual nature and regularity of an artist's development, and the (assumed limited) degree to which – in the case of Rembrandt – more than one hand would have worked on a painting.“ (Wetering 2005, XII)

Immanente Vergleiche zur Rettung einer harmonistischen Ästhetik

Der vergleichende Blick, Hauptinstrument des Kenners (vgl. u. a. Thürlemann 2005a; Geimer 2010; Grave/Heyder/Hochkirchen 2010; Rees 2012) – schaut auf

Identitäten und Ähnlichkeiten, nicht auf Differenzen, Kontraste, Inversionen, Brüche oder gar Parodien und Ironisierungen in Überbietungsabsicht. Rezeptions- und Transformationsphänomene sind damit dem Kennerauge per se verschlossen. Zumeist bewegt sich der Vergleich allein innerhalb eines Œuvres, das wie eine Monade gegenüber Eindringlingen abgeschlossen werden muss. Das einzelne Kunstwerk wird subsumtionslogisch in ein durch vorgängige Zuschreibungen selbstgeschaffenes Kategorienraster integriert und wirkt systemstabilisierend, weil es die autoritativ postulierten Kategorien exemplarisch stützt: „Jedes Attribuierte“ in dieser „zufällig noch ungebrochenen Tradition der Bejahung“ wird so „zur Berufungsinstanz für weitere Attributionen“, wie Alexander Perrig die Selbstreferentialität des Verfahrens kritisch beschreibt (Perrig 1976, 9f.). Denn der Gegenstand der Kennerschaft ist „der ‚Stil‘ oder derjenige Eigenschaftskomplex, der das Einzelne als Glied einer bestimmten Art oder Gattung [...] auszuweisen scheint. Er gilt als das dem Kenner jeweils Bekannte, dessen intuitive Vergegenwärtigung von Fall zu Fall erlaubt, noch Unklassifiziertes zu klassifizieren oder bereits vollzogene Taufen ungültig zu erklären und durch frische zu ersetzen.“ (Ebd., 9)

Das hinter diesem System wirkende Kunstkonzept zielt harmonistisch auf Geschlossenheit und Organizität ab, Brüche und Fehlstellen werden überspielt oder geglättet, sofern sie überhaupt vom „geübten Auge“ zur Kenntnis genommen werden, denn dieses „schweift über die Fläche, genießt die ununterbrochene Harmonie“ (Friedländer 1946 [1955], 127). Daher hält sich die Kennerschaft auch wohlweislich von den systemsprengenden Methodenansätzen einer kritischen Kunstwissenschaft fern (vgl. den Beitrag von Dietrich Erben im ersten Teil dieses *Special Issue*, *Kunstchronik* 77/7, 2024, 433ff. ↗). Edgar Wind hat unter dem Titel *Art and Anarchy* eine erste „Critique of Connoisseurship“ formuliert, in der er darauf hinwies, dass die großen Kenner des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zugleich auch die größten Feinde der Psychoanalyse waren (Wind 1963) – ja, eigentlich jeglicher analytischen Durchdringung des

Kunstwerks (vgl. Ebitz 1988, 208f., der den Unsagbarkeitstopos – „tacit knowledge and nonverbal skill“ – als Ausrede für die Unmöglichkeit einer adäquaten sprachlichen Begründung des Kennerurteils bemüht und die Kennerschaft zu einer religiösen Geheimwissenschaft stilisiert, in die der „Novize“ eingeweiht werden muss).

Von diesem Impetus der Bewahrung der bürgerlich-idealistischen Ästhetik, die allein im goetheanisch-genießenden Schauen bzw. im Wiedererkennen von bereits Bekanntem adäquat vollzogen werden kann, ist auch Friedländers *Von Kunst und Kennerschaft* getragen. Kunst wird hier – 1946 – zum Sedativum gegenüber den humanen Katastrophen, deren Metaphorik freilich perpetuiert wird: „Wir sind dem Künstler dankbar dafür, daß er uns aus der argen Welt entführt hat. Handelnd im Leben oder duldend, sind wir Geschöpfe, angekettet und beherrscht, betrachtend fühlen wir uns als Herren und Meister.“ (Friedländer 1946 [1955], 15; vgl. Ridderbos 2005 und – gänzlich sprachunkritisch – Borchert 2004/05) Nur das Genie, der Auserwählte, „von seltenen Gaben, von einem Können, das nicht durch Fleiß und Übung erworben wird“, ist zu „naiv originalem Schöpferum“ (ebd., 91) berufen. Dieses quasi-göttliche Talent, das allein der „Seelengröße und Geistesstärke“ dieser Ausnahmeindividuen entspringt, lässt das Meisterwerk zu einer unbegreiflichen und unnahbaren „genialen Schöpfung“ werden (ebd., 93). Diese offenbart sich wiederum nur demjenigen, der über „die Waffe des Kenners“ verfügt: hinlänglich „visuelle Phantasie, erobert bei genießender Betrachtung und bewahrt durch ein kräftiges Bildgedächtnis“ (ebd., 116). Denn der „Kenner verhält sich zum Genie als gläubiger Jünger“ (ebd., 135). Selbst bei anonymen Werken, die – dem ungehinderten Drang nach Sicherheit folgend – mit Notnamen belegt werden, tut man es nicht unter einem Meister, sei es der „Jungfrauen-Meister“, der „Meister mit der Nelke“ oder der „Meister der weiblichen Halbfiguren“ (Sauerländer 1986b, 135).

Aby Warburg hat die Kenner und „Attributzler“ scharfzünftig als „Heroenverehrer“ und „Gourmands“ charakterisiert, die „ohne Adjektiv“ bewunderten, „indem

sie die Eigenart ihres Helden abgrenzend zu schützen oder zu erweitern suchen, um ihn als einheitlich logischen Organismus zu begreifen“ (zit. n. Thürlemann 2005b, 225). Noch 2018 perpetuiert der reißerische Werbetext auf Amazon für die englische Ausgabe (2018) von Philippe Costamagnas 2016 in Paris erschienener *Histoire d'œils* den Heldenmythos des „Eye“ (auf Englisch jetzt im Singular): „It's a rare and secret profession, comprising a few dozen people around the world equipped with a mysterious mixture of knowledge and innate sensibility. Summoned to Swiss bank vaults, Fifth Avenue apartments, and Tokyo storerooms, they are entrusted by collectors, dealers, and museums to decide if a coveted picture is real or fake and to determine if it was painted by Leonardo da Vinci or Raphael. The Eye lifts the veil on the rarified world of connoisseurs devoted to the authentication and discovery of Old Master artworks. This is an art adventure story and a memoir all in one, written by a leading expert on the Renaissance whose *métier* is a high-stakes detective game involving massive amounts of money and frenetic activity in the service of the art market and scholarship alike.“

Denn Kennerschaft fungiert nicht allein als intuitives Erkenntnisinstrument, sondern immer zugleich auch als Evaluierungssystem. Sie handelt die Bedingungen von Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit für das Kunstwerk aus (Griener 2005, 74). Den Tatbestand, dass formale bzw. stilkritische Beschreibungskriterien in kunsthistorischen (und in besonderem Maße in kennerschaftlichen) Texten dazu tendieren, augenblicklich in normative Bewertungskriterien umzuschlagen, hat Ernst Gombrich in „Norm and Form“ scharfsinnig analysiert (Gombrich 1966, 84). Nach Gombrich lassen sich sämtliche Stilklassifikationen auf die Grundpolarität von klassisch versus unklassisch/nicht-klassisch/antiklassisch reduzieren (ebd., 83). Im organisch-geschlossenen Kunstwerk tritt an die Stelle der Koordination der formalen Elemente deren Subordination: Die Teile sind „nicht allein verknüpft, nach einer gewissen Reihe bestimmt und geordnet“, sondern auch „einander subordiniert“. Durch die Etablierung dieser Hierarchien bekommen die einzelnen

Elemente ihren „bestimmten, unverrückbaren Platz“ im normierten Evaluierungssystem angewiesen. Zudem halten sie sich, „eingespannt in einen strengen Gesamtverband“ (Wölfflin 1941, 33), innerhalb des Ordnungsgefüges in ihrer dichotomischen Entgegensetzung selbst in Schach. Dieses fast diktatorisch zu nennende System der Kennerschaft garantiert die Aufrechterhaltung der notwendigen Ordnung und Sicherheit, die Beibehaltung des status quo, das Zementieren des Ist-Zustandes.

Kennerschaft als Ordnungsmacht und ihre Kritiker

Bereits 1976 hat Alexander Perrig in der Einleitung zu seinen *Michelangelo-Studien* auf nur drei Seiten eine schneidend scharfe und intellektuell glasklare inhaltliche und sprachliche Kritik an der Stilkritik alter Schule formuliert, die (erwartbarer Weise) zu einem Aufschrei im Fach führte und die Museumswelt erschütterte (insbesondere diejenigen Häuser mit Michelangelo-Zeichnungen in ihren Beständen): „Der überwiegende Teil dessen, was von Kennern über (historisch ungesicherte) Autorschaft geäußert wird, besteht seiner logischen Form nach aus Konklusionen, deren Prämissen gar nicht oder nur unvollständig expliziert sind (Zeichnung x stammt unzweifelhaft von Michelangelo‘). Solche ‚Kennerurteile‘ teilen nicht so sehr den subjektiven Erkenntnisvorgang als solchen denn vielmehr dessen schlichtes Fazit mit. Sie sind Behauptungen und können als solche nur entweder geglaubt oder verworfen, aber niemals unmittelbare Grundlage eines erkenntnismäßigen Fortschritts werden.“ (Perrig 1976, 9) Doch Perrigs Kritik war schnell vergessen bzw. wurde systematisch totgeschwiegen, er selbst zum skurrilen Outlaw und nicht ernst zu nehmenden Sonderling abgestempelt. Die kunsthistorische Stilkritik ist primär von einem rigorosen Ordnungsbedürfnis motiviert – Ruhe und Ordnung sind erste Kennerpflichten. Die Kennerschaft ist eine zuschreibungspolizeiliche „letzte Ordnungsinstanz“, die Connoisseure „gelten als wissenschaftliche Autoritäten sui generis“ (Perrig 1976, 9), entscheiden sie doch letztinstanzlich über Sein oder

Nicht-Sein von Autorschaft und beanspruchen damit absolute Deutungsmacht. Schon bei Wölfflin wurde der Kunsthistoriker zum Ordnungsstifter, der die potentiell überschießende Autonomie der Formengeneese fest im Griff hält. Die tendenziell chaotische Formenvielfalt soll durch die klassifikatorische Einordnung (Zuschreibung, Datierung, geographische Verortung in einer Schule oder Kunstlandschaft) bezwungen werden. Das gilt ebenso für das Kunstwerk selbst. Erst dessen dauerhaft abgeschlossene Endgestalt garantiert „gewisse objektive Endgültigkeitserlebnisse – wie Ruhe, Ordnung, Symmetrie“ (Hofmann 1972 [1979], 76). Gegen ein solches Konzept von beruhigend abgesicherten Kenntnissen durch die Sicherheitsmechanismen „Alterssicherung“, „Ortssicherung“ und „Individualsicherung“, wie Willibald Sauerländer 1986 in dem vielgelesenen Band *Kunstgeschichte. Eine Einführung* schreibt, hatten die Künstler-Kuratoren Bogomir Ecker und Thomas Huber 2002 ihre Neupräsentation der Sammlung des Düsseldorfer Museums Kunstpalast gesetzt. Dieses „Künstlermuseum“ öffnete den Hochsicherheitstrakt des durchklassifizierten Museums, indem es – gänzlich etikettenlos – die mündige Besucherin zwang, sich sozusagen „objektiv-hermeneutisch“ (Ulrich Oevermann), also ohne Projektion von Kontextwissen, mit den einzelnen Kunstwerken auseinanderzusetzen. Dies geschah auch auf die Gefahr einer Krisenerfahrung der ästhetischen Verunsicherung hin und stellte damit ein kategoriales Gegenmodell zur von Sauerländer postulierten Autorität einer „gesicherten“ Kunsterfahrung (mit vollkasko-rückversicherndem Impetus) dar.

Die Metaphorik, in der Sauerländer sein ordnungspolizeiliches Konzept der „Sicherungen“ entwickelt, lässt die von Perrig angemahnte Sprachkritik bis heute als ein zentrales Anliegen erscheinen. Sie reicht von der Hundezucht („das Pedigree des Bildes“, 127) über Hygiene- und Reinheitsmetaphern (da wird der „Bestand gesichtet, erweitert und auch wieder gereinigt“, vgl. hierzu auch Friedländer 1946 [1955], 115: „Hat man sich geirrt, was auch dem begabten Kenner gelegentlich zustößt, so muß man das falsch beur-

teilte Kunstwerk radikal und entschlossen aus dem Gedächtnis ausscheiden und sich einer Reinigungskur durch Betrachtung unzweifelhafter Schöpfungen unterwerfen“) bis hin zu nationalistisch-völkischem Vokabular („Lokalpatriotismus“, „Volksgeist“, „Nationalstolz“, 130; der „Charakter einer Kunstlandschaft oder eines Stammes“, 132).

Erschwerend kommt hinzu, dass Kunstkenner sich häufig in ihren Texten einer hochgradig potenzierten Metaphorik bedienen. Ständig wird hier in „das Wesen des einzelnen Werkes eingedrungen“ (Friedländer, 105, den Frédéric Elsig noch 2009 völlig unreflektiert-positiv zitiert; Bordes 2009, 345) oder gar die Distanz zwischen dem Kenner und dem Künstler dadurch überwunden, dass das Werk von ersterem noch einmal neu gezeugt wird: „In an intimate relation with the sensuous substance of the work, the most intimate intercourse since that of the artist making it, the connoisseur re-creates the work“ (Ebitz 1988, 208). Friedländer geht so weit zu behaupten, dass man der „stilkritischen Bestimmung“ nicht ansehen könne, „ob sie zutreffend sei oder nicht. Mit der Zeit aber offenbart sich ihre Gesundheit in Zeugungsfähigkeit.“ (Ebd., 117) Und Konrad Oberhuber definiert die Aufgabe der Kennerschaft wie folgt: „to penetrate the work of an artist“ (Oberhuber 1987, 285). Solche Omnipotenzphantasien der Deutungsmacht lassen sich laut Sauerländer „nicht durch subjektive Einfühlung befriedigen, sondern nur durch strenge und asketische Sicherungsarbeit. Indem sie ihre Gegenstände auf diese Weise sichert, sichert sie ihre eigene Wissenschaft gegen die falsche und billige Evidenz einer unmittelbaren Anschaulichkeit.“ (Sauerländer 1986b, 142) Wenn selbst der Triebverzicht versagt, (v)erklären sich eben große alte Männer kurzerhand gegenseitig zu bedeutenden „Museums-männern“ und Experten, deren Autorität anzuzweifeln Gotteslästerung gleichkommt – oder zumindest einem unentschuldbaren *Crimen laesae maiestatis*. Der Kenner beansprucht nicht nur die Deutungshoheit über das von ihm nach den Kriterien einer normativen klassizistischen Ästhetik bewertete Kunstwerk, sondern er ist auch als Einziger in der Lage,

den Authentizitätsbeweis zu erbringen und damit ökonomisch wertschöpfend zu agieren. Hieraus resultiert die häufig geäußerte Kritik an den Verquickungen der Kennerschaft mit dem Kunstmarkt (vgl. u. a. Tummers/Jonckheere 2008; Huemer 2014; Krzyżagórska-Pisarek 2016), am taktischen Agieren im Sinne der Ankaufspolitik für die eigene Institution oder Sammlung, die seit Bernard Berenson und Wilhelm von Bode Tradition hat, schließlich an der Bereicherung mit Hilfe von „fake“ Expertisen wie im Falle von Werner Spies (vgl. Pfisterer 2020, 157ff.).

Lichtblicke seit der Jahrtausendwende: Rembrandt und kein Ende

Rembrandts Œuvre war wie kein anderes in den letzten Jahrzehnten Prüfstein für die Tragfähigkeit kennerschaftlicher Methoden. 1968 wurde das niederländische Rembrandt Research Project (RRP) gegründet, dessen zentrale Aufgabe in der Erstellung eines *Corpus of Rembrandt Paintings* bestand. Zwischen 1982 und 2015 erschienen bislang sechs Bände des Corpus, wobei die Geschichte des RRP die methodischen Entwicklungen im Bereich von Stilkritik und Connoisseurship spiegelt. Der von Ernst van de Wetering, Josua Bruyn und Lideke Peese Binkhorst bearbeitete Bd. VI ist in Gänze einer Revision der Bände I–V unter dem sprechenden Titel *Rembrandt's paintings revisited. A complete survey* gewidmet. Im Vorwort zu Bd. IV (2005) geht Wetering ausführlich auf die inhaltlichen Schwerpunktverlagerungen und „Strukturenreformen“ in den letzten 50 Jahren der Projektarbeit ein. Neue Fragestellungen zeichneten sich schon seit Mitte der 1970er Jahre ab: In Abwendung von einer rein kennerschaftlichen Zu- und Abschreibepaxis alten Stils ging es jetzt im Zuge des sozialhistorischen und des *material turn* (vgl. die Beiträge von Andreas Zeising⁷ sowie Beate Fricke und Ann-Sophie Lehmann⁸ im ersten Teil des *Special Issue, Kunstchronik* 77/7, 2024, 443ff. u. 460ff.) vermehrt um die Produktionsbedingungen von Kunst im 17. Jahrhundert, Materialuntersuchungen (Bindemittel, Grundierung), Vor- und Unterzeichnungen, Farben, Feinmalerei sowie Eigenhändigkeit der Signatur.

In den 80ern und 90ern kamen dann Untersuchungen von Sammlerwünschen und Sammlungsvorlieben, der Käuferschicht in sozialhistorischer Hinsicht, des Kunstmarkts, wahrnehmungs-, geschmacks- und ästhetikgeschichtliche Aspekte (Komposition, illusionistische Raumkonstruktion, Figurenverteilung im Raum), Überlegungen zur Authentizität und zum Begriff des „Originals“ in Abgrenzung zu Kopien, Varianten sowie Fälschungen und deren Stellenwert in der Sammlergunst bzw. auf dem Kunstmarkt hinzu. Die Kostümforschung wurde im Zuge des vestimentären *turn* (der allerdings nach seiner Proklamierung nur wenige Umdrehungen machte) stärker in den Blick genommen, ebenso Gattungsspezifika (Tronies vs. [Selbst-]Porträts), durch die zeitgenössische Ästhetiktheorie geprägte Konzepte von Stil, Arbeitsabläufe und Organisationsformen im Atelier u. v. a. m. (Wetering 2005, XIVff.) Ein entscheidender Perspektivwechsel fand dadurch statt, dass das Projekt sich zunehmend mehr für die nicht-autographen Werke aus der Rembrandt-Werkstatt zu interessieren begann, ohne hier wieder primär nach Namen zu fragen, sondern stattdessen nach den „conventions of seventeenth-century training and workshop practices“ (Wetering 2005, IX). Der 2005 für Band V (2015) angekündigte „methodological essay“ wurde nicht nur von Publikationen wie Tummers 2001 und Wetering 2008, sondern auch von den innovativen methodischen Entwicklungen in den *Cognitive Sciences* und den *Digital Humanities* überholt und daher ad acta gelegt. (Wetering, Preface zu Bd. V, 2015, XIIff.) Anna Tummers und Robert G. Erdmann haben in ihrem klugen Beitrag „The Eye versus Chemistry. From Twentieth to Twenty-First Century Connoisseurship“ auf die Problematik hingewiesen, dass nicht nur die stilistische Konsistenz und Homogenität eines künstlerischen Werkes zu hinterfragen sei, sondern auch „how much consistency to expect in an artist's brushwork, painting technique and choice of materials“ (Tummers/Erdmann 2022, 3). Und Felix Thürlemann, der in den letzten Jahren die Meister von Flémalle-, die Rogier van der Weyden- und jüngst die Heemskerck-Forschung mit seinen spektakulären

Zu- und Abschreibungen in Aufruhr gebracht hat, verwies in seinen dreizehn Thesen zur Praxis der Kennerschaft unter dem provokanten Titel „Händescheidung ohne Köpfe?“ auf verschiedene methodologische Probleme, die sich aus dem Einsatz technischer Bildgebungsverfahren und Neuerungen in den Möglichkeiten kunsttechnologischer Untersuchungen wie Dendrochronologie, Infrarot- oder Ultravioletreflektographie, Röntgenfluoreszenzspektroskopie, Multispektralanalyse ergeben – z. B. darauf, dass mit Hilfe von kunsttechnologischen Untersuchungen nur Abschreibungen mit Sicherheit durchzuführen sind, nicht aber Zuschreibungen. Seine neunte These lautet daher: „*Es gibt nur sichere kennerschaftliche Urteile ex negativo*“ (Thürlemann 2005b, 230). Auch bedürfen die vermeintlich objektiven Untersuchungsergebnisse selbst der notwendig subjektiv bleibenden Interpretation, um überhaupt lesbar zu werden. Durch die Hoffnungen, die Kennerschaft mit Hilfe der Kunsttechnologie endlich in den Rang einer exakten Wissenschaft zu befördern, seien „Fragen nach übergreifenden künstlerischen Konzepten, Fragen nach den Köpfen, die hinter den jeweiligen Werken oder einer Werkgruppe stehen, [...] Überlegungen zur künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung der Bilder“ in den Hintergrund getreten (ebd., 225). These 2 verweist auf den Umstand, dass mit einer bloßen Namensgebung für den Kunsthistoriker wenig gewonnen ist, es sei denn, dieser verfolge primär ökonomische Interessen – denn: „Künstlernamen sind wie alle Eigennamen grundsätzlich semantisch leer“ (ebd., 228). Stattdessen plädiert Thürlemann für eine umfassende kulturelle, funktionale, soziale und politische Kontextualisierung und fordert den Primat der „Köpfescheidung“ vor jeglicher „Händescheidung“ ein (ebd., 231).

Innovationen der Zeichnungsforschung

Ein jüngst durch das interdisziplinäre Team um Thomas Ketelsen und Oliver Hahn in Weimar unternommener Versuch der „Neuformierung von Kennerschaft“ schließt explizit an die methodologischen

und inhaltlichen Vorleistungen des RRP an (und auch an deren Organisationsform des Teamwork versus „The unique Eye“), überträgt sie aber von der Malerei auf die sich in den letzten Jahren immer stärker nicht nur mit interessanten Fragestellungen, sondern auch mit fundierten methodologischen Reflexionen profilierende Zeichnungsforschung, in der auch vermehrt Nachwuchswissenschaftlerinnen tätig sind (dagegen ungebrochen unreflektiert und an den Friedländer'schen Duktus anknüpfend: Damm 2021). Ausgehend von Wittgensteins Theorem der „Familienähnlichkeiten“, in dem kennerschaftliche Praxis methodologisch reflektiert wird – wobei man glücklicherweise von einem allzu strengen Vaterschaftstest absieht –, versucht das Team, die Kennerschaft neu zu justieren und zugleich die Autorität des Kenners neu zu verhandeln. Das Kriterium der Familienähnlichkeit wird hierbei auch auf Materialien angewandt (z. B. Tinten, Papiere und deren Wasserzeichen), ohne dass das untersuchte Material vorab einer stilistischen Auswahl unterzogen worden wäre.

Das ideale Fernziel ist hierbei „die Erfassung all jener 2000 oder 2500 Rembrandt-Zeichnungen“, die „ursprünglich einmal in der Werkstatt Rembrandts vereint waren, ohne dabei anzunehmen, dass diese Zeichnungen auch alle von der Hand Rembrandts stammten“ (Ketelsen/Hahn 2022, 292), was zu einer plausiblen Rekonstruktion der Zeichenpraxis sowie der Lehr- und Lernmethoden in der Rembrandt-Werkstatt führen könnte. Durch den internen Vergleich von Stadien der Werkgenese (Pentimenti, Übermalungen) und die Differenzierung von funktionalen Stadien (Skizze, Vorzeichnung, autonome Zeichnung) können Transformationsprozesse nachvollzogen werden, die Aufschluss über den kreativen Prozess geben. Indem man „better insights into the act of drawing, irrespective of who created it“, gewinnt, mag auch der Namensfetischismus der Kennerschaft ausgedient haben, denn die Frage nach der Autorschaft könnte „in the foreseeable future, be only one among many, and perhaps no longer the most important one“ (Ketelsen 2021, 8). Vielleicht sollte man das Konzept „nationaler Schulen“ bzw. Kunstlandschaften, dem das Hand-

buch *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar* (das explizit kein Bestandskatalog sein will) weiterhin folgt, im Zuge dieser begrüßenswerten methodologischen Revision ebenfalls einer kritischen Hinterfragung unterziehen.

Diese zukunftsweisende Form der Kennerschaft, die sich vor allem für die strukturelle Analyse von Gestaltungsprinzipien einzelner Zeichnungen interessiert, basiert auf der computergestützten Materialanalyse, mit deren Hilfe der individuelle „Fingerabdruck“ (statt der Scheidung der beteiligten Hände) jedes Werks bestimmt und dieses als schadensfrei technologisch zu durchleuchtendes, dreidimensionales Objekt präsentiert wird (exemplarisch haben das Ketelsen/Wintermann/Melzer/Dietz/Golle/Hahn 2021 an vier Rembrandt-Zeichnungen aus der Weimarer Sammlung vorgeführt). Mit Spannung darf man daher nicht nur die Freischaltung der bislang nur projektintern zugänglichen Online-Datenbank erwarten, sondern auch den von Oliver Hahn herausgegebenen Band *Die Rembrandt-Zeichnungen in Weimar. Stilkritik und Materialanalyse* (in Ketelsen/Hahn 2022, 293, für 2023 angekündigt, aber bislang noch nicht erschienen).

Zum Schluss: Vergebliche Hoffnungen auf den „Digital Connoisseur“

Ulrich Pfisterer hat die beiden großen Verheißungen des Digitalen auf den Punkt gebracht: zum einen „die absolute Verfügbarkeit des Materials“, zum anderen „die scheinbar nicht minder absolute [...] rein quantifizierende Wissenschaftlichkeit der Analyse“, die endlich die Kennerschaft zu einer objektiven Wissenschaft jenseits des subjektiven und/oder interessegeleiteten Bauchgefühls zu nobilitieren scheint (Pfisterer 2020, 203f.). Diese Versprechen der Materialverfügbarkeit und Objektivität dispensieren den Kenner oder die Kennerin allerdings nicht von der quellenkritischen Hinterfragung der Daten – denn zu einer „intelligenten“ Evaluierung ist die KI nicht in der Lage und kann es von ihren strukturellen Voraussetzungen her auch nicht sein. Wie der Kenner alter

Schule erkennt sie nur das wieder, was ihrem Text- und Bild-„Gedächtnis“ einmal eingefüttert wurde und kann es reproduzieren, nicht aber kreativ oder kritisch transformieren. Künstler:innen mit radikalem Avantgardeanspruch oder mit autonom wechselnden Stilen dürfte sie daher kaum gerecht werden. Auch ist sie zu keiner kritischen Abwägung des Stellenwerts divergierender Forschungsmeinungen in der Lage.

Nach wie vor ist es die „menschliche Intelligenz“, die der KI die Kategorien und Parameter „antrainiert“, nach denen sie ihre automatisierten Vergleiche vornimmt (Bell/Ommer 2016; Bell/Offert 2021; vgl. auch den Beitrag von Julian Stalter im ersten Teil des *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 2024, 479ff.* ↗). Allein die „KI“ kann hermeneutisch interessante Fragestellungen und Theoriemodelle entwickeln sowie Texte inhaltlich wie methodisch in einem „kritisch-distanzierten und historisch bewussten Denkraum“ durchleuchten (Pfisterer 2020, 207), den sie sich unter allen Umständen bewahren muss. Auch die derzeitige Mittelvergabepraxis sollte sich fragen lassen, wie sinnvoll sündhaft teure, mehrere Millionen verschlingende Forschungsprojekte wie Farbspektrumanalysen einzelner Künstler sind, an deren Ende ein Ergebnis steht, das man auch mit „unbewaffnetem Auge“ auf den ersten Blick hätte erkennen können: Rembrandts Œuvre tendiert zu Brauntönen (vgl. hierzu Hubert Lochers Beitrag in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 2024, 468ff.* ↗, v. a. 476ff.).

Literatur

Albl/Aggujaro 2016: Stefan Albl und Alina Aggujaro (Hg.), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive. Connoisseurship nel XXI secolo*, Rom 2016.

Bell/Ommer 2016: Peter Bell und Björn Ommer, *Digital connoisseur? How computer vision supports art history*, in: Albl/Aggujaro 2016, 187–200.

Bell/Offert 2021: Peter Bell und Fabian Offert, *Reflections on connoisseurship and computer vision*, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Bojilova 2021: Elvira Bojilova, *The “value of drawing” and the “method of vision”*. How formalism and

connoisseurship shaped the aesthetic of the sketch, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Borchert 2004/05: Till-Holger Borchert, From intuition to intellect: Max J. Friedländer and the verbalisation of connoisseurship, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2004/05*, 9–18.

Bordes 2009: Débat: Le ‚connoisseurship‘ et ses révisions méthodologiques. Un entretien de Philippe Bordes avec Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall et Philippe Sénéchal, in: *Perspective* 3, 2009, 344–356. ↗

Brown 2007: Christopher Brown, The Rembrandt Year, in: *Burlington Magazine* 149, 2007, 104–108.

Caglioti/De Marchi/Nova 2018: Francesco Caglioti, Andrea De Marchi und Alessandro Nova, I conoscitori tedeschi tra otto e novecento, Mailand 2018.

Carrier 2003: David Carrier, In praise of connoisseurship, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61/2, 2003, 159–169.

Costamagna 2018: Philippe Costamagna, *The Eye: An Insider's Memoir of Masterpieces, Money, and the Magnetism of Art*, New York 2018 [frz. EA 2016].

Damm 2021: Heiko Damm, Erinnern und Erfinden. Versuch über das Zuschreiben von Zeichnungen, in: Ralf Bormann (Hg.), *Passepartoutnotizen. Unbekannte italienische Zeichnungen aus eigenem Bestand*, Berlin 2021, 45–66.

De Marchi 2016: Andrea G. De Marchi, Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto, in: *Albi/Aggujaro* 2016, 18–26.

Ebitz 1988: David Ebitz, Connoisseurship as Practice, in: *artibus et historiae* 9/18, 1988, 207–212.

Erben/Tauber 2016: Dietrich Erben und Christine Tauber (Hg.), *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016.

Freedberg 2006: David Freedberg, Prologue: Why Connoisseurship Matters, in: *Katlijne van der Stighelen, Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe, Turnhout 2006*, 29–43.

Friedländer 1946 [1955]: Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Berlin 1955 [EA Oxford u. a. 1946].

Geimer 2010: Peter Geimer, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Lena Bader, Martin Gaier und Wolf Falk (Hg.), *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 45–69.

Ginzburg 1983: Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983.

Goethe 1992: Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. Norbert Miller und Andreas Beyer (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 15), München 1992.

Gombrich 1966: Ernst Gombrich, Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in: Ders., *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, 81–98 und 149.

Grave/Heyder/Hochkirchen 2020: Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen*, Bielefeld 2020.

Griener 2005: Pascal Griener, Connoisseur, Kunstkenner ou Kunstrichter? Johann Georg Sulzer, l'instance de jugement esthétique et la littérature artistique européenne, in: Bernard Deloche (Hg.), *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720–1779)*, Lyon 2005, 69–80.

Heyder 2017: Joris Corin Heyder, Same, similar, semblable – languages of connoisseurship, in: *Journal of Art Historiography* 16, 2017. ↗

Heyder 2020a: Joris Corin Heyder, Farbe und Kennerschaft, in: *Grave/Heyder/Hochkirchen 2020*, 27–50.

Heyder 2020b: Joris Corin Heyder, „Goût de Comparaison“. Practices of Comparative Viewing in Eighteenth-Century Connoisseurship, in: Angelika Epple, Walter Erhart und Johannes Grave (Hg.), *Practices of Comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice*, Bielefeld 2020, 257–294. ↗

Heyder 2021: Joris Corin Heyder, Doing connoisseurship. Yesterday, today, tomorrow. Introductory remarks, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Heyder 2023: Joris Corin Heyder, Does Comparing Equal Judging? Aesthetic Judgment in Early Connoisseurship, in: Elisabeth Heymer, Hubert Locher, Stephanie Marchal, Melanie Sachs-Resch und Beate Söntgen (Hg.), *Judgment practices in the artistic field*, München 2023, 364–389.

Hofmann 1972 [1979]: Werner Hofmann, Fragen der Strukturanalyse, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 17, 1972, 143–169 [erneut in: Ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, 70–89].

Huemer 2014: Christian Huemer, *Mascarades de désintéressement: le ‚Connoisseurship‘ et les instruments de la salle des ventes*, in: Michel 2014, 103–115.

Ketelsen 2021: Thomas Ketelsen in cooperation with Uwe Golle, *Digital images and art historical knowledge: Connoisseurship today between ‚top-down design‘ and ‚bottom-up‘ capabilities*, in: *Journal of Art Historiography* 24, 2021. ↗

Ketelsen/Hahn 2022: Thomas Ketelsen und Oliver Hahn (Hg.), *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Georg Dietz, Charles Dumas, Uwe Golle, Christien Melzer, Hermann Mildenerberger, Christoph Orth, Christian Tico Seifert und Carsten Wintermann*, Dresden 2022.

Ketelsen/Wintermann/Melzer/Dietz/Golle/Hahn 2021: Thomas Ketelsen, Carsten Wintermann, Christien Melzer, Georg Dietz, Uwe Golle und Oliver Hahn, *Connoisseurship and the Investigation of Materiality: Four „Rembrandt“ Drawings in Weimar*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84, 2021, 483–518. ↗

Krzyżagórska-Pisarek 2016: Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek, *Rembrandt and Problems of Connoisseurship. The Art Market and Certificates of Authenticity*, in: *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 23/1–2, 2016, 85–100.

Lindemann 2011: Bernd Wolfgang Lindemann, *Kenntnis und Zuschreibung*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Handbuch Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 216–219.

Locatelli 2014: Valentina Locatelli, *„Es sey das Sehen eine Kunst“*. *Sull'arte della connoisseurship e i suoi strumenti*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 27.01.2014. ↗

Mensger 2013: Ariane Mensger, *Kenntnis heute? – Impulsreferat*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 08.08.2013. ↗

Michel 2014: Patrick Michel (Hg.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque [...] octobre 2011, Paris 2014*.

Miller 2011: Albrecht Miller, *Stilkritisches zu Daniel Mauch*, in: *Kunstchronik* 64/5, 2011, 247–253.

Minardi 2015: Mauro Minardi, Morelli, Berenson, Proust. *„The art of connoisseurship“*, in: *Studi di Memofonte* 14, 2015, 211–226. ↗

Neer 2005: Richard Neer, *Connoisseurship and the Stakes of Style*, in: *Critical Inquiry* 32/1, 2005, 1–26.

Oberhuber 1987: Konrad Oberhuber, *Chapter Four: Connoisseurship*, in: Walter L. Strauss und Tracie Felker, *Drawings Defined*, New York 1987, 285–287.

Perrig 1976: Alexander Perrig, *Zur Problematik der sogenannten Kenntnis*, in: Ders., *Michelangelo-Studien I: Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt a. M. 1976, 9–11.

Pfisterer 2020: Ulrich Pfisterer, *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020.

Rees 2012: Joachim Rees, *Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft*, in: *kritische berichte* 2, 2012, 32–47. ↗

Ridderbos 2005: Bernhard Ridderbos, *From Waagen to Friedländer*, in: Ders., Henk Th. van Veen und Anne H. van Buren (Hg.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Los Angeles, CA 2005, 218–251.

Sauerländer 1986a: Willibald Sauerländer, *Alterssicherung, Ortssicherung und Gegenstandssicherung*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1986, 116–144.

Sauerländer 1986b: Willibald Sauerländer, *Die Gegenstandssicherung – allgemein*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 1986, 47–57.

Schwartz 1988: Gary Schwartz, *Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism*, in: *artibus et historiae* 9/18, 1988, 201–206.

Schwartz 2014: Gary Schwartz, *A Corpus of Rembrandt paintings as a test case for connoisseurship*, in: *Michel* 2014, 229–237.

Stefes 2023: Annemarie Stefes, *Rez. von Ketelsen/Hahn 2022*, in: *Master drawings* 61/4, Winter 2023, 536–548.

Tauber 2018: Christine Tauber, *Noch einmal: „Wider den Einfluss!“* *Statt einer Einleitung*, in: Ulrich Pfisterer und Dies. (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018, 9–25.

Thürlemann 2005a: Felix Thürlemann, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hg.), *Zwischen Literatur und Anthropologie – Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, 163–174.

Thürlemann 2005b: Felix Thürlemann, *Händescheidung ohne Köpfe? Dreizehn Thesen zur Praxis der*

Kennerchaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62, 2005, 225–232. ↗

Tummers 2011: Anna Tummers, *The eye of the connoisseur: Authenticating paintings by Rembrandt and his contemporaries*, Amsterdam 2011.

Tummers/Erdmann 2022: Anna Tummers und Robert G. Erdmann, *The Eye Versus Chemistry? From Twentieth to Twenty-First Century Connoisseurship*, in: Maria Perla Colombini, Ilaria Degano und Austin Nevin (Hg.), *Analytical Chemistry for the Study of Paintings and the Detection of Forgeries*, Cham 2022, 3–45. ↗

Tummers/Jonckheere 2008: Anna Tummers und Koenraad Jonckheere (Hg.), *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam 2008.

Voss 1920: Hermann Voss, „Künstlergeschichte“ oder „Kunstgeschichte ohne Namen“? Entgegnung an Heinrich Wölfflin, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* N. F. 31, Jg. 55, Nr. 22, 1919/20, 435–438. ↗

Wetering 2005: Ernst van de Wetering, *Preface. The Rembrandt Research Project: Past, Present, Future,*

in: A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. IV: The Self-portraits, Dordrecht 2005, IX–XXII.

Wetering 2008: Ernst van de Wetering, *Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, in: *Burlington Magazine* 150, 2008, 83–90.

Wind 1963: Edgar Wind, *Critique of Connoisseurship*, in: Ders., *Art and Anarchy. The Reith Lectures 1960*, London 1963, 32–51.

Wölfflin 1920: Heinrich Wölfflin, *In eigener Sache. Zur vierten Auflage meiner „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* N. F. 31, Jg. 55, Nr. 20, 1919/20, 397–399. ↗

Wölfflin 1941: Heinrich Wölfflin, *Die Schönheit des Klassischen*, in: Ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941, 28–48.

Wollheim 1973: Richard Wollheim, *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, London 1973, Chapter 9: *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, 177–201.

Zerner 1987: Henri Zerner, *What gave connoisseurship its bad name?*, in: Walter L. Strauss und Tracie Felker, *Drawings Defined*, New York 1987, 289–290.