

Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis

Ordnen – Vergleichen – Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensorganisation in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts.¹ Einleitung

Unter einer Loggia, die mit Porträts italienischer Künstler geschmückt ist und den Blick auf einen Garten mit einem pantheonartigen Tempel freigibt, sind vier Männer, drei von ihnen in kirchlichem Ornat, um einen runden Tisch gruppiert.² Protagonist der Szene ist ein großformatiges, aufgeschlagenes Album auf dem Tisch. Der davorsitzende Geistliche hat sich nach rechts gewendet und ist offenbar mit dem hier dargestellten Mann in prächtiger weltlicher Kleidung ins Gespräch vertieft. In den beiden Männern lassen sich Giovanni Matteo Marchetti, Bischof von Arezzo, und sein Neffe, Cavaliere Marchetti, erkennen. Der Geistliche rechts neben dem Tisch wendet seinen Kopf indes nach links und blickt zu einem Mann, der drei weitere schwergewichtige Folio-Bände unter einer Statue der Minerva bereithält. Der Geistliche ist der Produzent dieser Alben, der Oratorianer Sebastiano Resta (1635–1714). Er steht am Rand und wird doch als Überbringer und Urheber der Alben deutlich hervorgehoben, die er für den Bischof von Arezzo nach unterschiedlichen Themen kompiliert hatte.³ Autor dieses Studienblattes und der weitaus vollendeteren weiteren Zeichnung desselben Sujets in Chatsworth ist der Maler Giuseppe Passeri, der eng mit Resta befreundet war.⁴ Das auf den 25. April 1698 datierte Blatt schuf der Zeichner in Gedenken an den Verkauf der ersten vier reich dekorierten und mit Meisterzeichnungen versehenen Alben an den Erzbischof Giovanni Matteo Marchetti, wenngleich eine solch feierliche Übergabe nicht überliefert ist.⁵ Nach dem Tod des Bischofs verkauften die Erben die Bände nach England, wo sie alsbald aufgelöst, die Notizen des Sammlers aber in Abschriften bewahrt wurden.⁶

Unmissverständlich zeigt die Zeichnung die erhoffte große Wertschätzung von Alben mit Altmeisterzeichnungen durch hohe Würdenträger der Gesell-

schaft. Sieht man einmal vom bekanntesten Produzenten eines Zeichnungsalbums, Giorgio Vasari, ab, der in seinem berühmten *Libro de' Disegni* ein visuelles Pendant zu seinen Künstlerviten schuf,⁷ wissen wir wenig über die Kompilatoren solcher Alben, die seit dem 14. Jahrhundert bekannt sind.⁸ Anders als Vasaris *Libro* und Restas historiographisch ausgerichtete Alben sind die meisten noch bekannten Klebealben nach Künstlern oder nach Sachgebieten wie Herrscherporträts, Wappen etc. geordnet. Mit ihren dicken Einbänden wurden sie in den Bibliotheken aufbewahrt und demonstrierten so ihre Nähe zum Buch. In der Moderne wurden sie weitgehend aufgelöst, galten sie doch als überkommenes, starres Ordnungssystem, das den heutigen konservatorischen Anforderungen und dem Bedarf nach einer wertfreien, flexiblen Aufbewahrung nach Künstlern nicht mehr genügte. In der Tat gewährleisteten Klebstoffe und Trägerpappen keine ideale Aufbewahrung von Altmeisterzeichnungen und neue Zu- oder Abschreibungen von Zeichnungen standen quer zu den Ordnungsstrukturen der Alben. Mit ihnen ging aber auch eine Praxis im Umgang mit Altmeisterzeichnungen verloren, die heute Aufschluss über die Interessen der jeweiligen Produzenten und Produzentinnen bzw. der Sammler und Sammlerinnen sowie über deren Netzwerke geben kann. Klebealben hatten nicht nur das Nachsehen gegenüber flexiblen Ordnungssystemen, die eine lose Aufbewahrung der Arbeiten auf Papier in Kartonagen und Kabinettschränken gewährleistet, auch verloren die Zeichnungen, für die eigene Kabinette eingerichtet wurden, ihren direkten räumlichen Bezug zur Bibliothek. Das Album galt fortan als Vorstufe des Buches. Ihm mangelte zumeist eine konsequent verfolgte und argumentativ verifizierte These. Wie Anke Kramer und Annegret Pelz betont haben, stehen Album und Buch sich in der Moderne als »an Kontinuum und Diskontinuum orientierte Werktypen gegenüber«.⁹

Tatsächlich macht sich diese Opposition und die damit lange verbundene Privilegierung des durchorganisierten Buches auch in der Beurteilung des frühneuzeitlichen Klebealbums bemerkbar, denn nicht nur Resta wurde eine fehlende Konsequenz in der Abfolge des Materials seiner Alben vorgeworfen, übliche Ordnungsstrukturen wie die nach Sachgebieten oder Schulen schienen wenig Interessantes zu bergen. Roland Barthes verdanken wir eine Kategorisierung des Albums, die immer auch auf das Buch bezogen bleibt. Er beschreibt das Album im Unterschied zum Buch als situationsbedingt, diskontinuierlich und strukturlos, denn es bestehe aus einem künstlichen Ensemble,

dessen Ordnung zufällig sei. Ein Albumblatt lasse sich hin- und herschieben oder hinzufügen, ganz im Gegensatz zum Buch. Ferner nehme das auf der Notiz beruhende Album eine Zwischenstellung zwischen Sprechen und Schreiben ein.¹⁰ Gleichwohl sieht Barthes Album und Buch als dialektisch aufeinander bezogene Formate, denn das Album sei bestimmt, zum Buch zu werden, während das Buch in seiner Rezeption durch das Herausnehmen von Zitaten etwa wieder zum Album werde, so dass beide Formen letztlich als ephemere angesehen werden müssten.¹¹ Die von Barthes auf die Literatur bezogenen Überlegungen zum Album lassen sich auch auf nicht vornehmlich aus Notizen, sondern aus Bildern bestehende Alben übertragen. Didi-Huberman zufolge sind Alben wie der Atlas visuelle Dispositive, deren situationsbedingter Charakter keineswegs eine Strukturlosigkeit offenbaren muss, sondern die – wie im Fall von Aby Warburgs Bilderatlas – gerade als Medium der Organisation von Wissen eine besondere Valenz besitzen.¹² Wie Kramer und Pelz deutlich gemacht haben, ist das Album heute ein transmediales und interkulturelles Format, dessen aktuelle Konjunktur in sozialen Netzwerken, künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Projekten erheblich ist.¹³ Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Erforschung frühneuzeitlicher Sammelalben wider. Diese wurde besonders im letzten Jahrzehnt vor allem von Seiten der Graphischen Kabinette vorangetrieben,¹⁴ aber auch jenseits der Kabinette wurden übergreifende Studien zur *longue durée* der Alben vorgelegt, die diese zudem vom Künstlerbuch abgrenzen.¹⁵ Gleichwohl wurde das Klebealbum bislang nur selten auf seine epistemischen Bedingungen hin untersucht.

Hierfür spielt die Materialität des Albums eine herausragende Rolle. Rein materiell handelt es sich bei einem frühneuzeitlichen Klebealbum um ein repräsentatives, unbedrucktes Buch, welches entweder mit leeren Pappen gebunden erworben, oder nach der Kompilation seines Inhaltes nachträglich mit einer Bindung und einem Buchdeckel versehen wurde.¹⁶ Das Format spielt eine untergeordnete Rolle und richtet sich meist nach den im Album zusammengetragenen Objekten, in diesem Falle Künstlerzeichnungen oder Graphiken, welche sich einmal montiert optisch anzugleichen scheinen (eine Wechselwirkung von Rahmen und Objekt, die sich auch bei moderneren Montagearten beobachten lässt). Die Zeichnung Giuseppe Passeris macht indes deutlich, dass raumeinnehmende Alben im *Folio*-Format zur Präsentation von Meisterzeichnungen die erste Wahl waren. Ihr schon aufgrund der Größe repräsentatives Format sollte den Wert der Zeichnungen hervorheben und

eignete sich zudem besser für die Zusammenstellung mehrerer Zeichnungen auf einer Trägerpappe. Gleichwohl mussten größere Zeichnungen an das Format angepasst werden, weshalb diese nicht selten gefaltet oder gar zugeschnitten wurden. Zudem konnte die Zusammen- und Gegenüberstellung von Zeichnungen auf den Trägerpappen eindrucksvoll gestaltet werden und legten in vielen Fällen das vergleichende Betrachten der Zeichnungen nahe. Zeichnungsalben wurden dabei auch als Sammlungsräume, also physische Orte des Sammelns und Bewahrens, inszeniert, und das Blättern konnte mit dem Durchschreiten eines Raumes verglichen werden.¹⁷ Damit weist das frühneuzeitliche Album von Altmeisterzeichnungen das Moment einer kuratorischen Praxis auf.

Wiewohl das repräsentative Klebealbum als eine buchähnliche Organisationsform festgefügt visuellen Wissens erscheinen musste, gibt es zahlreiche Hinweise auf seine situationsbedingte Ordnung. Zeichnungen konnten aus Alben auch noch nach Fertigstellung hinzugefügt oder wieder entfernt werden, auch wurde teilweise auf andere Alben verwiesen, um etwa eine ähnliche oder eigentlich besser geeignete Zeichnung für ein bestimmtes Argument ins Spiel zu bringen.¹⁸ Gleich welche Ordnung sich der Produzent gesetzt hatte, immer war die Durchführung von der Verfügbarkeit der Objekte abhängig. Dieser strukturelle Mangel war nicht zuletzt Anstoß für kreative Prozesse, bei denen man auf Platzhalter rekurrierte, wie etwa ausgeschnittene Druckgraphiken oder Leerstellen, die schließlich durch repräsentative Formate kaschiert werden konnten.

In Leder gebunden oszilliert das Klebealbum der Frühen Neuzeit zwischen Sammlungs- und Wissensräumen wie dem Kabinett und der Bibliothek. Typischerweise wurde es in der Bibliothek verwahrt, konnte aber auch, wie heute noch im Teylers Museum zu sehen, als Prachtband im Sammlungsraum zur Verfügung stehen.¹⁹ In der Biblioteca Ambrosiana gelten Sebastiano Restas noch erhaltene Bände, die *Galleria Portatile* und ein Album mit Zeichnungen von Rubens nach der Antike, ähnlich dem kompilierten *Codex Atlanticus* Leonardo da Vincis, als Handschriften und wurden lange Zeit in Bereichen der Bibliothek, im Übergang zu den Sammlungsräumen verwahrt. Noch heute werden Restas Bände als *Codice Resta (Galleria Portatile)* und *Codice piccolo* (Rubens Zeichnungen nach der Antike) bezeichnet.²⁰ Dass Klebealben immer auch in Bezug zu den Gemälden und Skulpturen der Künstler und Künstlerinnen sowie zum Wissen über diese gestanden haben, lässt sich bereits durch

die berühmten Erwähnungen des *Libro de' Disegni* in Giorgio Vasaris *Viten* belegen.²¹ Der Autor, dessen zweite Edition der *Viten* Cosimo I. de' Medici gewidmet war, verweist in mehreren *Viten* auf seine aus zirka fünf Alben bestehende Zeichnungssammlung, um seine stilistischen Urteile visuell zu unterstützen.²² Indem er die Zeichnungen rahmte und sie miteinander in Beziehung setzte, konstruierte er zudem eine komplexe visuelle Rhetorik, die am Anfang kunstgeschichtlicher Bildreflexion steht.²³

Dabei waren die Organisationsformen wie auch die Objekte in frühneuzeitlichen Klebealben für ihre Aufbewahrung entscheidend. Sie konnten nach allgemeinen Wissensgebieten wie Porträts und Historien geordnet sein, die dann typischerweise durch besser verfügbare und eindeutiger Druckgraphiken kompiliert wurden,²⁴ oder aber Altmeisterzeichnungen enthalten, die entweder nach Künstlern, also biographisch, oder kennerschaftlich nach Epochen und Schulen geordnet wurden. Alle diese Formen des Wissens wurden in den Alben je nach Verfügbarkeit der hierfür benötigten Objekte mehr oder minder überzeugend strukturiert. Während die Aufbewahrung der Blätter zwar durch die Alben und ihre einmal gefundenen Organisationsformen aus heutiger Sicht eher auf Dauer angelegt waren, so machen doch Änderungen in der Klebestruktur, zusätzlich hinzugefügte Trägerpappen oder Zeichnungen sowie herausgerissene Seiten und zusätzliche Notizen deutlich, dass die Inhalte durchaus veränderbar waren. Auch das Verkleben der Blätter machte das Album zu einem wesentlich flexibleren Medium, als die schweren Einbände vermuten lassen. Gerade aufgrund ihres Changierens zwischen Ordnungsmodellen und verfügbaren Objektbeständen geben frühneuzeitliche Klebealben neue Einblicke in die Wissensorganisation der Zeit. Anhand vieler noch bestehender Alben lassen sich die Praxis des Kompilierens zwischen Anspruch und Möglichkeiten nachvollziehen und so individuelle Zugänge rekonstruieren. Der Band fragt daher nach diesen Organisationsformen, ihren Ansprüchen und Realisierungen, ihrer Herstellung und Verwendung.

Genevieve Warwicks Beitrag eröffnet den Band mit einer Untersuchung über die Aufbewahrung frühneuzeitlicher Zeichnungen in Alben oder Büchern als materielle Manifestation ihrer historischen Beziehung zur frühneuzeitlichen Buchkultur. Die »bookishness« dieser Alben zu bergen, ist der Autorin zufolge grundlegend, um die kulturelle Stellung der Zeichnung verstehen zu können. Daher verortet sie die Geschichte der Zeichnungsalben inner-

halb der Geschichte des Buches. Im Aufsatz geht sie den unterschiedlichen Aufbewahrungsorten von Zeichnungsalben nach und analysiert deren Wissensordnungen. Sie erörtert, wie sich das Klebealbum als Mittler zwischen Zeichnungssammlungen und Bibliotheken verhält und wie es in der jeweiligen Juxtaposition als didaktisches Medium Verwendung fand. In diesem Kontext veranschaulicht sie, wie deutlich bereits in frühneuzeitlichen Sammlungen zwischen verschiedenen Typen, wie dem Klebealbum als AufbewahrungsmEDIUM für Zeichnungen, Druckgraphikalben in ihrer Funktion als Erweiterung des gedruckten Buches, vor allem jedoch auch Künstler- oder Studioalben sowie Notiz- und Skizzenbücher unterschieden wurde.

Der Beitrag von Elisabeth Oy-Marra widmet sich der räumlichen Konzeption von Klebebänden Sebastiano Restas. Am Beispiel des nur noch in Abschriften erhaltenen Albums *Senatori in Gabinetto* für Giovanni Matteo Marchetti analysiert sie die in einem Brief an den Käufer genannte Abfolge der Zeichnungen, für die Resta den fiktiven Sammlungsraum des Kabinetts und Gerichtssaals in Anspruch nimmt, und fragt nach der von Resta konstruierten Ordnung kunsthistorischen Wissens. Dabei bildet diese doppelte Ortsbestimmung einen übergreifenden Raum, in dem Restas Darlegung der zeitlich-historischen Verbindungen zwischen den Künstlern anschaulich werden soll. Die Konzeption der Künstler als Mitglieder eines Senats soll zudem deren Stellung in der Geschichte der Kunst visualisieren. Zudem fragt sie nach Restas Konzeption des Disegno anhand der technischen Angaben zu den vorgesehenen Zeichnungen. Die Autorin führt Restas Argumentation auf ihre Quellen zurück und zeigt sowohl die Probleme als auch das Zukunftsweisende einer solchen Konzeption auf.

Annkatrin Kaul-Trivolis beleuchtet die prozesshafte Gestaltung in den Klebebänden Sebastiano Restas und geht der Frage nach, warum Sebastiano Resta diese in einigen Titeln überhaupt als Erinnerungsräume anlegt. Der Beitrag geht davon aus, dass der Sammler in einer Gelehrtenkultur verhaftet ist, deren Ursprünge sich nicht rein im Buchwissen des 17. Jahrhunderts verorten lassen, sondern in mündlichen und handschriftlichen Tradierungsformen. Am Beispiel der um 1700 entstandenen *Galleria Portatile* aus der Biblioteca Ambrosiana kann sie aufzeigen, welche universellen Wissenskonstrukte durch Resta instrumentalisiert wurden, um die Geschichte der italienischen Kunst, aber auch eine zielgruppenorientierte Weisung an die Schüler der Kunstakademie der Ambrosiana auf den Montagen des Codice vergegenständlichen zu können.

Ein Manuskript mit vertiefenden Informationen zur italienischen Schule aus dem Dresdener Kupferstichkabinett, das 1738 kurz vor dem ersten Inventar der Sammlung durch den Leibarzt und 1720 neu berufenen Kurator Johann Heinrich von Heucher entstanden sein muss, steht im Mittelpunkt des Beitrags von Gudula Metze. Die Autorin stellt dabei die Frage nach möglichen Autoren und vor allem, welche Funktion das vierbändige Manuskript – im Beitrag als Handbuch bezeichnet – innehatte, sowie welche Rückschlüsse auf die Ordnungsstrukturen der frühen Druck- und Zeichnungssammlung gezogen werden können. So kann sie zeigen, dass in diesem »Handbuch« die Regionalschulen der in den Klebebänden vertretenen Maler aufgeschlüsselt werden, und erläuternde Kommentare Einblick in Leben und Werk der jeweiligen Künstler vermitteln. Am Beispiel der Eintragungen zu Raffael kann die Autorin zudem die Quellen des Textes rekonstruieren und hebt die neuartige Verschränkung von Bild und Text hervor.

Friederike Weis beschäftigt sich mit persischen und moghulischen Alben. In ihrem Beitrag werden die Inhalte und Verwendungszwecke im Kontext der persischen Hofkultur dargelegt. Hier dienten Alben als repräsentative Objekte, die bei Feierlichkeiten präsentiert, konsultiert, aber auch verglichen wurden. Im Bereich jener Objektgattung spielt die Kalligraphie eine übergeordnete Rolle und wird durch bildlich dekorative Kompositionen visuell als auch ästhetisch unterstützt. Die Autorin klärt im ersten Teil des Beitrages, aus welchen Sujets und Komponenten sich die bekanntesten und noch erhaltenen Vertreter wie das *Bahram Mirza-Album* zusammensetzen. Ferner diskutiert sie die Leserichtung persischer Alben, auch im Hinblick auf ihre Sammlungsgeschichte und Nutzung, wie z. B. durch den mitteleuropäischen Sammler Antoine Polier.

Kaum eine andere Sammlung von Architekturzeichnungen und Studien nach der Antike in einem Konvolut von Alben konnte in den letzten Jahren derartige mediale Wirksamkeit erzielen wie die in der Kunsthalle Karlsruhe von Georg Kabierske wiederentdeckten Arbeiten des Künstlers Giovanni Battista Piranesi und dessen Werkstatt. In ihrem Beitrag nimmt Maria Krämer die kunsttechnologisch-konservatorische Perspektive als Schnittstelle zwischen den Werksprozessen der Piranesi-Werkstatt und der späteren Handhabung der Blätter durch den badischen Architekten Friedrich Weinbrenner ein. Die Autorin zeigt auf, dass der Gegenstandsbereich der Papier- und Transferforschung von Zeichnungen neue Argumentationsebenen in der Sammlungs-

forschung eröffnen kann. So bereichert das Beispiel des Umgangs Friedrich Weinbrenners mit den Blättern des römischen Künstlers Giovanni Battista Piranesi in Form von Ölpausen und anderen Transfertechniken, sowie deren Verstetigung als Anschauungs- und Schulungsmaterial im festen Konvolut, die Forschungslandschaft mit neuen Erkenntnissen zum Umgang mit Papiermedien.

In der graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage (HKH) lagern heute zehn Porträtklebebände und sieben Porträtwerke des Landgrafen zu Hessen-Kassel, die in Summe 1600 Druckgraphiken zu einer extensiven thematischen Sammlung adeliger Bildnisse zusammenführen. Hendrickje Kehlenbeck und Sonja Ruth verorten die Bände in ihrem historiographischen Kontext auf Basis der Geschichte der landgräflichen Kunstsammlung und Bestandsgeschichte. In der Analyse kann verdeutlicht werden, welchen Ordnungssystematiken und Neuinventarisierungen jene Porträtklebebände, die Druckgraphiken vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert beinhalteten, unterlagen. Der Beitrag beschäftigt sich weiterhin mit der Materialität der Klebebände als Wissens- und Erinnerungskorpus und kann herausstellen, dass die Druckgraphikalben des Landgrafen Hessen-Kassel keineswegs als statische Sammlungsbestände gelten können.

Eduard Wätjen stellt in seinem Beitrag den Leipziger Sammler Gottfried Wagner vor. Dessen Zeichnungssammlung war 1728 Teil des Dresdner Kupferstich-Kabinetts geworden und schlägt dort mit über 10.000 Blättern zu Buche. In seinem Beitrag geht der Autor der Frage nach, welche Veränderungen die Sammlung nach ihrer Erwerbung durch den Kurfürsten Friedrich August I. erfuhr. Wurden die Prinzipien der Ordnung in der Privatsammlung beibehalten oder fand man neue Arten der Repräsentation in der Eingliederung in das königliche Kabinett? Erstmals werden die Klebebände ausführlich beschrieben und ihre ursprünglichen Erschließungsmaßnahmen aufgezeigt. Der Autor behandelt zudem die Geschichte der Bände bis heute.

Anmerkungen

- 1 Dieser Band versammelt die Aufsätze der Tagung *Ordnen, Vergleichen, Erzählen. Die Materialität von Klebebänden und ihre Funktionen in der Frühen Neuzeit* von Elisabeth Oy-Marra und der Leiterin der Graphischen Sammlung, Christiane Lukatis, die vom 31. Januar bis 1. Februar 2020 in der Graphischen Sammlung der Hessen Kassel Heritage (HKH) stattfand. Sie war Teil des nunmehr abgeschlossenen DFG finanzierten Projekts *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta*.
- 2 Das Blatt, welches auch den Titel des vorliegenden Bandes ziert, wird Giuseppe Passeri zugeschrieben und existiert in zwei Fassungen. Der Zeichner dokumentiert die Übergabe der Bände am 25. April 1698 in einer finalisierten Fassung in der Devonshire Collection Chatsworth Inv.-Nr. 634, sowie in der hier publizierten Studie, die sich heute im Kupferstichkabinett Berlin, Inv.-Nr. KdZ 16457, befindet. Zu den Umständen der Fassungen siehe: SCHULZE-ALTCAPPENBERG 1994, S. 288; ebenso WARWICK 2000, S. 39.
- 3 Nach dem Ankauf der ersten vier Alben folgten weitere 15. Vgl. WARWICK 1996; WARWICK 2000, S. 39–42; SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361.
- 4 Passeri begleitete Resta auf dessen Reise von Rom nach Mailand. Hierzu siehe GRAF 1996 und OY-MARRA 2024.
- 5 WARWICK 1996 und WARWICK 2000, S. 36–39. Die Autorin kann nachweisen, dass der Verkauf tatsächlich einen Tag vor dem Datum der Zeichnung erfolgte.
- 6 Sechs Jahre nach dem Tod des Bischofs verkauften die Erben Marchettis 1710 die Alben nach England, wo sie aufgelöst wurden. Die Abschriften in Lansdowne 802 enthalten nicht nur und nicht alle Alben Marchettis und erfolgten im Auftrag von Lord Somers zwischen 1712–1717. Hierzu siehe POPHAM 1937; WARWICK 1996 und WARWICK 2000, S. 39, Anm. 70, sowie GIBSON-WOOD 1989.
- 7 RAGGHIANI-COLLOBI 1974; WOHL 1986; FORLANI TEMPESTI 2014.
- 8 Dass bereits vor Vasari Zeichnungen in Alben auf Trägerpappen aufbewahrt wurden, demonstriert das aus Verona stammende Antonio II Badile-Album aus dem 15. Jahrhundert, das nicht mehr intakt ist. Es wurde von Antonio II Badile (ca. 1424–ante 1512), einem Künstler, zusammengestellt und nach ihm benannt. Siehe hierzu: KARET 2014.
- 9 KRAMER/PELZ 2013, S. 9. Im Hinblick auf Roland Barthes BARTHES/MARTY 2008.
- 10 BARTHES/MARTY 2008, S. 290–293.
- 11 Ebd., S. 295–298.
- 12 DIDI-HUBERMAN 2013.
- 13 KRAMER/PELZ 2013, S. 13.
- 14 ELEN 2018, zu einem erst im letzten Jahrzehnt aufgefundenen Band des Sammlers Sebastiano Resta: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.
- 15 Für diese Fragestellung hat sich der Band SEGRETO 2018, hierin besonders ELEN 2018 im Hinblick auf die historische Entwicklung sowie der ästhetischen Komponente des Albums in Vergleich und Abgrenzung zum Künstlerbuch als hilfreich erwiesen.
- 16 Auf dessen Entwicklung seit der späten Frühen Neuzeit bezogen siehe KRAMER/PELZ 2013 in der Einleitung des Bandes.

- 17 Siehe auch die Beiträge von Elisabeth Oy-Marra und Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 18 Siehe *Galleria Portatile*, S. 44; RESTA/FUBINI 1955, S. 44.
- 19 Zur Verbindung von Klebealben und Bibliothek vgl. den Beitrag von Genevieve Warwick in diesem Band.
- 20 Zu den Alben in der Ambrosiana MARA 2010; sowie BORA 1978; FUBINI/HELD 1960.
- 21 RAGGHIANI-COLLOBI 1974.
- 22 CALIANDRO 1999; GRIENER 2010, S. 210f.
- 23 CALIANDRO 1999; DOULKARIDOU 2008, S. 69–70; für die Zuschreibung der Rahmen siehe MORROGH 2018.
- 24 Hier sei auf die Klebebände in der privaten graphischen Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg verwiesen. Der sog. Kleine Klebeband der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg wurde für das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin angekauft, siehe Inv.-Nr. KdZ 30674-30791. Siehe BRAKENSIEK 2003, S. 210ff.

Bibliographie

- BARTHES/MARTY 2008: Roland Barthes, Eric Marty: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, Frankfurt a. M. 2008.
- BORA 1978: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1978.
- BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim 2003.
- CALIANDRO 1999: Stefania Caliendo, Le Libro de' disegni de Giorgio Vasari un métatexte visuel, Limoges 1999.
- DIDI-HUBERMAN 2013: Georges Didi-Huberman, ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg), in: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, hg. von Anke Kramer und Annegret Pelz, Göttingen 2013, S. 59–74.
- ELEN 2018: Albert J. Elen, (Artists) drawing books and (Collectors) albums. Similarities and differences, in: Libri e album di disegni 1550–1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, hg. von Vita Segreto, Rom 2018.
- FUBINI/HELD 1964: Giorgio Fubini und Julius S. Held, Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture, in: Master Drawings 2, 1964, S. 123–193.
- FORLANI TEMPESTI 2014: Anna Forlani Tempesti, Giorgio Vasari and the »Libro de' disegni« a paper museum or portable gallery, in: Giorgio Vasari and the birth of the museum, hg. von Maia Wellington Gahtan, Farnham 2014, S. 31–52.
- GIBSON-WOOD 1989: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-historical Writing in England, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989, S. 167–187.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: Ars naturam adiuuans, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 529–547.
- GRIENER 2010: Pascal Griener, La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières, Paris 2010.
- KARET 2014: Evelyn Karet, The Antonio II Badile Album of Drawings. The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy, Farnham 2014.
- KRAMER/PELZ 2013: Anke Kramer und Annegret Pelz, Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013.
- Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.
- MARA 2010: Silvio Mara, Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana, in: Arte Lombarda 158/159 (1–2), 2010, S. 74–118.

- MORROGH 2018: Andrew Morrogh, Vasari's Libro and the Drawings Collection of Niccolò Gaddi. The frames, in: A demand for drawings. Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings, hg. John Marciari, New York 2018, S. 30–43.
- OY-MARRA 2024: Elisabeth Oy-Marra, Zur Archäologie des kennerschaftlichen Blicks: Sebastiano Resta und Giuseppe Passeri, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer, hg. von Julia Saviello und Katharina Bedenbender, Berlin 2024, S. 117–127.
- POPHAM 1937: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and His Collections, in: Old Master Drawings 11, 1937, S. 1–15.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, I disegni del Codice Resta di Palermo, Palermo 2007.
- RAGGHIANTI-COLLOBI 1974: Licia Ragghianti-Collobi, Il libro de' disegni del Vasari, Firenze 1974.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, Cento Tavole del Codice Resta, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- SCHULZE ALTCAPEBERG 1994: Hein-Thomas Schulze Altcapeberg, in: Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, hg. von Alexander Dückers, 2. Auflage, Berlin 1994.
- SEGRETO 2018: Vita Segreto, Libri e album di disegni 1550–1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, Rom 2018.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: Master Drawings 34, 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge 2000.
- WOHL 1986: Hellmut Wohl, The eye of Vasari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 30, 1986, S. 537–568.